**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA
ALEMÃ**

GERSON LUÍS POMARI

**VÍCIO E VERSO – AS HISTÓRIAS ILUSTRADAS DE WILHELM BUSCH NO
SISTEMA LITERÁRIO BRASILEIRO**

**SÃO PAULO
2008**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

VÍCIO E VERSO – AS HISTÓRIAS ILUSTRADAS DE WILHELM BUSCH
NO SISTEMA LITERÁRIO BRASILEIRO

Gerson Luís Pomari

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do Título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. João Azenha Júnior

De acordo: _____

São Paulo
2008

DEDICATÓRIA

Para

Arnaldo Pomari (In Memoriam)

Ignez, Josefa, Cecília e Rita (In Memoriam),

as mães que a vida me deu.

*Murilo, Sofhia, Rafael, João Pedro,
Thales, Bia, Giovanni, Thayla, Danilinho
e Elisa,*

os filhos que me permito ter.

Danielle,

o amor que escolhi.

AGRADECIMENTOS

A meu orientador, João Azenha Júnior, pela dedicação e infinita, infinita paciência, por aceitar se aventurar em seara tão incerta quanto fascinante muitíssimo obrigado e perdão pelo cabelos brancos que eventualmente lhe proporcionei;

Aos professores Cláudia Dornbusch e Waldomiro de Castro Santos Vergueiro, por, de forma tão gentil e profícua, terem colaborado para nossa pesquisa com as observações feitas no exame de qualificação;

Aos professores João Luís Ceccantini, pois o primeiro orientador a gente nunca esquece, e Carlos Fantinati, orientador em minha dissertação de Mestrado, por me proporcionarem o norte inicial na jornada de que este trabalho é o trecho mais recente;

A Dani, por acreditar em mim, por me apoiar e incentivar, por me lembrar de não desistir;

A Alexandre Flory, o amigo certo dos momentos incertos, e Alexandra Michelotti, umas das melhores coisas que lhe aconteceram, por me acomodarem tão bem em Berlim, pela ajuda sempre pronta e pelo incentivo perene;

A Stéfano Paschoal, por tornar minha estadia em Berlim mais alegre, pela ajuda nas pesquisas em solo alemão e pela amizade de mais de uma década;

A Adriano Steffler, pela colaboração no trato das citações em alemão;

A meu irmãozão, Zé Renato, pela captura de imagens na Biblioteca Nacional;

Às funcionárias e aos funcionários da Biblioteca da Unesp de Rio Claro, pela alegre colaboração na rotina de minha pesquisa;

A Rutônio e Patrícia, da Biblioteca Nacional, por tanta gentileza e educação, pela facilidade que me proporcionaram nas pesquisas lá engendradas;

À Alaíde Franchito, por tudo que me ajudou e orientou profissionalmente durante o período de minha pesquisa;

À Mantenedora do Centro Universitário de Araras “Dr. Edmundo Ulson” – UNAR, por ter sempre me propiciado ambiente e condições para o desenvolvimento da pesquisa;

Ao Colegiado de Letras do Centro Universitário de Araras “Dr. Edmundo Ulson” – UNAR, pelo companheirismo e incentivo perenes;

À Escola Cooperativa de Cerquillo, por também ter, em todos os momentos, me propiciado ambiente e condições para o desenvolvimento da pesquisa;

À minha família e aos meus amigos, que me serviram de porto seguro em todas as etapas deste trabalho.

A arte existe unicamente para o outro e através do outro.
Jean-Paul Sartre

RESUMO

Esta tese estuda a presença das histórias ilustradas de Wilhelm Busch (1832-1908) no sistema literário brasileiro. Para tanto, ela analisa como o sistema literário alemão, registra a produção de Busch e como esta se constrói a partir de dois pólos de influência: a tendência humorística do periódico *Fliegende Blätter* (1845-1944), de que as histórias ilustradas buschianas parecem herdar uma porção, e a postura crítica em relação ao contexto sócio-histórico da comunidade de expressão alemã na segunda metade do século XIX, com o qual as histórias ilustradas buschianas mantêm uma relação dialógica.

O estudo que aqui se desenvolve parte da prática da reflexão sobre o texto literário, de sua leitura e análise, a partir das quais foi possível encarar as histórias ilustradas buschianas não como fenômeno isolado de seu contexto nem como puro reflexo dele, mas como um dos elementos que influenciam e são influenciados no conglomerado sistêmico que é o ambiente cultural e literário de uma nação. Com essa concepção, este trabalho revela que, em que pese a permanência de sua obra no horizonte da literatura brasileira desde sua primeira tradução, em 1901, a imagem de Busch no cânone literário brasileiro, ou da literatura alemã instituído a partir do Brasil, apresenta uma assimetria com a que ele têm no sistema cultural alemão. Tal assimetria decorre da redução do potencial de significação que as histórias ilustradas buschianas apresentam nas suas versões traduzidas para o português, resultante da atuação de alguns dos agentes literários envolvidos nesse processo de transposição intercultural.

Palavras-chave: Wilhelm Busch; histórias ilustradas; literatura alemã; literatura brasileira; literatura comparada; recepção; sistemas literários; tradução.

ABSTRACT

The present thesis points out the presence of Wilhelm Busch's picture stories (1832-1908) in the Brazilian literary system. For that matter, it analyses how the German literary system registers Busch's production and how it is constructed from two influence poles: the humorous tendency of the weekly German humor magazine *Fliegende Blätter* (1845-1944), from which it seems to have inherited a portion, and the critical posture related to the socio-historic context of the expressive German community in the second half of the XIX century, with which Busch's picture stories has a dialogic relationship.

The study that here develops comes from the reflection about the literary text, its reading and analysis, from which it is possible to face Busch's picture stories, not as a phenomenon isolated from its context or as its reflex, but as one of the elements that both influence and are influenced within the systemic conglomerate, which is a nation's cultural and literary atmosphere. With that conception in mind, this paper reveals that, despite the perpetuation of this work on the Brazilian literature horizon starting with its first translation, in 1901, Busch's image in the Brazilian literary canon, or the German literature established from Brazil, presents an asymmetry in relation to the one he has in the German cultural system. Such asymmetry comes from the reduction of the potential of meaning that Busch's picture stories bear in their versions translated into Portuguese, as a result of some of the literary agents involved in this intercultural transposition process.

Key words: Wilhelm Bush; picture stories; German literature; Brazilian literature; comparative literature; reception; literary systems; translation.

Sumário

INTRODUÇÃO	10
------------------	----

1 – A INSERÇÃO DE WILHELM BUSCH NO SISTEMA CULTURAL DE EXPRESSÃO ALEMÃ

1.1 Minha pátria é minha língua	19
---------------------------------------	----

A Restauração pós-napoleônica. Biedermeierzeit (Época Biedermeier).

Junges Deutschland (Jovem Alemanha). Vormärz (Pré-março). Gêneros populares: Dorfgeschichten, Kinder- und Hausmärchen.

1.2 Os fins justificam os meios ou Os novos meios de expressão da sociedade pós-industrial	37
--	----

Fliegende Blätter ou A sociedade alemã em revista.

1.3 Desenvolvimento estilístico das histórias ilustradas buschianas	85
---	----

Primeira fase. Segunda fase. Terceira fase. Quarta fase.

2 – A INTRODUÇÃO DAS HISTÓRIAS ILUSTRADAS DE BUSCH NA LITERATURA DO BRASIL

Brasil 1940 – Série Busch; didatismo e constituição do público. O *Boom* da literatura infantil na década de 1970 - Série Juca e Chico. Busch e o cânone literário hoje.

2.1 A primeira tradução para a última flor do lácio	103
---	-----

2.2 Esta foi a primeira dos dois... – A Série Busch	109
---	-----

2.3 ...Outra veio logo depois - A Série Juca e Chico	122
--	-----

2.4 <i>Juca e Chico</i> , um caso exemplar da alocação do autor no cânone nacional	130
--	-----

3 – INSTRUMENTOS DE ANÁLISE

3.1 O estabelecimento do *corpus* e a descrição de seus aspectos constitutivos 144

O estabelecimento do corpus. Os aspectos expressivos dos textos buschianos. Considerações sobre o estilo das histórias ilustradas buschianas: as células textuais.

3.2 Vício e verso, vozes, vazios e versões: Instrumentos teóricos para as categorias de análise 159

Pretextos e propósitos para um estudo das histórias ilustradas de Wilhelm Busch. Literatura como sistema. Teoria dos Polissistemas. Ideologia da linguagem, polifonia, dialogismo – o discurso no discurso.

4 – DETERMINISMO DE UMA CLASSE DETERMINADA 191

Leitor e contexto no texto. Dialogismo com as transformações tecnológicas. Dialogismo com as tensões sócio-históricas – pauperização e imperialismo. Dialogismo com as idéias científicas darwinistas. Dialogismo com a tradição cultural clássica. Dialogismo com o contexto da cultura de expressão alemã oitocentista.

5 – O WILHELM BUSCH QUE NÓS CONHECEMOS 274

6 – BIBLIOGRAFIA 285

INTRODUÇÃO

O presente trabalho pretende dar continuidade aos estudos que efetuamos em nossa dissertação de mestrado, apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis/UNESP em 1999 com o título de “O pintor e o poeta – Wilhelm Busch no Brasil” (POMARI, 1999). Esse estudo teve como objeto uma comparação entre a obra *Max und Moritz – Eine Bubengeschichte in sieben Streichen* (1865), de Wilhelm Busch (1832 – 1908), e sua tradução brasileira, realizada por Olavo Bilac (1865 – 1918) e intitulada *Juca e Chico – história de dois meninos em sete travessuras* (1901). Dela consta uma breve apresentação da vida desse autor alemão, seguida de um estudo das principais características de uma das formas artísticas por ele desenvolvidas, as histórias ilustradas.

Naquele momento, a natureza de um trabalho de Dissertação de Mestrado, além da profundidade e abordagem da análise que então pretendíamos, obrigaram-nos a que nos limitássemos a verticalizá-la em apenas uma das criações desse autor que registraram tradução no Brasil. Desse modo, por ser sua obra de maior sucesso e a primeira traduzida para a língua portuguesa, *Max und Moritz* foi a escolhida para ser comparada com sua versão nacional, feita no início do século XX. Além disso, as mesmas circunstâncias e finalidades elencadas no parágrafo anterior impuseram um corte metodológico que excluiu boa parte do material por nós levantado ou disponível para aquela etapa. Não obstante, naquele momento, expandiu-se-nos o conhecimento acerca da obra de um artista bastante proeminente

no contexto da cultura de língua alemã do século XIX, que produziu a porção mais conhecida da sua obra em um meio de expressão muito comum naquele período, as histórias ilustradas. Meio este que, por sua vez, situa-se em uma zona de transição entre uma tradicional modalidade literária daquele século, a narrativa com ilustrações, e as atuais Histórias em Quadrinhos (HQs), forma típica dos séculos XX e XXI, em que se fundem imagem e palavra.

O nosso primeiro contato com a obra de Wilhelm Busch, ilustrador, humorista, poeta, prosador e pintor alemão, resultou em um estudo contrastivo entre o texto original e a versão brasileira. Naquela pesquisa, as reflexões desenvolvidas demonstraram que, no resultado final de seu esforço tradutório, o poeta parnasiano promoveu no texto de chegada a atenuação de certos aspectos plurissignificativos da obra original, os quais poderiam ser percebidos por meio de alguns elementos menos evidentes na tessitura do texto em alemão, por se alocarem em sua camada não-verbal, ficando, portanto, menos suscetíveis às variações comuns na tradução do estrato verbal. Assim, verificou-se que essa escolha do tradutor promoveu nesse texto de chegada o recrudescimento de outros aspectos da obra, os quais poderiam ser interpretados como doutrinadores de um moralismo burguês, mas que se apresentavam de forma ambígua no texto original e, em paralelo àquela leitura defensora da ordem burguesa, serviam de chave para uma outra leitura, oposta à primeira e contestadora do *modus vivendi* da sociedade alemã (e européia) da segunda metade do século XIX.

A vivência que tivemos com as histórias ilustradas buschianas, ao longo do período que desenvolvemos nossa dissertação, permitiu-nos a entrada em um mundo completamente novo, uma vez que tal autor nos era completamente desconhecido. E na medida em que ele se tornava conhecido, algumas lacunas foram se formando, quando tentávamos comparar o vulto de sua obra no contexto original alemão com seu correlato em nosso meio literário.

Em sua terra natal, Wilhelm Busch tem sua obra sendo objeto de estudos desde quando ainda era vivo (DAELEN, 1886), e esses estudos foram incrementados a partir de meados do século XX, motivados, sobretudo, pelo estabelecimento em Hannover de um grupo permanente que se interessa pela obra do autor, a Wilhelm-Busch-Gesellschaft (Associação Wilhelm Busch, fundada em 24 de junho de 1930), atualmente com sede no Wilhelm-Busch-Museum Hannover (Museu Wilhelm Busch

de Hannover). Essa agremiação é responsável pela edição do Anuário da Associação Wilhelm Busch (*Jahrbuch der Wilhelm-Busch-Gesellschaft*), editado em parceria com o Wilhelm-Busch-Museum Hannover e o Deutsches Museum für Karikatur und kritische Grafik (Museu Alemão para Caricatura e Grafismo Crítico). Tal anuário recebe desde 1998 o nome de *Satire* (*Sátira*), se encontra no seu número 69 (lançado em dezembro de 2005)¹ e, embora apresente certo tom apologético em alguns momentos, sempre traz pelo menos um estudo acerca da obra do criador de *Max und Moritz*. Em uma pesquisa breve com as ferramentas de busca disponíveis na Internet (na página *google.de*) é possível encontrar mais de 1.300.000 ocorrências para a expressão “Wilhelm Busch” em todos os ambientes da rede, sendo que mais de 790.000 delas têm origem no ambiente virtual de língua alemã, das quais se destacam, além da página do Museu Wilhelm Busch de Hannover, algumas páginas mantidas por entusiastas e/ou estudiosos das obras buschianas. A mesma pesquisa com a expressão “Max und Moritz” resulta em, aproximadamente, 1.010.000 e 529.000 ocorrências, respectivamente.

No que diz respeito às características de sua produção, a presença de traços estilísticos de natureza específica, como seu pessimismo, humor e teor crítico, são consensuais entre os estudiosos que já se debruçaram sobre ela. Assim como há consenso também a respeito da importância de suas contribuições para a transição do meio de expressão das histórias ilustradas até o das HQs atuais. Por outro lado, em outros aspectos, como o modo pelo qual a crítica em geral demonstra perceber as características formais de suas histórias ilustradas, parece haver algo de inexato, ou difícil de se precisar, dada a vaguidão de algumas definições sobre a natureza delas, fato observável, inclusive, na tradição crítica alemã. Quanto ao tratamento que a referida tradição crítica tem dispensado à obra buschiana e aos critérios de classificação da mesma, Gert Ueding (1986, p. 13-14) declara:

Wilhelm Busch pertence aos mais lidos escritores do século XIX e aos mais desconhecidos cantões da história da literatura alemã. Isso acontece por vários motivos. Os historiadores de literatura consideram-no um talentoso desenhista e pintor, que além disso

¹ Apesar da periodicidade anual de alguns números desse anuário, não encontramos em nossas pesquisas nenhuma edição posterior a essa de 2005, cujo exemplar recebemos diretamente das mãos da Dra. Gisela Vetter-Liebenow, Diretora Adjunta da Associação Wilhelm Busch, quando de nossa visita ao Museu Wilhelm Busch de Hannover.

também escreveu versos e alguma prosa; os historiadores de arte vêem nele um escritor humorístico, que ao mesmo tempo era um habilidoso ilustrador de suas obras, praticante também da pintura à óleo, produção esta que nunca se tornou pública por avaliação autocrítica.²

O fragmento acima reflete tanto a diversidade das obras de Busch quanto o desconhecimento dela pela crítica das diferentes áreas afins ao seu tipo de expressão, a literatura e as artes pictóricas, o que fez com que ele fosse ora definido como pintor e desenhista de talento, que também escrevia versos, ora como poeta que ilustrava suas criações. Desse modo, é por força observar, inicialmente, que as histórias ilustradas (*Max und Moritz*, em especial) fizeram de seu autor um artista conhecido mundialmente já na sua época, mas ele também produziu com qualidade no campo da prosa, da poesia e da pintura, embora sua fama maior seja a de exímio ilustrador.

No Brasil, há o registro em nosso meio literário de pelo menos duas coleções nacionais com as traduções de obras desse artista de Wiedensahl: a **Série Busch** e a **Série Juca e Chico**. E ambas comportam realizações pertencentes ao grupo considerável de histórias ilustradas que ele criou, em sua maioria, como colaborador de dois periódicos humorísticos ilustrados, ambos da cidade de Munique: *Fliegende Blätter* (*Folhas Volantes*, 1845-1944) e *Münchener Bilderbogen*³ (*Folha com Estampas de Munique*, 1848-1905). Contudo, quando aqui mencionamos a percepção da crítica em relação à produção de Busch, estamos nos referindo quase

² Wilhelm Busch gehört zu den meistgelesenen Schriftstellern des 19. Jahrhunderts und zu den unbekanntesten Eckenstehern der deutschen Literaturgeschichte. Das hat viele Gründe. der Literaturhistoriker hielt ihn für einen begabten Zeichner und Maler, der nebenbei auch verse und etwas Prosa geschrieben hat; der Kunsthistoriker sah in ihm einen humoristischen Schriftsteller, der zugleich ein geschickter Illustrator seines Werkes war, wohl auch etwas in Öl dilettiert, dies aber in selbstkritischer Einschätzung nie publik gemacht hat. (Tradução minha.)

³ *Münchener Bilderbogen* é o nome de uma publicação similar ao veículo *Fliegende Blätter* e que também foi publicada pela casa editora Verlag Braun & Schneider, criadora deste segundo periódico. Ela era composta por uma série de folhas impressas e circulou de 1848 a 1898 em edições quinzenais. Após um período de ausência, o veículo retorna em 1900 e é publicado sem maior regularidade até 1905, quando cessa de vez sua edição. Várias obras de Wilhelm Busch, e de outros autores, que apareceram pela primeira vez nas páginas de *Fliegende Blätter*, foram republicadas em *Münchener Bilderbogen*. Quando isso acontecia, não era raro que uma criação inicialmente composta apenas de imagens sequenciais recebesse o acompanhamento de versos na reedição anos mais tarde. Por esse motivo, nosso estudo adotará como referência o periódico *Fliegende Blätter*, que apresenta maior tradição e regularidade. O conjunto total de *Münchener Bilderbogen* gira em torno de 1200 edições.

exclusivamente à percepção da tradição crítica alemã, pois tal percepção é praticamente nula no âmbito da crítica nacional. Com exceção de um breve estudo de Antonio Dimas (1981) sobre *Juca e Chico*, publicado na antologia *O Sadismo de nossa infância* (ABRAMOVICH, 1981), não encontramos registro de outros trabalhos sobre o autor em nosso meio literário. Este silêncio da tradição crítica brasileira em relação à presença das obras buschianas em nosso contexto literário talvez pudesse ser a prova de que qualquer reflexão sobre esse fenômeno tenha que ser respondida com a afirmativa de que não houve identificação delas com a cultura brasileira. Alguns dados concretos, porém, permitem que se ponha em xeque a obviedade dessa possibilidade, uma vez que há pelo menos três momentos distintos no transcorrer da história literária brasileira do século XX em que se registra a inserção de obras de Busch em nosso âmbito artístico-cultural: em 1901, Olavo Bilac nos apresenta esse artista no primeiro ano do século, em edição da Editora Laemmert; na década de 1940, Guilherme de Almeida dá maior amplitude para as versões nacionais da obra buschiana como o principal tradutor dela em uma série de livros de histórias ilustradas, na qual também aparece a tradução bilaquiana, que foi publicada pela Editora Melhoramentos entre 1942 e 1955 e, embora contivesse inclusive criações de outros artistas, recebeu o nome de **Série Busch**; em 1976, Maria Thereza Cunha Giácomo, que assina M. T. Cunha em suas traduções, completa o conjunto das histórias ilustradas do artista aqui veiculadas com adaptações de novos títulos, os quais se juntam àqueles editados na Série Busch, compondo uma coleção de oito livros, em que figuram exclusivamente criações do artista, e que foi editada pela mesma Editora Melhoramentos, com o nome **Série Juca e Chico**. (A última edição desta última coleção que se pôde verificar data do ano de 1982, sob a chancela das Editoras Itatiaia e Villa Rica e ainda nos dias atuais pode ser encontrada nas livrarias de maior e mais amplo acervo.)

De toda forma, à parte os estudos acadêmicos, é inegável que a presença das histórias ilustradas do mencionado artista é forte no ideário da cultura alemã, sobretudo no que se refere à dupla Max e Moritz. Mas, no Brasil, refletindo sobre a presença de Busch em nosso contexto literário por mais de um século, deparamo-nos com uma lacuna, percebida desde nosso mestrado, conforme já se comentou. Tal lacuna consiste na ausência de estudos que ajudem a delimitar ou entender o posicionamento, ou a importância, da produção buschiana no panorama literário e

artístico nacional, ausência essa que se traduz, na prática, em total falta de percepção da crítica local em relação à sua obra.

Fato este um tanto quanto inexplicado, pois o registro da recepção de suas criações em três momentos bastante diversos de nossa configuração sócio-cultural é, por si só, suficientemente instigante, quando defrontado com a realidade da mencionada ausência de estudos (ou ao menos um estudo) que procure entender tal fenômeno. E que podemos torná-lo um pouco mais instigante quando verificamos que, ao todo, a soma das tiragens das obras buschianas traduzidas no Brasil compreende 294.000 unidades, considerando-se apenas as edições da Série Busch (iniciadas em 1943) e da referida coleção de 1976.

Assim, o resultado desse período de convívio com a obra de Wilhelm Busch tem como desdobramento mais natural o estudo que aqui se inicia, uma vez que, com o passar dos anos e o aprofundamento de nossos estudos sobre a obra desse artista permitiram que algumas impressões iniciais fossem traduzidas nos questionamentos metodologicamente fundamentados que aqui apresentamos. Neste sentido, o grande salto que se promove daquela dissertação para esta tese é o desejo de uma compreensão mais abrangente das histórias ilustradas buschianas que foram traduzidas em nosso país. Fato este, que se reflete na constatação de que (o que aqui trataremos como sendo) o potencial de expressividade que as histórias ilustradas buschianas apresentam em seu sistema literário e cultural de origem registra uma considerável redução de seus efeitos junto ao leitor no momento em que elas se transpuseram para o nosso contexto cultural. Redução, diga-se, que não impediu o relativo sucesso das suas produções em nosso sistema literário, mas que também não permitiu que se as apreciasse em sua completude de significações. Redução causada em sua maior porção por não se reproduzir nas versões brasileiras o dialogismo que o discurso das mencionadas histórias ilustradas estabelece com determinadas ideologias dispersas no sistema sócio-cultural que as gerou.

No presente momento, então, o que se almeja é, por uma ótica da literatura nacional, aprofundar o entendimento das produções desse artista da Baixa-saxônia que circularam no Brasil e observar com maior amplitude crítica as suas histórias ilustradas por aqui veiculadas. Além disso, é bom que se ressalte que a pesquisa aqui objetivada é a seqüência imediata de estudos que foram iniciados há mais ou

menos uma década e que consideramos dignos de aprofundamento, para que ao menos se realize algum esforço na tentativa de entendimento de determinados aspectos (doravante apresentados) acerca da presença desse artista alemão no âmbito de nossa literatura.

Deste modo, diante da dificuldade em situar no panorama literário brasileiro de forma mais clara a posição do autor objeto de nosso estudo, pode-se levantar uma série de indagações sobre a causa de tal situação: não houve, por parte do público brasileiro, recepção significativa da sua obra, o que fez com que não se motivassem estudos sobre ela? A crítica nacional não percebeu, nas produções de Busch aqui traduzidas, valor que justificasse estudos mais atentos? A crítica nacional não percebeu as obras de Busch aqui traduzidas? As produções de Busch não apresentam(ram) nenhum ponto de identificação com nosso panorama literário e cultural?

Neste sentido, pode-se antecipar que este trabalho parte da percepção inicial de uma assimetria entre a condição e o posicionamento do artista mencionado nos cânones literários da Alemanha e do Brasil, constatação que nos impele a levantar as hipóteses adiante apresentadas, pois sua comprovação constitui o cerne desta pesquisa, que derivam da tese principal deste estudo, que é a afirmação de que *embora ocorra a inserção e a permanência das histórias ilustradas buschianas no sistema literário brasileiro, as obras de Busch traduzidas no Brasil registram uma redução considerável em seu potencial expressivo original decorrente do modo enviesado como se deu tal processo de transposição, resultando, inclusive, no estabelecimento de uma imagem canônica do autor diversa da que ele goza no sistema literário da sua origem.*

Essa tese e as indagações acima mencionadas nos levaram a formular a primeira e principal hipótese deste estudo que, acreditamos, possa respondê-las: *tal fato ocorre porque se estabeleceu, no Brasil, uma imagem reduzida e um tanto quanto utilitária, portanto parcial, da obra e da arte de Wilhelm Busch decorrente da não reprodução nas versões nacionais de certa riqueza de seus elementos expressivos, que elas apresentam no seu sistema de origem e que decorrem da relação entre fatores intra e extratextuais.* Desta primeira hipótese decorrem, por consequência, outras duas: *tal redução leva-o a não ter uma situação definida no nosso panorama literário, reflexo de algo que, por diversos motivos, se dá também*

no contexto cultural original alemão (embora numa dimensão diferente da que aqui se observa), conforme observa Ueding (1986); e, *no Brasil, tal fato permanece inalterado ao longo de cerca de um século em virtude da falta de estudos sobre o mencionado autor por parte de nossa tradição crítica*. Considera-se, obviamente, que essas suposições levem em consideração a possibilidade de nosso panorama cultural ter permanecido indiferente à inserção nele das obras de Busch, embora acreditemos que tal argumento seja enfraquecido pelo fato de que sua presença no âmbito de nossa literatura já alcance existência pelo dilatado período mencionado, com o não desprezível e já citado volume de obras comercializadas.

No sentido de investigarmos as hipóteses acima mencionadas, para conseqüente comprovação da tese apresentada, este estudo se faz com a seguinte estruturação:

O primeiro capítulo apresenta três partes, de modo que, inicialmente, faremos um breve relato do contexto sócio-histórico da cultura de expressão alemã da primeira metade e de meados do século XIX, pois é este o momento da história em que, acreditamos, estabelece-se uma série de fatores determinantes das condições da produção artística da segunda metade daquele século, período histórico no qual circularam e com o qual se relacionam as criações buschianas aqui objeto de estudo. A segunda parte deste capítulo terá como assunto o veículo jornalístico em que surgiram as histórias ilustradas de Busch e que, em nosso ponto de vista, emprestou algumas das condicionantes da significação de sua forma literária para o meio expressivo que consagrou Busch no âmbito de nossa literatura. Por fim, na terceira e última parte do capítulo, será apresentado o desenvolvimento estilístico da obras buschiana no meio de expressão das histórias ilustradas.

No segundo capítulo verificaremos a trajetória da inserção do mencionado artista no sistema cultural brasileiro, com a descrição dos três momentos em que ele foi traduzido para nosso idioma.

Após esse momento, a tarefa do terceiro capítulo será delimitar o terreno em que se desenrolarão as discussões. Assim, por início, serão descritas as justificativas e as ações metodológicas para o estabelecimento do *corpus* e dos procedimentos de nossas investigações. Além disso, o capítulo investigará como se erige a expressividade da modalidade literária desenvolvida por Busch, as histórias ilustradas, observando a arquitetura geral de sua expressividade, isto é, os principais

traços de seu estilo que são constituintes da significação dos conteúdos veiculados nesse meio de expressão em que se conjugam a imagem e a palavra. Após esta etapa, discorreremos brevemente sobre as nossas justificativas de localizá-lo no campo dos estudos literários e numa perspectiva da literatura alemã em situação de recepção no contexto brasileiro. Na seqüência, o capítulo ainda apresentará os instrumentos teóricos que fundamentam nossas categorias de análise, momento em que faremos menção às elucubrações da chamada Escola de Constança e sua Estética da Recepção, cujas concepções serão bastante caras a este trabalho, e aos conceitos de polifonia, pluridiscursividade e dialogismo, de Mikhail Bakhtin, além de fundamentar a visão sistêmica que temos do fenômeno literário com as observações de Antonio Candido e de Itamar Even-Zohar.

No capítulo quarto, será desenvolvida uma análise da obra buschiana produzida na forma de expressão das histórias ilustradas. Neste capítulo, o que se apresenta é a demonstração dos fortes laços que essa modalidade criativa tinha com o seu contexto sócio-histórico, ligação esta que encontra pouca ou nenhuma correspondência com o correlativo pano de fundo epocal dos momentos de sua transposição para o contexto da cultura brasileira. O centro desse capítulo é demonstrar como as histórias ilustradas buschianas mantinham um intenso dialogismo com dados sócio-histórico-culturais do contexto de expressão alemã de sua época, o qual, inclusive, era a principal referência no momento da definição da sua criticidade e de seu teor humorístico. Dialogismo esse que se constrói, mais especificamente, a partir de cinco pólos ideológicos, ou discursos de outrem, que se encontravam difundidos no sistema sócio-cultural de expressão alemã do período referido: a revolução tecnológica e industrial e suas conseqüências mais imediatas; as tensões políticas e militares, decorrentes do impulso imperialista prussiano gerador do processo gradativo da unificação alemã; o cientificismo darwinista; a permanência dos valores da tradição cultural classicista; e o *habitus* característico do povo de expressão alemã daquela época. A esta seção seguem-se as nossas conclusões finais, que vêm a ser a matéria do capítulo quinto.

De todo modo, acreditamos que o maior mérito que este trabalho pode alcançar é mostrar a viabilidade e a pertinência em nossa tradição crítica de outros trabalhos sobre as obras e o artista alemão aqui enfocados.

1 – A INSERÇÃO DE WILHELM BUSCH NO SISTEMA CULTURAL DE EXPRESSÃO ALEMÃ

1.1 – MINHA PÁTRIA É MINHA LÍNGUA

Liga alemã: a restauração pós-napoleônica no âmbito dos ducados de expressão alemã. Biedermeizeit, Junges Deutschland e Vormärz – resignação e revolta. As expressões artísticas populares: Dorfgeschichten, Kinder- und Hausmärchen.

Quando alguém se propõe a descrever os principais traços característicos de um povo e de uma época, está-se lançando a uma tarefa em que, mesmo que ela seja exitosa, não se permanece isento do risco de uma sua realização superficial, excessivamente generalista, tendenciosa e (ou), em certo grau, preconceituosa. Mas como este trabalho compara a relação das obras originais e das obras traduzidas com os respectivos sistemas culturais em que circularam, no intuito de perceber o possível reflexo, nas últimas, decorrentes de variações nessa relação, neste momento, faz-se necessário uma tal empreita, que tem na delimitação de seu recorte temporal o maior penhor contra os equívocos acima citados de que está suscetível.

A necessidade desta etapa tem origem no fato de que, embora produzidas na segunda metade do século, as histórias ilustradas buschianas, especialmente as que primeiro figuraram nas *Fliegende Blätter*, refletem ou refratam as ideologias que se encontravam latentes nos sistemas cultural e sócio-político de expressão alemã desde as décadas iniciais daquele centênio. Período em que se deram diversos fatos decisivos no processo de constituição da nação alemã que hoje se conhece.

A validade dessas afirmações pode ser corroborada pelo fato talvez mais característico dessa relação do contexto político e histórico desse período com as expressões artísticas – o termo com o qual a tradição crítica define o panorama cultural predominante nessa primeira metade, *Biedermeierzeit*, foi cunhado, posteriormente à sua existência temporal, nas páginas do já mencionado periódico *Fliegende Blätter*. Tal qual esse veículo, ou mesmo por causa dele, as histórias ilustradas de Busch guardam em si essa introjeção de tensões dispersas nas relações sociais da comunidade de expressão alemã no momento de sua circulação. Construindo-se a partir de uma projeção dos valores ideológicos do leitor, as produções buschianas tinham no contexto da sociedade que as recebeu a matéria-prima de onde se erigia sua significação, e da qual dependia a regulação do seu potencial de significação, seu efeito, enfim. A gama de possibilidades desse potencial de significação, como já dissemos, é comprometida com a variação dos dados contextuais, como normalmente ocorre ao se traduzir uma obra para um idioma diverso ao em que ela foi escrita.

Em última análise, na escusa de qualquer acusação de diletantismo enciclopédico que, à nossa revelia, algum leitor possa presumir, é bom que se esclareça que este capítulo pretende apresentar a moldura sócio-histórica em que se deu o processo de formação do contexto cultural da comunidade de expressão alemã da segunda metade do século XIX, momento em que surgiram as histórias ilustradas buschianas.

A RESTAURAÇÃO PÓS-NAPOLEÔNICA

Para muitos governantes europeus daquele período, a queda do império de Napoleão em 1815 permitiu o ensejo da retomada de certos pensamentos absolutistas e feudais em detrimento dos princípios propagados pela revolução de 1789. Em verdade, a possibilidade do domínio continental, ventilada pelas

campanhas expansionistas do curso, mostrou aos chefes de estado da época, em especial àqueles que formariam a futura Liga Alemã (Deutscher Bund, 1815 – 1871), que um governo tirânico ainda era uma forma viável de regime. Assim, no âmbito dessa coligação entre os reinos europeus que tinham o alemão como língua oficial, todo e qualquer ideal nacionalista, unificador ou democrático, tão propícios na resistência contra o General Bonaparte, foram fortemente reprimidos após a capitulação deste, conforme ficaria estabelecido com os acordos fechados no Congresso de Viena (1815), durante o período da Restauração, nome pelo qual ficou conhecido o governo da Liga Alemã do príncipe austríaco Klemens Metternich (1773 – 1859).

Depois de um hiato de pelo menos três décadas, o sentimento de unidade nacional é oportunamente retomado pela Prússia de Wilhelm I (1797 – 1888), como pretexto para seus impulsos imperialistas, os quais foram bastante experimentados pela vizinha Áustria, que, de nação parceira na campanha contra a Dinamarca (Segunda Guerra do Schleswig, 1864), se tornaria um obstáculo a ser removido, por figurar ameaça ao povo alemão, na visão do futuro Kaiser e de Otto Von Bismarck (1815 – 1898), seu primeiro-ministro. Assim, desencadeia-se uma série de acontecimentos que resultarão na Guerra Austro-prussiana (1866), cujo resultado mais imediato é a formação da Confederação da Alemanha do Norte, organização geopolítica que, após a Guerra Franco-prussiana (1870-71), seria conhecida como o Império Alemão.

Diante de tão dinâmica luta pelo poder, o pensamento liberal, que predomina em boa parte da nascente burguesia de expressão alemã daquele período, ressentia-se de uma configuração sócio-política mais favorável para sua expansão e o sentimento de traição dos seus ideais e frustração de seus anseios impregna a psique da porção “cidadã” da população, os trabalhadores urbanos e os burgueses (em sua maioria profissionais liberais), que sonhavam com um país unificado e livre em que se congregassem todos os pequenos reinos germanófonos do continente.

Nesse contexto, tornando dominante um traço que surgira como simples tendência a partir da década de 1840, a intensa politização da arte e da literatura na segunda metade daquele século dá aos artistas do período o rumo na escolha da matéria-prima de suas criações ordinárias. Além disso, o

sepultamento de uma série de idealismos, decorrentes do declínio da ascendência do Iluminismo sobre o panorama filosófico e do fim da chamada *Goethezeit*, compõem a configuração artístico-cultural mais abrangente da comunidade de língua alemã da Europa da segunda metade do século 19. Acresce-se que, em um período cujas turbulências políticas refletiam, de modo direto ou indireto, na produção artística, a descrença na raça humana parece ser a tônica do *Zeitgeist* característico da época em que Busch viveu e produziu sua arte.

Em breve relato, esse é o panorama histórico-cultural no qual surgem as histórias ilustradas buschianas: o ponto culminante de um processo histórico do crescente sentimento de germanicidade dentro da comunidade de expressão alemã da Europa central, o qual foi suscitado pelo fim do período do domínio napoleônico. Busch vive, forma seu estilo e produz suas Histórias Ilustradas no momento mais proeminente desse processo, quando em 1871, pela mão de Bismarck e sob a liderança da Prússia, funda-se o Império Alemão.

No âmbito estritamente literário, não é possível dizer que havia uma literatura alemã ou uma literatura na Alemanha, pois uma nação alemã, como a que hoje se conhece, não existia. A denominada Liga Alemã era um aglomerado de pequenos reinos, cada um com seu próprio governante, que tinham por denominador comum a língua e os costumes e se submetiam ao trono da Áustria, centro de gravidade político da Liga. Dessa forma, para melhor definir o que havia naquele momento e concernia àquela coletividade, é melhor que se empregue o termo germanofonia, mesmo diante do quanto vago e impreciso ele possa parecer, e que neste estudo servirá para designar a comunidade de países europeus de expressão alemã no século 19 do período anterior a 1871. É com esse sentido que o presente trabalho irá empregar por ora termos os quais ele utiliza e que hoje podem comumente apresentar significado diverso, como o adjetivo “alemã(o)”.

No que se refere ao sentimento nacionalista, aos habitantes dessa comunidade germanófona era mais caro o sentimento de ligação com o solo natal mais próximo e próprio, cuja identidade se originava em caracterizações que remontavam ao período medieval. Assim, antes de ser alemão, o indivíduo reconhecia-se mais como bávaro, saxão, francônio, suábio ou prussiano,

embora momentos houvesse em que o sentimento da “pátria alemã” aflorara mais intensamente, como nas campanhas contra a dominação napoleônica.

Por outro lado, apesar de apresentar língua e cultura comuns, não se pode dizer que a literatura produzida no então império da Áustria, por exemplo, tenha os mesmos traços caracterizadores que a produzida nos reinos mais ao norte, de modo que ela se configura melhor como uma literatura *em língua alemã*, mas diversa da que se fazia nos demais reinos da Liga. Naquela altura, a Áustria e sua requintada corte eram, além do centro de poder dessa germanofonia, o que mais se podia configurar como metrópole no ambiente de expressão alemã e, em decorrência disso, pouco poderia oferecer para que ocorresse a identificação de tal estilo cosmopolita com o ritmo e estilo de vida quase medieval dos pequenos ducados componentes da mencionada confederação. Assim, aqui será considerado o que hoje se denomina como literatura alemã (literatura da Alemanha) a literatura produzida em língua alemã (expressão alemã) nos reinos que formavam a dita Liga Alemã, excetuando-se o reino da Áustria, a qual será referida como literatura germanófono.

No que diz respeito ao desenvolvimento da história da literatura de expressão alemã até então, refletindo uma série de demandas do espírito artístico e crítico de sua época, Wilhelm Busch retoma em suas histórias ilustradas vários temas dispersos, oriundos nos movimentos revolucionários de 1830 e 1848, que, embora sufocados pelos agentes representantes do Estado, permaneceram latentes em boa parte da produção artística, especialmente na literatura, e opõe-se à produção “oficial”, identificada com o estilo conhecido como Biedermeier.

Tal tendência, o estilo Biedermeier, embora tenha sido a mais duradoura daquele período, não é, entretanto, exclusiva na época e convive em paralelo com, no mínimo, outras duas que, de modo programático ou não, tiveram, cada uma a seu tempo, ao menos um momento em que foram proeminentes e exerceram algum tipo de ascendência sobre as criações de uma série de artistas. Dessas todas, segue uma breve caracterização de suas motivações e reflexos no campo artístico-literário.

***BIEDERMEIERZEIT* (ÉPOCA BIEDERMEIER)**

O governo da Restauração, conduzido por Metternich, príncipe da Áustria, teve como orientação mestra a repressão das idéias revolucionárias e nacionalistas que, em sua maioria, provinham da França e contaminavam a nova classe (dos burgueses) nos diversos reinos que compunham a então fundada Liga Alemã. O particularismo da Liga Alemã, isto é, a sua estruturação em algumas dúzias de pequenos ducados e principados no lugar de uma única nação alemã, permitia a manutenção de uma estrutura absolutista feudal, garantida pela solidariedade entre seus governantes em prol da manutenção dos privilégios adquiridos, no melhor estilo do dividir para governar. No campo da produção artística, o termo Biedermeier é empregado para designar o estilo predominante na literatura de língua alemã entre 1815 e 1848. Para essa tendência artística, à literatura cabe a defesa dos valores tradicionalistas da classe média, tais como a estabilidade, a ordem, a moderação, a modéstia e a preservação do *status quo*. O enfoque em amenidades e nas cenas da vida doméstica defendem a reclusão à esfera privada e familiar como mote principal do estilo. Além disso, honestidade, competência, retidão e renúncia pessoal são qualidades que devem ser ressaltadas e incentivadas.

Em lugar da percepção do solo natal como pátria do cidadão, sentimento de coloração nacionalista e política, predomina o sentimento da terra como *Heimat*, ou seja, o pedaço do mundo muito próprio do indivíduo, onde ele realmente se sente em casa, com o qual ele se identifica mais por laços afetivos do que por dever civil, pois o desenvolvimento de sua existência ali transcorreu, desde seu nascimento ou ao longo da época mais significativa de sua vida (como, por exemplo, a adolescência, os “anos de aprendizagem”). Em decorrência dessa atitude, ou mesmo motivando-a, o artista Biedermeier volta-se para a natureza a fim de não ter que se confrontar diretamente com o mundo contemporâneo, idealizando o passado, pois o presente não permite que sequer seja possível acreditar na criação de um futuro, melhor ou não. Tal postura decorre, cogitam estudos mais recentes, da resignação diante da percepção do fracasso das revoluções daquele período.

Na segunda metade do século 19, o acentuado tom conformista e passivo do estilo Biedermeier faz com que ele tenha uma conotação algo negativa para certos círculos artísticos.

O termo designativo desse estilo deriva da modificação da grafia do nome de uma personagem da obra *Gedichte des schwäbischen Schulmeisters Gottlieb Biedermaier und seines Freundes Horatius Treuherz* (*Poemas do mestre-escola suábio Gottlieb Biedermaier e do seu amigo Horatius Treuherz*), dos poetas humorísticos Ludwig Eichrodt (1827 – 1892) e Adolf Kussmaul (1822 – 1902). A associação do nome da personagem à essa tendência artística deu-se postumamente, a partir de 1855, ano da publicação da referida obra, pois, independentemente do caráter altamente paródico dessa obra (ou mesmo por esse motivo), houve a identificação do nome do mestre-escola aos ideais presentes nos poemas que lhe são atribuídos.

JUNGES DEUTSCHLAND (JOVEM ALEMANHA)

Uma atitude de politização da arte (literatura) de maneira mais franca ocorreu entre 1830 e 1835, embora existam registros de insatisfação civil desde o momento imediatamente posterior ao Congresso de Viena.

Os antecedentes de uma postura mais contestadora no meio germanófono deitam raízes até 12 de junho de 1815, quando em Jena foi fundada a primeira *Burschenschaft*, uma espécie de grêmio estudantil, cujos ideais perfilavam a devoção à honra, à liberdade e à pátria. Suas cores reproduziam aquelas adotadas pelos caçadores da região – negro, vermelho e ouro –, as quais serviriam de base para a atual bandeira da, então, futura nação alemã. Quatro anos depois, em 23 de março de 1819, o estudante e membro de uma *Burschenschaft* local Karl Ludwig Sand (1795 – 1820) assassina o escritor conservador August Von Kotzebue (1761 – 1819), o que motiva a reação do

governo contra as mencionadas agremiações de estudantes, por meio da publicação dos Decretos de Karlsbad (*Karlsbader Beschlüssen*, 20/11/1819), que as torna proibidas e se institui como instrumento de repressão, contendo severas restrições à liberdade das universidades e censura da imprensa, e que foi largamente utilizado para perseguir as vozes e os pensadores da oposição nos trinta anos seguintes.

Esse sentimento contestatório e revolucionário retoma força com o simulacro de movimento que ficou conhecido como *Junges Deutschland*, simulacro pois lhe faltou maior articulação entre seus membros e maior coesão programática. Ele esboça-se, no final da década de 1820, em forma de um movimento literário radical que defendia a literatura como instrumento de polêmica social e política. Em 1834, Ludolf Wienbarg (1802 – 1872) publica sua obra *Ästhetische Feldzüge (Campanhas Estéticas)*, e dedica-a a uma “Jovem Alemanha”, liberal, democrática e moderna, e não à antiga, absolutista e feudal, que estava ultrapassada e precisava ser deixada pra trás. A “Velha Alemanha” dos nobres e da corte, dos eruditos e da universidade, era, para o movimento, abafada e pouco saudável, repleta de modelos já superados, inclusive Goethe. Contrapondo-se a essa espécie de *ancien régime*, em que o divórcio entre política e arte só interessava à manutenção dessa arcaica estrutura de sociedade, a politização da arte é o caminho para um sistema mais igualitário e justo.

Alguns autores, como Martini (1972) e Kohnen (1962), atentam para o fato de não se confundir esse desejo por uma “Jovem Alemanha”, cuja atuação não extrapolou o âmbito da literatura, com o movimento secreto e puramente político que atingiu uma série de países da Europa naquele período e que recebeu o mesmo nome. Sobre isso, Kohnen afirma:

“Os literatos da ‘Jovem-Germânia’ tiveram, certamente, ligação com elementos políticos, inspiraram-se, muitas vezes, em fatos da política nacional ou internacional, mas tudo isto não constituiu o fator essencial ou principal. As tendências e simpatias políticas partilhadas pelos novos não procuraram, como os membros da associação secreta de políticos internacionais, uma congregação sistematizada ou organizada.

Os literatos do novo movimento vieram apenas da mesma fonte sensitiva, tendenciosa e intencional, sem qualquer organização oficial. Expressaram seus ideais em diversos lugares e em formas diferentes, como sejam romances, cartas, panfletos, descrições de viagens e ensaios.” (KOHLEN, 1362, p. 283)

Por outro lado, Finney (2003) vê no movimento o reflexo natural de um outro mais amplo em curso na Europa de então:

“Quer a ‘Junges Deutschland’ quer o ‘Vormärz’ devem ser vistos num contexto pan-europeu. A ‘Junges Deutschland’ é comparável à ‘Giovine Italia’ em Itália, a ‘Das junge Europa’ na Suíça, ou a ‘La Jeune France’, e encontra-se literatura revolucionária numa série de países europeus nos anos 40 do século XIX.” (FINNEY, pp. 318-319)

Dessa forma, percebe-se como não é muito fácil, nesse período, separar a arte literária e política no contexto germanófono (ou europeu), e como o papel do literato era importante naquela sociedade em gradativa transição, mesmo que com acentuada resistência local e quase que apenas em sua aparência, do modelo feudal e absolutista para um outro mais liberal e democrático.

Ironicamente, o movimento tem seu fim, em 1835, por meio do mesmo instrumento que o tornou notório à época, quando Metternich expede um decreto governamental que bane as obras e exila artistas que o representam, tais como Karl Gutzkow (1811 – 1878), Heinrich Laube (1806 – 1884), Heinrich Heine (1797 – 1856) e Theodor Mundt (1808 – 1888). Os sucessivos ataques proferidos pelo editor de um jornal literário nos anos 30 e 40 daquele século, Wolfgang Menzel, que a todo momento denunciava as publicações excessivamente liberais desses autores, serviram de pretexto para que a opressão do regime Metternich tomasse uma atitude definitiva, no sentido de silenciar as mais importantes vozes da *Junges Deutschland*. Tal proibição, contudo, deu especial celebridade aos impedidos e fez com que suas obras fossem, a partir de então, mais divulgadas e mais lidas.

VORMÄRZ (PRÉ-MARÇO)

A literatura produzida nos anos de 1840 e que se orientou no sentido da luta pela liberdade democrática, pela unidade nacional e pela burguesia, postumamente foi designada como *Vormärz*. Esse nome faz referência ao estado de ânimo de boa parte da população da Liga Alemã no período que antecedeu a Revolução de Março (1848/49), que foi resultado da oposição popular ao absolutismo feudal e da constatação inequívoca da progressiva e crescente exploração e pauperização dos trabalhadores.

Assim, motivados pela Revolução de Fevereiro, ocorrida na França, o proletariado e a burguesia alemães se unem a partir do mês de março, em revolta, e convocam, em maio, uma assembléia nacional, ou Parlamento, na Paulskirche em Frankfurt (*Frankfurter Nationalversammlung*), composta predominantemente por acadêmicos e intelectuais da classe média, e redigem a constituição de uma nação alemã unida e democrática. É esse o acontecimento, cuja ocorrência no meio germanófono foi mero reflexo do que sucedia em vários outros países europeus, que ficou historicamente conhecido em sua globalidade como “Primavera dos povos”.

Em vários aspectos essa tendência literária se aproxima do movimento da *Junges Deutschland*, quer seja pela vontade de politização da literatura, quer seja pelas lutas contra o feudalismo absolutista e por um estado alemão democrático e unificado. Àquele movimento típico da década de 1830 parecia mais cara a derrocada do particularismo absolutista que, por sua fragmentação dos territórios germanófonos e pela proliferação de tiranias neles, mantinha as condições necessárias para a perpetuação desse sistema tão nefasto para o estabelecimento de uma nação unificada. Na literatura *Vormärz*, por sua vez, em que pese o fato dela ser uma decorrência quase natural da tendência interrompida pela censura do governo da Restauração, o anseio democrático e unificador fala mais alto. Embora, a rigor, seja obrigatório que se reconheça a interdependência mútua entre as idéias a que cada uma das duas tendências dedicou mais atenções e para a qual canalizou sua veia criativa.

Seguramente, uma marca dessa tendência literária é a promoção da confluência do discurso poético e do discurso político de forma mais clara e incisiva. A atitude apolítica e desinteressada, típica do *Biedermeierzeit*, não é mais tida como apropriada para o homem do tempo, que deixa de ser focalizado a partir de sua individualidade, e passa a ser considerado a partir do seu protagonismo enquanto cidadão. É neste decênio de 1840 e sob influência do *Heimatgefühl* (sentimento da pátria) que se acentua a produção de poemas patrióticos germanófilos, como o mais famoso dessa modalidade, a *Canção dos alemães* (*Lied der Deutschen*, 1841), de Hoffmann von Fallersleben, cujos versos se tornariam a letra do hino da República da Alemanha. O declínio da ascendência do humanismo universalista goetheano sobre as letras alemãs é evidente nesse período, de modo que a *Weltschmerz* romântica ou o idealismo kantiano deixam de ser, naquele decênio, a expressão mais própria das tensões existentes entre o homem e o mundo, pois a luta pela liberdade e por uma pátria unida e democrática é a única digna de ser travada, e a literatura é a arma de que se dispõe e o campo em que tal embate deve se dar.

Não obstante sua aceitação ampla em grande parte da população germanófona do período, conforme atesta o movimento revolucionário de 1848, o impulso democrático e nacionalista é esmagado por completo em meados de 1849, sob o recrudescimento do poder da potência imperialista prussiana, que renovou sua autoridade ante vários dos reinos da Liga Alemã e comandou uma contra-revolução à qual não houve oposição capaz de lhe fazer frente.

Em linhas gerais, essas são as três principais correntes que predominam no contexto literário de expressão alemã durante a primeira metade do século 19. Elas estabelecerão, com maior ou menor intensidade, várias linhas de influência sobre a produção artística das décadas vindouras, especialmente no que diz respeito ao meio comunicativo escolhido por Busch, as histórias ilustradas, pois a indefinição política e o descontentamento popular com o referido regime de governo perduram até meados da segunda metade daquele século.

GÊNEROS POPULARES: *DORFGESCHICHTEN, KINDER- UND HAUSMÄRCHEN*

Embora tenha havido a tentativa do governo Metternich de esterelizar toda e qualquer forma de expressão artística de temas que tangenciassem delicadas questões da ordenação política e social de sua época, verificou-se a disposição para uma crescente politização do cotidiano por parte de certas parcelas da sociedade. Além dessa postura mais crítica de alguns setores da população, por outro lado, do sentimento patriótico acima mencionado derivam alguns gêneros que se tornaram típicos do período e da literatura de expressão alemã, como os *Dorfgeschichten* (Contos da vida aldeã). Essa categoria literária surge por volta de 1840 como um gênero autônomo em vários países europeus, com destaque para Áustria, a Suíça e os pequenos reinos que compunham a Liga Alemã. Sua caracterização básica se dá pela valorização do regional e do popular em favor do sentimento germanófilo. Neles predomina a idealização da noção de *Heimat* (terra natal), pela qual se alça à mais alta expressão literária o dialeto gentílico, os topônimos, as canções locais e o elogio da vida rural instaura-se como crítica ao contexto social. Os iniciadores dessa forma literária no âmbito do idioma alemão foram o suábio Berthold Auerbach (1812 – 1882) e o suíço Jeremias Gotthelf (pseudônimo de Albert Bitzius, 1797 – 1854).

A tematização da vida camponesa, vista como uma forma idealizada da existência, denota, de forma mais abrangente, uma certa atitude reflexa aos processos crescentes de industrialização e urbanização que se verificavam no continente europeu. De modo mais específico ao contexto germanófono, essa postura literária traz em seu íntimo muito do sentimento, um tanto quanto melancólico, de frustração e impotência populares, decorrente das sucessivas e malogradas tentativas de unificação nacional, a exemplo do estilo Biedermeier. Acresça-se a isso o fato de que o processo de urbanização verificado em solo alemão não se deu da mesma forma do modo como aquele ocorrido na França e na Inglaterra. Naquela altura do século, Paris e Londres eram metrópoles densamente povoadas (para os padrões da época) e apresentavam ritmo e estilo de vida totalmente diversos dos de suas províncias, cujas características

se lhes apresentavam como a mais completa antinomia. No caso da Liga Alemã, o seu particularismo absolutista não havia propiciado, até então, a oportunidade do surgimento de um centro urbano com o mesmo grau adiantado de desenvolvimento que o apresentado por aquelas duas capitais. Assim, a dicotomia campo/cidade, ou metrópole/província, não se traduzia em matéria literária muito profícua na literatura de expressão alemã, por faltar à sua realidade concreta imediata (da qual ela inevitavelmente teria de derivar) um fenômeno tão determinante quanto essa configuração da infra-estrutura.

Assim, a consolidação dessa modalidade narrativa no ambiente literário alemão se deu sem que fosse necessário qualquer fator extrínseco à sua caracterização mais típica, pois a identificação do público com as situações retratadas foi imediata. Além disso, no momento em que este tipo de texto surge, já se disseminava em meio aos estratos mais baixos da sociedade (ou naqueles que não eram a classe dominante) certo ressentimento em relação à onda industrialista e ao inchamento populacional de algumas cidades, sendo este decorrente daquele e não necessariamente benéfico para a grande massa de trabalhadores. Logo, a nostalgia daquele mundo rural, em que o regional é quase sinônimo do nacional, assume paulatinamente o lugar do humanismo universalista da anterior tendência classicista, cujos maiores ícones são Schiller e Goethe. O crescente processo de deselitização das artes, decorrente da conversão da obra de arte em mercadoria a partir da Revolução industrial, faz cessar a busca dos ideais oriundos da tradição da antiguidade clássica, tão distantes e altivos, pelos quais o Belo é politicamente estéril, e promove a estetização daquilo que é mais caracterizador do homem comum e daquilo com que ele pode mais facilmente se identificar, seu cotidiano e seu elemento de origem.

Por outro lado, o eflúvio do interesse por essa modalidade narrativa pode ter se originado também a partir do surgimento de uma outra forma, que lhe é historicamente anterior e apresenta natureza própria, mas que guarda alguns elementos próximos àqueles que compõem os *Dorfgeschichten*. Tal forma é o Conto de fadas (*Kinder- und Hausmärchen*), modalidade literária surgida entre 1812 e 1815, com as primeiras narrativas da lavra dos irmãos Jakob (1785 – 1863) e Wilhelm Grimm (1786 – 1859).

A famosa coletânea dos dois irmãos apresenta um gênero que se alinha como um dos estágios de uma trajetória evolutiva e crescente da valorização da cultura do *Volk* (povo), cujos primórdios podem ser identificados no nacionalismo patriótico tributário da cor local e típico de vários autores do Romantismo. Sobre a relação da mencionada obra com o contexto em que ela surgiu, Ribbat (2004) comenta:

A coletânea se baseia em geral num procedimento cultural com consequências importantes: o conto popular, que fora, ao menos em parte, um fundo narrativo de camadas camponesas e até então servira à auto-consciência (auto-imagem) dessas camadas, foi desligado deste horizonte de experiências e deslocado para um contexto estranho e burguês. Alguns significados concretos para os moradores do campo contidos nesses contos foram revistos com isso como Exempla ou como mero entretenimento. Do Lobo, por exemplo, que caça o gado e poderia atacar uma criança e, assim, expressava alguma experiência, tornou-se para a caseira criança burguesa algo exótico. De todo modo, a coletânea dos Grimm é uma das tentativas do romantismo de guardar as tradições, que pareciam ameaçadas pelos processos sociais que ocorrem desde o século XVIII.⁴ (p. 162)

Originados no coração da cultura popular e elevando ao status de literatura antigas narrativas apócrifas da cultura oral de expressão alemã, os Contos de fadas immortalizaram toda uma tradição folclórica e experimentaram um súbito sucesso como efeito colateral da reação popular contra a humilhação imposta ao povo alemão durante o domínio napoleônico no continente. Embora, por motivo diverso, eles também derivem da tendência dos escritores representantes da *Biedermeierzeit* a negligenciarem o período em que vivem,

⁴ Der Sammlung liegt im allgemeinen ein folgenreicher kultureller Vorgang zugrunde: Das Volksmärchen, das zumindest teilweise ein Erzählgut bäuerlicher Schichten gewesen war und bis dahin dem Selbstverständnis dieser Schichten gedient hatte, wurde aus diesem Erfahrungshorizont herausgelöst und in eine fremde, bürgerliche Umwelt versetzt. Manche konkrete Bedeutung, die für die Landbewohner in den Märchen enthalten war, verflüchtigte sich dabei zu Exempla oder zu bloßer Unterhaltung. Aus dem Wolf zum Beispiel, der das Vieh reißen und Kinder anfallen konnte und daher ein Stück Erfahrung darstellte, wurde in der bürgerlichen Kinderstube etwas Exotisches. Wie auch immer, die Grimmsche Sammlung ist einer der Versuche der Romantik, Traditionen zu bewahren, die durch die gesellschaftlichen Prozesse seit dem 18. Jahrhundert bedroht erschienen. (Tradução minha.)

por avessos a uma maior aproximação entre a literatura e contexto político no qual estão inseridos. Contudo, já se observa naquela situação de origem, como se vê no relato, o início de um distanciamento entre a matéria narrada e a realidade em que se inserem os leitores, análogo ao que ocorreu no contexto brasileiro e a partir de determinado momento, acreditamos, com as histórias ilustradas buschianas, como adiante mostraremos.

No que diz respeito a um traço muito próprio de seu conteúdo, nos Contos de fadas dos irmãos Grimm figura certa crueza em algumas situações, cuja consequência mais imediata é o fato deles não escamotear do leitor o contato com temas como a morte, sofrimento físico ou mutilações do corpo, pelo simples fato de que tais temas estão presentes na vida de qualquer um que seja o leitor de suas obras. Martini (1972) observa que os próprios autores se anteciparam em justificar tal aspecto dessas suas narrativas no prefácio da coletânea de contos, instituindo uma defesa prévia para muitas críticas que lhes seriam dirigidas posteriormente. Citando o prefácio da obra *Kinder- und Hausmärchen*, ele destaca :

Não conhecemos, de resto, nenhum livro são e vigoroso que tenha servido para a edificação do povo, citando a Bíblia à cabeça do rol, que não inclua trechos ainda mais escabrosos; quem os souber ler nada de mau neles encontra, somente, como já foi dito numa bela fórmula, um testemunho do nosso coração. (p. 54)

Não obstante a presença de trechos que possam chocar os leitores mais sensíveis, o livros de contos dos irmãos Grimm tornou-se um sucesso literário universal e instituiu a tradição dessa forma narrativa na literatura de expressão alemã, assim como no restante do continente.

Sendo pioneiros no âmbito literário germânico, Jakob e Wilhelm Grimm deram continuidade a um gênero que se diferenciava dos demais, especialmente por conta do público a que prioritariamente se direcionava, o público jovem. A coletânea *Kinder- und Hausmärchen* tem, na Europa, a gênese de seu estilo nas obras de Charles Perrault (1628 – 1703) e conheceu em Hans Christian Andersen (1805 – 1875) seu epígono mais bem sucedido.

Estes autores formaram, nos séculos 17 e 19, as bases do tipo de criação que hoje conhecemos como literatura infantil.

Mas, à revelia da vontade do suposto público-alvo, ou mesmo por que nele se viu uma demanda que se supôs legítima, não tardou que os Contos de fadas assumissem uma postura francamente pedagogizante, cujo intenção primordial fosse ensinar aos jovens leitores os bons costumes e os valores que seriam necessários para uma vida correta e digna em sociedade, quando eles alcançassem a idade adulta. Da exacerbação dessas características, unida a certa concepção pragmática da literatura, surge, por exemplo, a obra *Deutsches Märchenbuch* (*Contos populares alemães*, 1845), de Ludwig Bechstein (1801 – 1860), em que predomina um intenso pedagogismo moralizante, suavizado contudo, cujo intuito último é ensinar as virtudes ao jovem leitor.

Infelizmente, a tendência para esse enviesamento específico dos valores na produção literária para jovens e crianças tornou-se, de modo gradativo, uma das marcas mais patentes do gênero, chegando a configurar, em dados momentos, a sua característica mais almejada, tanto pelos autores quanto pelos pais compradores dessas obras. Um bom exemplo disso, foi o modo como surgiu, em 1845, a obra *Lustige Geschichten und drollige Bilder für Kinder von 3-6 Jahren* (*Histórias divertidas e estampas engraçadas para crianças de 3-6 anos*), de Heinrich Hoffmann (1809-1894). Este bem intencionado pai, quando trabalhava como médico em Frankfurt (Main), buscou sem sucesso um livro para presentear seu filho de quatro anos na véspera do natal. Não encontrando obra alguma que transmitisse uma determinada série de valores morais e preceitos educativos, os quais ele acreditava que deveriam ser ensinados ao seu pequeno filho, que já estava em idade de aprendê-los, resolve produzir tal obra. Assim, surgiu o mencionado livro, que a partir de sua terceira edição, em 1846, passou a se chamar *Struwwelpeter*, traduzido no Brasil em 1942 por Guilherme de Almeida, como um dos volumes da Série Busch, com o título de *João Felpudo*.

A exemplo dessa criação de Hoffmann, a ilustração acompanhada de um texto verbal é um recurso bastante utilizado nas publicações destinadas aos jovens ou às crianças. Decorrente de tal fato, as HQs (Histórias em Quadrinhos) muitas vezes compartilham com a literatura infantil as mesmas origens. A

respeito desse fato, Carmem Bravo-Villasante (BRAVO-VILLASANTE, 1977) atenta para a existência de um certo tipo de publicação, surgido em princípios do século XVIII, composto de folhas avulsas impressas com desenhos, que tiveram grande difusão entre as crianças alemãs. Estas publicações ficaram conhecidas como *Bilderbogen* (folhas com imagens ou estampas) e têm seu correspondente, na França, nas *Images d'Epinal*, e na Espanha, nas aleluias.

A mesma autora afirma, ainda, que na história da cultura alemã o surgimento de publicações dessa natureza é mais remoto. Referindo-se, primeiramente, a livros destinados a crianças e jovens e de intenções moralizadoras, publicados em torno de 1554, ela acrescenta:

São desta época as conhecidas e divulgadas *Fliegende Blätter*, folhas volantes que são correspondentes às aleluias espanholas. Estas folhas têm impressos quadrados com gravuras e dísticos morais, advertências e conselhos, e são predecessoras das *Bilderbogen* (Folha com estampas). Nesta época existe na Suíça uma curiosa derivante das *Fliegende Blätter*: são as chamadas *Folhas de Ano Novo*, que editam em Zurique para as felicitações de início de ano em todas as escolas (*Neujahrblättern*). (Ibid., p. 20)

De todo modo, *Struwwelpeter* tornou seu autor bastante famoso e seu sucesso nunca foi superado pelas outras obras que ele posteriormente produziu, motivado pelo grande êxito da primeira. Mas, apesar da falta de originalidade no conteúdo altamente moralista e pedagogizante, ao qual não falta um toque de tetricidade, é na forma da obra que se observa algo novo. A obra, produzida pela mão de um experiente professor de anatomia, baseava sua expressividade também em uma fartura grande de ilustrações, que ocupavam praticamente extensão igual a disponibilizada para o estrato verbal da criação. Nessa obra Hoffmann promoveu, deliberadamente ou não, a imbricação de duas tradições. Uma, típica dos dois séculos anteriores (desde Charles Perrault), os contos fantasiosos dirigidos ao público jovem, a outra, característica dos 150 anos seguintes em que os meios de expressão se modificaram para acompanhar a mudança do ritmo de vida das sociedades pós-industriais do ocidente, as histórias ilustradas antecessoras das Histórias em Quadrinhos.

A ascensão desse meio de expressão em que palavra e imagem se combinam será o assunto do próximo capítulo.

1.2 – OS FINS JUSTIFICAM OS MEIOS OU OS NOVOS VEÍCULOS DE EXPRESSÃO DA SOCIEDADE PÓS- INDUSTRIALIZAÇÃO

Os novos meios de comunicação da sociedade de massas. Folhas volantes e literatura em panfletos. Fliegende Blätter, a sátira da aristocracia decadente, dos militares e da burguesia de expressão alemã. A base do humor das Fliegende Blätter: tipos e personagens que freqüentaram as páginas do periódico humorístico.

A produção das histórias ilustradas de Wilhelm Busch localiza-se historicamente em um momento de consolidação da consciência, por parte dos artistas, de que a principal matéria literária deve emanar dos problemas da estrutura da sociedade. O Congresso de Viena e a revolução de 1848 deixaram de palpável, para a massa da população alemã (e para alguns outros povos europeus) apenas a sensação de uma forte desilusão no que se referia ao malogrado desejo de libertação nacional, cujo reflexo foi o recrudescimento dessa percepção do abandono dos antigos ideais, o qual predominou na produção literária de grande parte da segunda metade daquele século. Qualquer forma de idealismo (na linha do de Goethe), ainda possível naquele momento, cedia cada vez mais terreno ao prosaico e ao contemporâneo, deslocando para o enfoque da vida material do homem comum, e suas mazelas, o centro de gravidade da literatura.

Descendo os olhos do Olimpo e fixando-os na realidade ao seu redor, essa nova forma de ver o mundo revelou-se mais cínica e impiedosa diante do traço mais característico do cidadão comum, a propensão a qualquer tipo de fraqueza. Liberto do jugo das antigas práticas absolutistas e autônomo em sua força de trabalho, conforme rezava a cada vez mais intensa mentalidade liberal do período, o homem burguês na Europa daquele momento pôde entregar-se de corpo e alma à materialidade em sua forma mais evidente – o capital.

Se uma nova configuração nos modos de produção acarreta uma nova forma de relacionamento do homem com eles e com seu semelhante, tais fatos também demandam novas formas na sua percepção desse processo e nas decorrentes possibilidades que ele dispõe para sua expressão ou representação. Além disso, o afrouxamento dos anteriores padrões da censura governamental promove a valorização da informação enquanto mercadoria, independentemente de qualquer viés político, social, cultural ou de mero entretenimento que ela possa apresentar.

Novas tecnologias advindas do avanço científico daquele período possibilitaram novas formas de veiculação massificada, cujo fato mais representativo é o incremento significativo no surgimento de vários veículos informativos de mídia impressa, dentre os quais se destaca o jornal por sua preponderância sobre os demais. Assim, não demorou para que esse tipo de publicação periódica, o jornal, meio informativo de consumo tão rápido quanto massificado e de conteúdo essencialmente volátil, despontasse na preferência das grandes massas urbanas para satisfazer a demanda da ânsia que elas tinham por entretenimento e informação. Verdade é, há que se reconhecer, que muito desse desejo de consumo da informação foi astutamente inculcado no espírito dos leitores por mecanismos de intenções francamente mercadológicas, cuja mais óbvia modalidade está na criação dos folhetins, os quais foram concebidos pelas empresas editoriais única e exclusivamente para guindar a venda dos periódicos.

Ao final das contas, esses jornais (e as casas editoras) eram empresas, como qualquer uma das outras que se instituíram com a consolidação da revolução do capitalismo industrial, e que tinham como finalidade última o lucro. Essa vantagem financeira poderia vir da venda pura e simples de suas publicações, o que determinava esforços na capacidade de produção e escoamento da tiragem dos jornais, ou da venda de espaços no corpo do periódico para a publicidade, o que motivava os editores a criar estratégias para o aumento das vendas, uma vez que isso valorizaria o seu veículo perante os anunciantes. Dessa forma, estabeleceu-se um ciclo no qual, em última análise, as empresas editoriais, com especial destaque para as jornalísticas, passaram a elementos intermediários na venda dos olhos do público leitor para as empresas anunciantes e interessadas em alcançar seus potenciais consumidores.

Paralelo a esse impulso mercantilista tão típico dessa nova configuração social e econômica, o clima de maior tolerância com as divergências políticas levou a um conseqüente aumento na liberdade de expressão das idéias. No caso do povo alemão, esse processo acentua-se após o fim do governo Metternich e permite também, mesmo que de forma controlada, que tais veículos se tornassem uma arena para o debate de ideologias e crenças partidárias, que então se submetia de maneira mais aberta e democrática à opinião pública, a quem ele mais poderia interessar.

Por outro lado, a intensificação da mentalidade burguesa e sua valorização do individualismo, além da falta de uniformidade na forma como em cada um dos estratos da sociedade surtiram os efeitos do processo de industrialização da produção, levaram à paulatina sedimentação de diferentes modalidades de leitores, com interesses de consumo diversos. Assim, com o tempo, mas especialmente a partir da segunda metade daquele século, diante da crescente oferta de veículos cada vez mais parecidos entre si, a tentativa de atingir mais eficazmente esses públicos distintos promoveu também o surgimento de alguns veículos mais especializados, que direcionaram seus conteúdos para uma área ou tema específicos, como a ciência, a política, a economia, ou mesmo assuntos menos “sérios”, como o entretenimento, os últimos gritos da moda e o humor. Assim, tais veículos rapidamente se transformaram no meio mais eficaz de alcançar com boas perspectivas de êxito o maior número de pessoas no menor espaço de tempo possível, que fosse para fins estritamente mercadológicos ou para aliciamentos ideológicos e políticos.

A eficácia e as vantagens comunicacionais desse meio permaneceram praticamente inalteradas até o surgimento do rádio e, posteriormente, da televisão, que dominaram a preferência do público a partir de então.

Especialmente no seu início, o sucesso da trajetória artística de Wilhelm Busch se deveu em muito à sua atuação como colaborador de um veículo típico do contexto acima descrito, as *Fliegende Blätter* (*Folhas Volantes*), da cidade de Munique. Suas contribuições para esse periódico humorístico permitiram ao público conhecer o talento do ilustrador que já quisera seguir a carreira de pintor, mas que esmorecera desse desejo por excesso de autocritica, o que seria demonstrado pelo alto grau das pinturas que ele produziu ao longo de sua vida, mas que somente a

alguns poucos anos de sua morte foram apresentadas ao público. Nas páginas desse veículo, Busch construiu a base de sua fama até que, após cessar oficialmente sua participação nele em 1871 com sua última contribuição, ele direciona sua carreira para a produção de histórias ilustradas extensas e autônomas, isto é, em formato de obra independente de qualquer periódico, além de aventura-se no campo da poesia e da prosa.

Neste trabalho, interessa-nos essencialmente essa primeira parte da vida artística de Busch, a qual será definida no capítulo sexto desta tese como sendo as três primeiras fases da sua produção neste meio de expressão das histórias ilustradas. Período que vai desde sua primeira aparição nas páginas das *Fliegende Blätter* até sua derradeira contribuição para esse semanário, em um recorte que se justifica por dois motivos: primeiramente, porque a maior porção das obras que compõem as séries Busch e Juca e Chico é oriunda do referido periódico; em segundo lugar, porque o tipo de história ilustrada veiculado nesse periódico, pela configuração geral de sua estrutura e organização, serviu de modelo para as outras histórias ilustradas de Busch que figuram nos diversos volumes das duas mencionadas séries de livros objeto de nossas análises futuras, cujos principais traços definidores são a breve extensão e o teor humorístico acentuado das narrativas. Para entender as potencialidades expressivas das histórias ilustradas buschianas em sua globalidade, é preciso entender antes como ele foi um dos primeiros artistas que amalgamou em suas produções uma série de procedimentos que se desenvolviam, de forma desconexa, isolada e quase que aleatoriamente, mas que vão resultar no meio de expressão mais característico do século XX – as Histórias em Quadrinhos –, ao mesmo tempo em que a implantação do sistema industrial de produção promovia uma revolução também nos modos de comunicação da sociedade.

FLIEGENDE BLÄTTER OU A SOCIEDADE ALEMÃ EM REVISTA

Na tradição da imprensa de expressão alemã do final do medievo é que vão ser encontradas as origens do meio de expressão das *Fliegende Blätter*, cujo nome já revela a relação direta que este veículo publicado em Munique, nos séculos XIX e XX, quer estabelecer com um tipo de produção impressa que existia naquele período. Desde o início dos séculos XVI e XVII circulavam pelos países de expressão alemã uma variação desse tipo de publicação, que se apresentava em forma de uma página impressa, tipo panfleto, em uma única cor e de conteúdo invariavelmente apolítico, sob as denominações de *Fliegenden Blätter*, *Flugschriften*, *Einblattdrucken* ou *Pamphleten*, termos que podem ser entendidos na forma geral de panfletos ou folhas volantes. Com o passar do tempo e após a Reforma protestante, outros elementos, como o humor satírico, foram acrescentados na medida em que a objetividade das publicações era pautada pela defesa apaixonada das crenças que pelejavam pela ascendência sobre os potenciais fiéis. Embora eles trouxessem a combinação de xilogravuras e de textos verbais, era neste último código que se escorava quase que exclusivamente a construção de seu significado e expressão, uma vez que as eventuais imagens funcionavam como mera ilustração do que se dizia verbalmente. Assim, o que podia ser definido como jornalismo naquela época era composto por tais tipos de veículos, os quais se erigiam não só como os precursores do publicismo político-satírico alemão, mas também da própria atividade jornalística desse idioma.

No período da Guerra dos trinta Anos, esse tipo de folha impressa, cujo esporádico surgimento podia causar algum alarde, embora não muito duradouro, apresenta-se com o mesmo traço de discursividade apaixonada e, até mesmo, agudamente monstruosa ou hostil, em que não raramente a verbosidade e o tom carregado das palavras atuavam como inibidores dos efeitos derrisórios dos gracejos. Paralelamente, uma outra espécie de folha volante daquele momento traz histórias de assassinatos, atemporais e sem mais especificações de ambiente, assim como sagas, canções populares, cantos religiosos e condenações à moda e à usura.

As décadas finais do século XVII e praticamente todas do século seguinte não constituíram um momento muito propício para a sátira, pois sucessivas mudanças políticas, que culminaram no fim do sacro Império Romano-germânico e na derrocada da expansão otomana, entre outros acontecimentos, geraram um clima beligerante em toda região, cujos efeitos mais visíveis, como a miséria, a barbárie e a destruição gerais, preponderaram sobre as esparsas manifestações humorísticas que puderam ser verificadas.

Desde o surgimento desse meio de comunicação na época medieval até o referido momento no século XVIII, o conteúdo veiculado nas folhas volantes refletia, de um modo ou de outro, as tensões sociais que se encontravam dispersas nas relações dos povos de expressão alemã. As disputas entre católicos e protestantes e a pauperização das condições de vida da população de um estado em guerra eram invariavelmente o pano de fundo diante do qual o elemento de derrisão deveria se desenvolver. É nesse período, porém, que surge um veio que se tornaria talvez a única válvula de escape possível para expansões humorísticas que não fomentassem mais tensões internas que as já existentes, a focalização do conteúdo crítico no elemento estrangeiro.

O abrandamento da ameaça otomana juntamente com o fortalecimento de certos reinos, como a Prússia de Frederico Guilherme I, a França de Luís XIV e a Áustria dos Habsburgos, legitimaram para muitos desses governantes seus impulsos imperialistas na tentativa do domínio continental. Assim, no início do século XIX, a rivalidade austro-prussiana entra em um período de latência uma vez que a expansão napoleônica torna-se a ameaça comum que as duas nações precisam combater. Instigado por essa ameaça externa, esse início de século conhece um recrudescimento do meio de expressão das folhas volantes, sobretudo no que diz respeito à tentativa de estabelecer uma forma de resistência pelo incentivo do pensamento de unidade nacional frente ao imperialismo francês.

Após a derrocada de Napoleão, entretanto, essa temática perde força enquanto matéria humorística, seja pela inquestionável eliminação da ameaça externa, seja pela esterilização dos conteúdos políticos em qualquer tipo de produção artística promovido pela censura do governo Metternich, especialmente no período posterior à publicação dos “Decretos de Karlsbad” (*Karlsbader Beschlüssen*, 1819). Dessa forma, impedidas de tratar da matéria política, as publicações da

época que tinham o humor como uma de suas bases passaram a extrair da vida em sociedade e seus costumes o estofado principal de sua veia criativa. Alguns veículos que surgiram nesse contexto, embora efêmeros em sua maioria, trilharam esse caminho.

Seguindo, portanto, essa tradição publicística da coletividade de expressão alemã, em 07 de novembro de 1844, Kaspar Braun e Friedrich Schneider publicam o primeiro número do periódico *Fliegende Blätter*, cujo título explicita o caráter do veículo e que traz uma vinheta de abertura pela qual se pode vislumbrar suas principais temáticas. Vejamos:

Reprodução da vinheta de abertura da primeira página da edição número 01 das *Fliegende Blätter*, de 07/11/1844.

Sobre a faixa alada em que se inscreve o título da publicação cavalgam diversos tipos que freqüentemente desfilarão nas suas páginas, o nobre (símbolo da nobreza) em decadência, a mulher e suas preocupações com a moda, os ônus e bônus do avanço tecnológico (simbolizados pela máquina à vapor), o militar que

tudo quer destruir e o artista, que parece estar prestes a fustigar um judeu que tenta se agarrar à faixa. Todo esse conjunto paira sobre o plano geral de um horizonte tranqüilo, no qual se divisam rios, vales, montanhas, florestas e pequenas cidades.

Essa simples vinheta compõe um microcosmo da comunidade de expressão alemã da primeira metade do século XIX, cuja configuração se encontrava em processo de mudança devido ao surgimento das novas tecnologias que alavancariam o fenômeno, cada vez mais intenso, da industrialização dos meios de produção. Era um mundo em mudança, que estava transitando do estilo de vida rural para o ritmo urbano. Como em todo período de transição, novo e velho convivem harmoniosamente em suas contradições. Tudo isso no que diz respeito à economia e à ciência, pois no plano político, à revelia de algumas camadas da sociedade, o governo Metternich se esmerava em manter o sistema vigente há décadas, como se relatou no capítulo anterior.

Das figuras retratadas nessa vinheta, três apresentam uma imagística reveladora da percepção que seus criadores tinham daquele período: o *clown*, o construtor de ferrovias e o judeu (respectivamente, primeira, terceira e última, da direita para a esquerda). O *clown* e o judeu são representados por meio da figuração típica de uma tradição imagética que remonta à idade média, quer seja pela indumentária, quer seja pelos objetos que trazem consigo, como a bolsa amarrada à cintura deste último. Já o construtor de ferrovias, carrega uma locomotiva debaixo do braço, além de, muito ambigualmente, possuir asas de anjo ao mesmo tempo em que porta a foice da morte. Da forma como estão retratadas, somente essas três figuras são suficientes para desnudar a transição de valores naquela sociedade, que ainda não sabia ao certo se o progresso viria para seu bem ou para seu mal e que, concomitantemente, embora reconhecesse no humor o papel de delator das fraquezas humanas, ainda mantinha ignóbeis preconceitos oriundos de épocas remotas. Além dessas, outras três são também bastante significativas para a compreensão do pendor ideológico do veículo, o fidalgo em forma de marionete, o artista com seu instrumento de criação e o militar que alveja a lua.

Posteriormente, essa vinheta foi substituída por outra (que se vê logo após esse parágrafo), mais concisa e mais sutil, em que as figuras do bufão e de seu companheiro associam o conteúdo do veículo a uma esfera de humor e crítica de caráter mais atemporal e, até, um tanto quanto ingênuo e descompromissado, como

parece transparecer a atitude e a expressão *blasé* do jovem posicionado ao centro e observado por um tranqüilo casal, cuja anacrônica indumentária os aproxima dele. Abaixo desses, de forma quase clandestina e por detrás da faixa em que se inscreve o nome do periódico, duas outras figuras que se parecem com algum tipo de duende os observam, dando um toque de grotesco ao conjunto.

Reprodução da renovada vinheta de abertura das *Fliegende Blätter*, 1846

O primeiro número das *Fliegende Blätter* surgiu na forma de brochura, em um caderno de oito páginas, como uma publicação avulsa e sem maiores compromissos ou pretensões. As obras nelas apresentadas constituíam-se, no início, de textos predominantemente verbais, os quais eventualmente traziam algum tipo de ilustração. Gradativamente, a porção ilustrada foi se expandindo até estabelecer um equilíbrio na divisão do espaço destinado a cada um dos dois códigos, verbal e visual. Tal equilíbrio podia ser rompido, eventualmente, ao se privilegiar um ou outro código em dada edição do periódico, com uma porção mais generosa no corpo da publicação para ele, sem que isso não significasse a preterição do código menos explorado, o qual poderia encontrar-se em situação inversa em um posterior outro número do semanário.

A partir da edição de número quatro o periódico passou a ser publicado de duas a três vezes por mês. Por volta da edição número 60, ele já circulava semanalmente e atingiu seu auge entre a década de 1890 e a virada do século 20. Segundo Eva Zahn (1984), os números acerca da tiragem das edições não são

exatos, mas acreditamos que mesmo assim eles ajudam a compreender um pouco da sua recepção. Uma das suas fontes, Pecht (PECHT, 1888, citado por ZAHN, 1984)⁵, fornece os seguintes dados indicadores da tiragem média das edições: em 1844, 4.600; em 1869, 12.500; em 1870, 14.000; em 1887, 85.000.

No mais abrangente estudo que já se fez sobre esse veículo, Hanns Dangl (1938) revela que o sucesso do periódico na Europa chegou a atravessar o Atlântico, o que ficou registrado, no ano de 1905, por meio do seguinte comentário, feito em uma edição do jornal americano *Boston Evening*:

De fato, há alguns anos o principal semanário dos quadrinhos alemães, *Fliegende Blätter* foi certamente o mais engraçado da Europa. Um dos feitos de *Fliegende Blätter* é que seus desenhos sempre mantiveram um padrão excepcional.”⁶ (p. 8)

A extensão desse sucesso já pudera ser percebida dois anos antes, em 02 de dezembro de 1903, quando, em entrevista dada ao *Schwedischen Tagblattes*, o Conselheiro Comercial Braun, herdeiro e sucessor de Kaspar Braun na direção do periódico, relata:

A tiragem das Folhas Volantes varia. Atualmente imprimimos 91.500 exemplares. Isso basta; contudo, as pessoas pensam que a tiragem é bem maior. A folha sai toda sexta-feira, mas precisa estar pronta com três semanas de antecedência. Aliás, este longo procedimento somente é possível graças ao caráter apolítico e atemporal de nossas Folhas Volantes. Talvez lhe interesse [saber] que enviamos, todas as semanas, aproximadamente 10.000 exemplares para os Estados Unidos.⁷ (Dangl, 1938, p. 10)

Em uma forma de efeito colateral dessa proeminência, até mesmo imitações suas foram registradas durante a existência das *Fliegende Blätter*. Hermann

⁵ PECHT, Friedrich. *Geschichte de Münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert*. München, 1888.

⁶ Indeed, some few years back the leading German comic weekly ‘Fliegende Blätter’ was certainly the funniest of European. A feature of Fliegende Blätter is that, its drawing have always maintainet an exzeptionally high standard. (Tradução minha.)

⁷ Die Auflage der Fliegenden Blätter ist verschieden. Gegenwärtig drucken wir 91.500 Exemplare. Dies genügt; die Leute denken jedoch, dass die Auflage viel grösser ist. Das Blatt erscheint jeden Freitag, muss jedoch 3 Wochen vorher in Ordnung sein. Im übrigen ist dieses lange Verfahren nur möglich dank dem unpolitischen und nicht aktuellen Charakter unserer Fliegenden. Es interessiert Sie vielleicht, dass wir jede Woche ungefähr 10.000 Exemplare nach Amerika schicken. (Tradução minha.)

Schlittgen (1859-1930), um dos colaboradores do veículo, comenta em suas memórias sobre o surgimento de outras publicações em formato e com conteúdos similares ao das *Fliegende Blätter*, com nomes que a elas se referiam, tais como *Neue Fliegende Blätter* ou *Kleine Fliegende Blätter*, chegando, inclusive, a se ter notícia de uma imitação dinamarquesa, publicada em Copenhague com o título *Flyvende Blade* (SCHLITTGEN, citado por DANGL, 1938, p. 13).

A estrutura simples e fragmentária do veículo, o que facilitava uma sua leitura sem pressa, aos poucos, para melhor desfrutá-la, e a profusão de imagens de subido apuro técnico estão, certamente, entre os motivos da sua recepção tão exitosa. Esse grau elevado da qualidade final da publicação, por sua vez, decorre da grande capacidade técnica e criativa dos colaboradores que freqüentavam as páginas do periódico.

Neste ponto é pertinente que se questione: além da capacidade artística dos vários artistas seus colaboradores, haveria algum outro motivo para todo esse sucesso do periódico? O mesmo Schlittgen dissecou as causas que possivelmente estão por trás da excelente aceitação pelo público das *Fliegende Blätter*. Ele diz:

A política era proibida. Por isso a popularidade incomum das Folhas Volantes junto aos alemães. Estas Folhas foram um descanso de todas as agressividades, hostilidades, de todos os conflitos e de todas as adversidades, tudo era visto como parte de uma reunião artística inocente, humorística, espirituosa.⁸ (SCHLITTGEN, citado por DANGL, 1938, p. 94)

É questionável a afirmação inicial acerca da proibição da matéria política nas páginas da mencionada publicação. Talvez seja melhor dizer que nela não havia o partidarismo, explícito ou não, característico de outros veículos da época. A suposta tentativa, por parte da direção do periódico, de se manter uma postura isenta é compreensível e bastante elucidativa, se considerarmos que, em tempos políticos, o período histórico durante o qual circulou essa publicação foi um dos mais conturbados da história da Alemanha, em específico, e da Europa, em geral. No âmbito local, a segunda metade do século XIX assistiu à unificação da Alemanha e à

⁸ Die Politik war verpönt. Deshalb die ungemeine Beliebtheit der Fliegende bei Deutschen. Dieses Blatt war ein Ausruhen von allem Heftigen, Gehässigen, von allen Streitigkeiten und Widerwärtigkeiten, alles war gesehen wie von einem harmlosen, lustigen, witzigen Künstlerstammtisch aus. (Tradução minha.)

consolidação da burguesia no poder, em meio a crises que geraram ondas de emigração e, colateralmente, a Primeira Guerra Mundial. No contexto europeu, o processo da consolidação da economia das sociedades no modelo industrial e da definição geopolítica das nações modernas, assim como a ascendência em relação aos países da região, que algumas delas conseguiram sob os auspícios do neocolonialismo, propiciou um estado de ânimo apenas aparentemente estável. Mas essa estabilidade, que era cada vez mais ameaçada pelas tensões latentes nas relações entre esses estados, foi interrompida com o assassinato do Arquiduque Francisco Fernando da Áustria (1863 – 1914), então herdeiro do trono austro-húngaro, fato que serviu de estopim para a eclosão do referido conflito continental.

Foi durante uma época assim de tantas tensões no campo das relações políticas, em que a censura dos meios de expressão ou outras formas menos brandas de repressão se verificavam como práticas corriqueiras dos governantes, e de tão grande avanço tecnológico, com o qual se permitia o aumento cada vez maior da capacidade de aniquilamento do inimigo, que circulou o periódico *Fliegende Blätter*. É praticamente impossível a uma publicação humorística permanecer infensa à matéria política diante de um contexto de época tão peculiar quanto o descrito.

Sobre essa caracterização do conteúdo e da expressividade relativos às *Fliegende Blätter*, Dangl (1938) diferencia os periódicos humorísticos alemães daquele período em dois tipos mais abrangentes, *Familienwitzblatt* (Folha de humor familiar) e *Tendenzwitzblatt* (Folha de humor tendencioso), dentre os quais, as *Fliegende Blätter* representam este último tipo, de acordo com o que ele observa:

O jornal humorístico dirige-se ao incondicional efeito do grotesco com objetivo duplo; por um lado, o de divertir, de fazer rir; por outro, de sacudir a sociedade humana, de educar. Desta definição de objetivos surgem dois tipos de jornal humorístico, a saber, o jornal humorístico familiar e o jornal humorístico de tendência. O primeiro pretende fazer rir, dizer a verdade rindo, sem repreender as pessoas com palavras agudas. Por este motivo o jornal humorístico familiar também pressupõe um círculo de leitores que transitam num nível intelectual superior, especialmente porque esconde atrás das finas e divertidas graças, muitas vezes, uma grande seriedade de vida, que quer ser descoberta. Outra coisa é o jornal humorístico de tendência, que

repreende de forma totalmente explícita a humanidade, as diversas classes por suas fraquezas, com o objetivo de querer produzir com isso uma melhora das condições. O jornal humorístico de tendência não está sempre no mesmo nível estético do jornal humorístico familiar, uma vez que, muito freqüentemente, degenera para o humor partidário tendencioso, e então, subjetivo, como se propões ser, vê apenas as fraquezas dos outros e, de um sublime observatório, faz troça delas, sem refletir nos erros da humanidade, órgão de luta do qual ele se serve.⁹ (pp. 46-47)

Esses comentários tornam patentes a missão ideológica e o pendor político, no sentido de preocupação com os assuntos relacionados ao negócio público, do veículo ora descrito. Este fato, entretanto, não impedia o mencionado periódico de prestar-se ao entretenimento das famílias, tal qual o papel outrora desempenhado pelas *Hausmärchen* (Contos de Fadas familiares), uma vez que a derrisão era um de seus elementos tão característicos, quanto apreciados pelo público leitor.

A propósito dos mesmos comentários, gostaríamos de tocar num tema que será mais bem detalhado adiante, em um outro item deste capítulo, mas que merece menção neste ponto. À luz dessas observações de Hanns Dangl e no caso específico da produção buschiana publicada nas páginas desse veículo, há que se reconhecer que, embora esta seja provida de uma carga intensa de fantasia e, até, um certo lirismo capazes de destacá-la do direcionamento geral seguido pelo semanário, a sua presença em uma publicação de tal caráter faz com que seu sestro crítico esteja intimamente ligado a uma tomada de posição em favor de certa visão classista, mesmo que apartidária. Apesar de, em tais condições de veiculação, o risível das situações retratadas por Busch em suas narrativas ilustradas poder

⁹ Das Witzblatt wendet sich na die unbedingte Wirkung der Groteske mit der doppelten Zielsetzung, einerseits zu erheitern, lachen zu machen, anderseits die menschlich Gesellschaft aufzurütteln, zu erziehen. Aus dieser Zweckbestimmung ergeben sich zwei Arten von Witzblättern, nämlich das Familienwitzblatt und das Tendenzwitzblatt. Das erste will erheitern, lachend die Wahrheit sagen, ohne die Mitmenschen mit scharfen Worten zurechtzuweisen. Aus diesem Grunde setz auch das Familienwitzblatt einen auf höherer geistiger Stufe stehenden Leserkreis voraus, zumal sich hinter den feinen, witzigen Pointen oft ein grosser Lebensernst verbirgt, der entdeckt sein will. Anders das Tendenzwitzblatt, das der Menschheit, den verschiedenen Klassen ihre Schwächen ganz augenscheinlich vorwirft, mit dem Zweck, dadurch eine Besserung der Zustände herbeiführen zu wollen. Das Tendenzwitzblatt steht nicht immer auf derselben ästhetischen Höhe wie das Familienwitzblatt, da es gar oft zum tendenziösen Parteiwitzblatt ausartet, und dann, subjektiv, wie es eigestellt ist, nur die Schwächen der anderen sieht und sie von erhabener Warte bespöttelt, uneingedenk der Fehler der Mesnchen, als dessen Kampforga es dient. (Tradução minha.)

obnubilar o conteúdo mais crítico que elas trouxessem, suavizando, por assim dizer, o golpe desferido.

Não obstante esse tipo de distorção na expressividade das obras, um fato que nos parece claro é a franca relação do periódico mencionado, e das criações nele publicadas, com o contexto sócio-político do qual ele deriva, como a reprodução a seguir, de uma charge publicada no mencionado periódico¹⁰, bem ilustra:

¹⁰ A presença das mencionadas reproduções nas páginas de nosso estudo tem como função principal fundamentar nossa argumentação no sentido de comprovar que as histórias ilustradas buschianas estão inseridas em um processo histórico mais amplo, pelo qual se constrói, no meio cultural de expressão alemã do século XIX, uma tradição jornalística crítica. Além disso, é muito interessante para nossas análises explicitar o apuro técnico do estrato visual e do projeto gráfico dessa publicação, os quais, juntamente com aquela primeira característica, tornam-se, inclusive, um pólo irradiador de certas influências que foram decisivas para a configuração geral assumida pelas referidas histórias ilustradas. Assim, uma vez que o objeto central do estudo que efetuamos são as criações de Wilhelm Busch, para evitar o risco de desvios em nosso percurso, nossa estratégia de abordagem das obras veiculadas nas páginas das *Fliegende Blätter* aqui reproduzidas consiste em comentar apenas os aspectos delas que mais se relacionam com nosso trabalho, os quais, por isso mesmo, fizeram com que as escolhêssemos para aqui figurarem. Quando a obra reproduzida apresentar, além da imagem, algum texto verbal, ele será transcrito do gótico em nota no rodapé da página.

As reproduções de páginas do periódico *Fliegende Blätter* que apresentamos estão disponibilizadas na página que a Ruprecht-Karls-Universität Heilderberg mantém, em forma de um projeto de recuperação da memória do periódico, de onde elas foram retiradas. Nessa página podem ser visualizadas várias edições do periódico em forma de fac-símile do original. Infelizmente para o nosso trabalho, o período entre os anos de 1857 e 1883, que abrange o momento em que Busch colaborou com o semanário, ainda não está disponibilizado.

Acesso: <http://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/digilit/fliegendeblaetter.html>.

Fliegende Blätter (1855), 512, p. 184.¹¹

Esse fragmento pode ser tomado como exemplo do que se acabou de dizer. A reprodução integral de uma das páginas de *Fliegende Blätter* tem como tema as novas configurações sociais decorrentes do recrudescimento do Liberalismo burguês

¹¹ Die Comunisten

"Da fährt der Baron Moses Rosenzweig!"

"Der - Kerl - muss auch emancipirt werden!"

"Ja, Bruder - Emancipation der Juden, oder ich gebe keinen Deut für allen Fortschritt, alle Philanthropie des Jahrhunderts."

– a Emancipação – propiciado por vozes então ainda audíveis do ideário da revolução de 1848, as quais ecoaram com maior intensidade após a queda do regime Metternich.

Nessa criação, em que se pode identificar um leve ranço anti-semita, em primeiro plano, os dois burgueses atestam em seu diálogo o ônus do processo liberalista, que sobre eles recaiu, mas que alçou à condição dominante da antiga aristocracia uma nova figura, o plutocrata, que, iconicamente, tem em seu chicote a reprodução do símbolo de seu poder – o cifrão. Assim, o periódico registra a semelhança na práxis social entre os discursos tidos como ideologicamente distantes, o de direita e o de esquerda, o burguês e o comunista (evocado pelo título da charge), mas que, em última análise, não contribuem para a mudança realmente necessária, a diminuição do arcaico abismo entre a antiga classe senhorial e as camadas populares, ou, em termos daquela época, a burguesia e o proletariado.

De fato, todas as mudanças ocorridas no âmbito social ou econômico ficaram registradas nas páginas das *Fliegende Blätter*, das mais fúteis, como as novas modas para roupas e cabelos, às mais profundas e importantes para a comunidade de expressão alemã, como as ondas de emigração e o desejo de unificação em uma única pátria de língua alemã, aspiração exclusivamente característica da camada burguesa daquela sociedade. Vejamos três exemplos desses casos:

Fliegende Blätter (1854), 433.¹²

¹² Die deutsche Zunge.

Lehrer. „Also Michel! - wie weit kann man eigentlich annehmen, daß Deutschland sich erstreckt?“

Michel. „So weit die deutsche Zunge reicht!“

Lehrer. „Und wie weit reicht denn die deutsche Zunge?“

Michel. „So weit!“

Fliegende Blätter (1856), 584, p. 136.¹³

¹³ Moderne Kleidertrachten.

Die deutsche Nation zeigte von jeher eine grosse Vorliebe für's Barocke und Phantastische, und, während andere Nationen längst den Gipfel der Civilisation erklommen hatten, weilte der Deutsche noch immer mehr oder weniger in den unfruchtbaren Thälern eines finstern Mittelalters. Dieses sprach sich besonders vor noch kurzer Zeit auch in seiner Tracht aus. Den Einflüsse eines gewissen Idealismus (1), welcher für unsere Zeit eine sehr entbehrliche Sache ist, verdanken wir grossentheils jenes Uebel, welches sogar sonst nach Wahrheit strebende Geister befiel (2), sich aber besonders der schwärmerischen Jugend in hohem Maasse mittheilte (3). Indess war bei dem ausserordentlichen Aufschwung und Streben nach einer zeitgemässen Selbstständigkeit, welcher sich Deutschlands im Uebrigen bemächtigte, leicht zu ersehen, dass jene Schindelereien von keinem Bestand sein konnten, und wirklich brach sich auch nach und nach ein besserer Sinn für Kleidung Bahn; zwar hielt immer noch ein Barbarismus, welcher zum Theil auch fremden, besonders französischen Einflüssen zugeschrieben werden muss, die Gemüther befangen, und man sah nicht selten an einem im übrigen sehr manierlich gekleideten Menschen Hauptbaar und Bart in solcher Fülle wuchern, dass sein Antlitz gleich einem Urwald allen Forschungen des menschlichen Auges unzugänglich blieb (4). Ein anderer liess zwar ersteres der Scheere zum Opfer fallen, dafür aber letzteren in seiner üppigsten Wildheit gedeihen (5), oder umgekehrt (6). In neuester Zeit aber haben wir uns selbstständig gemacht und uns sowohl von jenen phantastischen Einflüssen des Vaterlandes, als auch jener der Pariser Mode befreit, und sehen uns endlich im Besitze einer dem Geiste unserer Zeit entsprechenden Tracht, welche, da wir sie direkt von London erhalten, mit Recht eine ächt nationale genannt werden kann (3).

Liebeslied eines Eisenbahnaspiranten.

Laß mich bau'n, o Wilhelm!
Der Gedanken Eisenbahn
Aus des Liedes blauer
Schiene,
Die mich führt zu Dir hinan.
Auf der Treue Eichen-
schwelle
Ruhe feht ihr sich'rer Grund,
Mit Kurier- und Eilzug-
schnelle
Thun sich die Gefühle kund.
Ach, der Güterzug des
Lebens
Kommt nur langsam von der
Stell',
Berge trennen uns vergebens,
Wozu wär' der Lieb'
Tunnel?!
Wie das Dampfroß mit
dem Tender,
Stürmt des Herzens Zug
einher,
Amor — er der Gnaden-
spender —
Sei fortan mein Condukt-
teur.
Wechsel fürcht' ich nicht
noch Weichen,
Noch Entgleisung allzu-
mal,
Gibt Dein Bild das rechte
Zeichen
Und das Brems- und
Halt-Signal.
An der Endstation des Glückes
Seh' ich Dich, mein A, mein B!
Nimm' mein Herz, schid'
nicht zurück es
Engel — kein Retour-
billet!
v. Miris.

Begründet.

Fräulein: „Nein, seit-
dem die Ella Schüpe mit
ihrem Postsekretär verlobt ist,
kann man gar nicht mehr mit
ihr umgehen; denke Dir nur,
heute Nachmittag nannte sie
ihn sogar ein Juwel!“ —
Herr: „Nun, da hat sie
auch ganz recht, denn seine
Vorgesetzten versehen ihn
alle Augenblick!“

Im heiligen Born.

Professor in Prima:
„Meine Herren! Solche Herren
wie Sie, meine Herren, sind
überhaupt keine Herren, meine
Herren!“

Wettstreit.

„Aber Frau Müller, wie können Sie nur
immer sagen, daß Ihr Kaffee schlecht ist? Bei
Ihrem, hoffentlich recht baldigen Gegenbesuche
wird es mir ein wahres Vergnügen sein, Sie
zu überzeugen, daß ich meinen Gästen weit
schlechteren Kaffee vorsetze.“

Winter-Moden.

Aus der Kaserne.

Feldwebel (der wegen eines Arrestanten in
der Kaserne zu thun hat, zum wachhabenden Unter-
offizier): „Welches ist denn die Infanterie Leib-
regimentskajernarrestantenaufsichtsunteroffiziers-
zimmernummer?“

Fliegende Blätter (1884), 2006, p. 3.

No primeiro fragmento, figura uma personagem célebre no imaginário satírico-popular dos estados de expressão alemã do século XIX – o pequeno Michel. Esta personagem, símbolo da época *Biedermeier*, é uma personificação da visão política inocente e da crença ingênua no esforço dos príncipes eleitores para promover o processo de unificação dos ducados da liga alemã em uma única pátria. Na charge, o professor pergunta ao aluno quão longe a Alemanha pode se estender, e ele responde que o tanto quanto alcançar a língua alemã. “E quão longe alcança a

língua alemã?”, pergunta, então, o professor, a que Michel responde projetando a língua fora da boca. A ambigüidade do termo “Zunge” (língua) é a chave da crítica ao particularismo dominante nos pequenos estados integrantes da Liga Alemã, que em sua fragmentação propiciavam a divisão do poder entre uma pequena minoria e a perpetuação de uma ordem política vigente desde a época feudal, além de facilitar a resistência ao desejo unificador que emanava do estrato dos burgueses e dos trabalhadores urbanos da população.

Os dois fragmentos que sequelem esse primeiro reproduzem as páginas de duas distintas edições do periódico *Fliegende Blätter*. Em ambas, há uma satirização do modo de trajar da porção medial da sociedade alemã do século XIX. No que aparece antes, a crítica à moderna moda masculina se revela nas caricaturas marcadas pela antítese visual que se estabelece na oposição entre o ar afetadamente austero das figuras e o ridículo do exagero de um dos seus traços físicos. Em algumas delas se expande a cabeleira ou a barba, em outros a aba do chapéu, em um terceiro é dado destaque ao gosto duvidoso da padronagem do tecido de suas vestimentas, mas em todos há a denúncia da risível natureza desses tipos que buscam ser por meio do parecer. A porção verbal da charge, em tom que finge disfarçar seu sestro irônico, exalta a fibra do homem alemão, que outrora se afirmava no contexto europeu pela consistência de sua tradição filosófica e cultural e que, naqueles tempos modernos, passa a marcar sua posição diante das demais nações européias com a criatividade e a ousadia no vestir. Assim, a charge aponta a diluição no materialismo daquele século dos centênios de tradição especulativa da cultura de expressão alemã, promovida pelo aceite passivo das superficialidades dos novos padrões e valores culturais que a revolução burguesa trazia em seu bojo.

O último fragmento, uma charge sem palavras, segue a mesma linha em sua crítica, embora com enfoque diverso. Neste, o ridículo representado nas vestes femininas serve para revelar indícios de retrocesso no suposto padrão evolutivo do comportamento humano. Paradoxalmente, a civilização animaliza, e o requinte dos modos no trato social não é suficiente para encobrir o instinto básico do indivíduo que se enfeita para atrair a atenção do parceiro. Em uma perspectiva mais ampla, também, questiona-se a superioridade da cultura do colonizador europeu em relação ao sistema cultural supostamente primitivo e bárbaro das colônias africanas. Nessa charge predomina uma abordagem satírica que reconhecemos comum nas histórias

ilustradas buschianas, a crítica às teorias do darwinismo. Esse aspecto do estilo de Busch será mais bem examinado no sexto capítulo desta tese, quando estivermos dissecando os principais traços caracterizadores do labor desse artista.

Considerando alguns outros aspectos, este último fragmento também possibilita que se tenha uma noção de traços do projeto gráfico da dita publicação. Em linhas gerais, cada edição das *Fliegende Blätter* era composta de oito páginas e trazia como abertura do exemplar a já apresentada vinheta, a qual se seguia um texto predominantemente verbal, com apenas uma ou duas eventuais ilustrações de acompanhamento. As páginas centrais apresentavam charges, poemas com ilustração ou historietas ilustradas, sendo que invariavelmente estes textos se caracterizavam como paródias de gêneros textuais ou de criações célebres na tradição cultural e literária de expressão alemã. A última página do exemplar se reservava a charges de página inteira ou abrigava criações seriadas, como uma espécie de folhetim, cuja seqüência seria publicada no número seguinte da publicação. Essa distribuição dos conteúdos ao longo do exemplar não era rígida nem única, podendo variar com muita facilidade, inclusive, mas pode ser observada na maior porção das edições do semanário. Vejamos, em escala reduzida, simultaneamente as páginas de um dos exemplares do semanário para melhor compreender o que se disse:

Fliegende Blätter (1856), 600, p. 185-192.

De qualquer modo, independentemente da coloração política ou partidária que esse veículo possa ter tido, a tradição crítica alemã é uníssona quando se trata de reconhecer o fato dele ter sido ao longo de toda sua existência um instrumento de crítica à sociedade e às mazelas humanas decorrentes do trato social. No período anterior à revolução de 1848 e no início da existência das *Fliegende Blätter*, enquanto ainda havia a tentativa de manutenção do regime absolutista e feudal por parte do governo Metternich, o foco preferencial da criticidade da publicação era a nobreza ou o desejo de nobilitação por parte de alguns setores da burguesia emergente do período. O cessamento dessas condições históricas, que permitiu a consolidação do estilo de vida burguês, faz com que o foco da crítica oscile para as atitudes dessa nova classe dominante, cujo desprezo pela velha aristocracia só não era maior que o desejo de ter o reconhecimento e destaque social que ela possuía. Assim, a elite senhorial é um dos temas recorrentes nas páginas do periódico, com sua arrogância aristocrática, sua ociosidade e preguiça, que configuravam uma existência praticamente parasitária no corpo econômico-social. Da mesma forma, há espaço para a outra aristocracia que não a de sangue, a do dinheiro, cujas expressivas posses não anulam ou invalidam o peso da sua falta de formação cultural, o que impede que esta chegue a ombrear em prestígio social com aquela outra casta. Estão presentes também a plutocracia, o alpinismo social dos burgueses em ascensão e a banalização do consentimento dos títulos honoríficos, que não mais distinguiam, por numerosos que eram e pela forma indiscriminadas com que se os atribuíam. Além disso, freqüentemente se retratavam os judeus endinheirados que compravam a nobilitação, ou seja, a cooptação pelo dinheiro, embora não sem que se pudesse perceber um indisfarçável toque de anti-semitismo nesse tipo de abordagem do tema.

Uma nova forma de distinção entre os cidadãos na vida em sociedade, após a derrocada da nobreza, se deu pela oposição entre burgueses e militares, uma vez que, para estes, aqueles seriam homens de segunda categoria e seus inferiores. Essa nova casta, propiciada pelo permanente estado beligerante de algumas nações de expressão alemã daquele período, invariavelmente era retratada não pelas qualidades de soldado ou combatente que pudessem apresentar, mas por simbolizarem o estrato de maior prestígio, portanto mais desejado naquela organização social.

Com a estabilização dos valores e do modelo social burguês, a burguesia passa a ser o alvo preferencial da verve humorística dos artistas colaboradores das *Fliegende Blätter*. Conseqüentemente, tornaram-se matéria do humor do periódico os comportamentos e os aspectos típicos do *modus vivendi* dessa classe social à época: a moda, os eventos sociais, o ir ao teatro, as viagens de férias em países estrangeiros, os esportes e o casamento como uma modalidade dos negócios. Essa cultura da exterioridade, da aparência, essa vontade de ver e ser visto, serve como um farto campo para desvelar a parvoíce da nova classe dominante, cujo desprezo pelos menos desfavorecidos não se disfarça, por exemplo, nem com a esmola dada aos pobres, ridicularizada como suposto gesto de beneficência. Enfim, todos os indícios característicos de tal estilo de vida conformam matéria possível para o humor da mencionada publicação. Para não deixar dúvidas sobre esse aspecto, no volume dedicado às *Fliegende Blätter* da coleção Facsimile Querschnitte durch alte Zeitungen und Zeitschriften, publicada pela Editora Scherz, Eva Zahn (1984) faz uma reconstituição da trajetória do periódico, em que observa:

A tolice e a insuficiência humanas sempre são cômicas ou lastimáveis, refiram-se elas ao homem isolado ou estimulem sua florescência na sociedade. No entanto – e aqui reside o fator decisivo – sua conversão em formas humorísticas ou satíricas deve, cada vez, ser renovada. Ela não pode resultar em receitas tão experimentadas, e tentou-se por muito tempo, na redação das tardias *Folhas Volantes*, preparar o programa partindo de ingredientes familiares, eficazes. Posteriormente, a estrutura da revista era muito inflexível para acolher o impulso de um novo tempo e, com receosas tentativas de acomodação, nunca foi feito nada. – Mas o que isso pode significar de fato? As *Folhas Volantes* falaram de seu tempo para seu tempo – e tão bem, tão realmente cômico e pertinente. Elas passam por nós: as damas com guarda-chuvas e chapéu, os revolucionários dos anos loucos com suas barbas despenteadas e entusiasmo desregrado, nós ouvimos as manchetes do tempo, vemos a sociedade burguesa em sua mudança, os salões mais exuberantes dos tempos fundadores bem como os pedintes inválidos, aos quais o agradecimento da pátria era garantido, nós ouvíamos as insolências dos *enfant terrible* dos anos 60 e as dos “janotas do tempo” por volta de 1900. – Certo, o quadro aqui espelhado é muitas vezes apenas uma parte da vida, a

qual se encaixa na serena e amável moldura *Biedermaier*, mas não há aqui e ali apontamentos muito interessantes, quando se considera os detalhes – de regra bem desenhados – de um meio século da história cultural alemã?¹⁴ (p. 18)

Os indesejáveis efeitos colaterais do processo de consolidação da forma industrializada dos meios de produção também se convertem em elementos do conteúdo crítico do veículo. Há a revelação dos incômodos decorrentes das diferenças sociais, da concentração de renda e da pauperização do proletariado, geradores do crescente ódio entre classes. As novas tecnologias, como a máquina a vapor ou o transporte ferroviário promoveram profundas mudanças nas relações entre os patrões e os trabalhadores da época e freqüentaram assiduamente as páginas do periódico. A abordagem desse tema denotava, na quase totalidade dos casos verificados, uma crítica ao desprezo da classe dominante para com os estratos mais baixos da pirâmide social, de cuja exploração da força produtiva advinham suas fortunas. Vejamos três exemplos em que esses conteúdos são tratados:

¹⁴ Menschliche Torheit und Unzulänglichkeit sind immer komisch oder beklagenswert, ob sie dem Einzelmenschen anhaften oder ihre Blüten in der Gesellschaft treiben. Aber – und das ist hier wohl das Entscheidende – ihre Umsetzung in humoristische oder satirische Darstellungsformen muss jeweils neu vollzogen werden. Sie kann nicht nach noch so bewährten Rezepten erfolgen, und man hatte in der Redaktion der späten FLIEGENDEN BLÄTTER zu lange versucht, das Programm aus den vertrauten, wirksamen Ingredienzen zu brauen. Später war das Gefüge des Verlags zu starr, um die Impulse einer neuen Zeit aufzunehmen, und mit ängstlichen Anpassungsversuchen ist allemal nicht getan. – Aber was will das schon bedeuten? Die FLIEGENDEN BLÄTTER haben das Ihre zu ihrer Zeit gesagt – und wie gut, wie wirklich komisch und treffend. Sie ziehen an uns vorbei: die Damen mit Parapluie und Schutenhut, die Revolutionäre des tollen Jahres mit ihren wirren Bärten und wirren Enthusiasmen, wir hören die Schlagworte der Zeit, sehen die bürgerliche Gesellschaft in ihrer Wandlung, die üppigen Salons der Gründerzeit ebenso wie die bettelnden Invaliden, denen der Dank des Vaterlandes sicher war, wir hören die Frechheiten des enfant terrible der sechziger Jahre und die der „Zeitfratzen“ um 1900. – Gewiss, das hier gespiegelte Bild ist oft nur ein Teil des Lebens, der in den liebenswürdig heiteren Biedermeirahmen passt, aber gibt es nicht da und dort sehr interessante Aufschlüsse, wenn man in diesen – meist recht bezeichnenden – Details ein halbes Jahrhundert deutscher Kulturgeschichte betrachtet? (Tradução minha.)

Fliegende Blätter (1884), 2007, p. 12.¹⁵

Fliegende Blätter (1892), 2428, p.6.¹⁶

¹⁵ Mißverständene Ausschrift.

[Achtung vor Taschendieben!]

Taschendieb (zum ander'n): „Sieh' mal, Aujust, nun fängt man endlich einmal an, auch uns zu achten!“

¹⁶ Sorgenvolle Aussicht.

Kind: „Für was sind denn die vielen Drähte?“

Mutter: „Das sind die Telephonleitungen.“

Kind: „Da wird aber bald das Christkind nicht mehr herunter können!“

Die mittanzende Dampfmaschine,

oder: Wie sich der Blitztoni eine Damen=Balltoilette mit elektrischen Glühlichtern vorstellt.

Fliegende Blätter (1884), 2028, p.180.¹⁷

A primeira obra desenvolve de forma irônica e sutil uma interessante tese sobre a preocupação da classe dominante com os excluídos do processo de

¹⁷ Die mittanzende Dampfmaschine
oder: Wie sich der Blitztoni eine Damen=Balltoilette mit elektrischen Glühlichtern vorstellt.

distribuição da riqueza gerada pelo desenvolvimento tecnológico e material daquele momento. Os dois punhuistas fazem sua própria interpretação da voz oficial que parte do aviso público “Atenção com os batedores de carteira!”. A crítica, na sátira de um dado concreto da época, inverte o pólo discursivo a quem o aviso se direcionava em seu maniqueísmo classista, pois evidencia a ação dos que criam as condições materiais que levam alguns indivíduos à delinquência referida.

Nas duas charges seguintes, o foco é o processo de industrialização e as novas realidades materiais que dele decorrem. Em uma, a mãe é questionada pela filha se os fios de telefone, onipresentes e prolíferos no céu da cidade, não irão impedir o retorno de Cristo, quando Este descer dos céus para a redenção da humanidade. Pela abordagem da obra, o materialismo do avanço tecnológico se choca com o ascetismo de antigas crenças religiosas, num processo do qual talvez não haja salvação. Na outra obra, uma “máquina de contradança a vapor” simboliza a abrangência de possibilidades que as novas tecnologias permitem, no que diz respeito à substituição pela máquina da atividade humana. Mas apesar da eficiência do aparato, o martírio do esforço, que se estampa no rosto dos homens que têm de carregar o aparelho, tanto deixa dúvidas sobre a felicidade em relação ao êxito logrado, quanto ironiza esse empenho em consegui-lo.

Em uma outra frente, a denúncia da clara falta de um sentido nesse estilo de vida da classe senhorial é feita por meio da representação da ociosidade dos componentes daquele estrato da sociedade. Ociosidade essa da qual se tenta distrair com a participação em eventos públicos, que tem ocasião conforme certa sazonalidade do calendário social. A prática de esportes, assim como as viagens de férias a outros países no verão, as festas, o teatro eram todas sublimadas tentativas de escape dessa falta de ocupação denunciadora da vacuidade daquela existência em que o parecer tinha importância maior que a do ser. E, possivelmente como uma forma de compensação para o rigor auto-crítico predominante na publicação, um certo ressentimento xenofóbico traz para o centro da crítica o elemento estrangeiro, o diverso culturalmente. É o que se registra com a presença de charges sobre o turista inglês, que é ridicularizado por seus trajes e seu modo de ser, na tentativa de usufruir das benesses permitidas pelo poder que o capital lhe investia, quando desfilava sua fleuma nas férias em solo alemão. Várias situações cômicas que esse visitante se presta a enfrentar, especialmente por simbolizar um elemento citadino,

cosmopolitano, em oposição ao ambiente predominante rural, que caracterizava a Alemanha de então, é o que a obra adiante exemplifica:

Fliegende Blätter (1854), 437, p. 156.¹⁸

Por outro lado, é por força reconhecer que o povo alemão deve a consolidação de sua cultura e o seu vigor nacionalista a essas mesmas camadas

¹⁸ Engländer auf Reisen

Die Familie Linglebor beim Fischfang.

Wie Lord Linglebor sich im Knopfe des St. Petersturmes zu Rom so vollgeessen hat, dass er nicht mehr heraus kann.

"Sie w-ollen ertrinken! - ich haben keinen Ursach' Ihnen zu helfen, da Sie nie sind aufgeführt w-orden bei mir!"

burguesas, em seus setores mais cultos. Então, da mesma forma é focalizada a burocracia, simbolizada por uma personagem célebre denominada *Stattshämorrhoidarius*,¹⁹ representação do burguês atrasado, conservador, reacionário, que valoriza por demais o cartorialismo e os trâmites legalistas, como suposta forma de controle do espírito por meio da disciplina no preenchimento de formulários e na redação de atos administrativos. Ao seu lado no estabelecimento desse jogo de elementos icônicos, aparece o professor, símbolo do característico ímpeto burguês por formação e aperfeiçoamento, invariavelmente retratado de forma caricata, denunciando a estreiteza de certos espíritos muito presos, ainda, a uma tradição educacional rígida e pouco tolerante em relação a expansões mais liberais. Nesse rol entra também uma outra figura, quase que uma representação nostálgica dos artistas, dos estudantes componentes de alguma *Burschenschaft* e dos revolucionários das malsucedidas campanhas libertárias das décadas de 1830 e 1840. Tal figura era o boêmio, ícone de uma casta de indivíduos desregrados e marginais que, entregues aos vícios e à sorte, seriam os verdadeiros espíritos livres na estrutura da sociedade.

¹⁹ As ilustrações das duas próximas páginas apresentam um exemplo da aparição dessa personagem nas edições do periódico.

Der Staatsdiener am Actentische.

Der Staatsdiener geht in die Sitzung.

Der Staatsdiener qualificirt sich durch Unterleibsbeschwerden zum Staatshämorrhoidarius. Man zieht den Arzt zu Rathe.

Gastricismus, der in ein Gallenfieber übergeht.

Abreise in ein auflösendes Bad.

Im Bade.

Fliegende Blätter (1850), 267, p. 62-63.²⁰

²⁰ Der Staatshämorrhoidarius.

Der Staatsdiener am Actentische.

Der Staatsdiener geht in die Sitzung.

Der Staatsdiener qualificirt sich durch Unterleibsbeschwerden zum Staatshämorrhoidarius. Man zieht den Arzt zu Rahte.

Gastricismus, der in ein Gallenfieber übergeht.

Abreise in eine auflösendes Bad.

Im Bade.

Rückkehr. Actenrückstände.

Und wieder am Actentische! u.u.

Por uma perspectiva sincrônica, nas páginas das *Fliegende Blätter* sempre estiveram presentes os temas que compunham a ordem do dia na agenda política, econômica e social da comunidade de expressão alemã, seja no período anterior à revolução de março, na época guilhermina, ou no momento da ascensão nazista. Diacronicamente, o periódico tem seu surgimento e sua trajetória imbricados com o surgimento e a trajetória da imprensa moderna em língua alemã. Sobre isso, Dangl (1938) observa:

Então eu devo decepcionar o leitor que acredita que será aqui apresentada, com base nas Folhas Volantes, uma prova sobre a existência dos jornais e revistas alemãs e de suas tiragens, orientação política e círculo de assinantes. Apolíticas e apartidárias como eram, as Folhas Volantes, em sua característica de revista semanal humorística, têm uma missão muito mais importante, a saber, descobrir, numa crítica realista, os males na imprensa da época guilhermina e arrancar-lhe a máscara de uma pretensa infalibilidade e amor da verdade. É fato inconteste que a ciência do século XIX, em sua rápida expansão é inimaginável sem livros, jornais e revistas. Todavia, com a crescente produção de livros e jornais, e com a sempre crescente pressão por formação, inclusive por parte das classes populares mais baixas, instrução e meia instrução, ciência e diletantismo surgiram muito próximos uns dos outros. A humanidade do século XIX que vivia apenas com o jornal agradeceu a ele a inquietação intelectual, agradeceu a ele a superficialidade, agradeceu a ele o sentido curioso para as atualidades buscadas. Napoleão I designou, uma vez, o “Mercúrio do Reno”,²¹ de Görres uma grande potência. A imprensa tornou-se, novamente, após os anos 70, uma grande potência. Apenas as armas usadas por esta nova grande potência tornaram-se outras.²² (pp.198-199).

²¹ Jornal de oposição a Napoleão Bonaparte, fundado por Johann Joseph von Görres (1776-1848), que circulou entre 1814 e 1816.

²² Nun muss ich den Leser enttäuschen, der glaubt, dass hier an Hand der Fliegenden Blätter ein Nachweiss über das Vorhandensein der deutschen Zeitungen und Zeitschriften, deren Auflageziffern, politische Richtung und Bezieherkreise erbracht wird. Unpolitisch und unparteiisch wie sie sind, haben die Fliegenden in ihrer Eigenschaft als humoristische Wochenschrift eine viel wichtigere Mission, nämlich in sachlicher Kritik die Missstände im Pressewesen der wilhelminischen Zeit aufzudecken und ihm die Maske einer angeblichen Unfehlbarkeit und Wahrheitsliebe herunterzureissen. Es ist eine nicht zu bestreitende Tatsache, dass die Wissenschaft des 19. Jahrhunderts in ihrer raschen Ausdehnung nicht denkbar ist ohne Bücher, Zeitung und Zeitschriften. Doch mit der zunehmenden Herstellung an Büchern und Zeitungen und dem immer stärker

Inclusive nos momentos menos tranqüilos da história do povo alemão verificados após sua fundação, esse jornal humorístico ilustrado permitiu-se nunca escamotear os temas mais delicados, como a política, mesmo que a custa do precavido abrandamento da intensidade crítica em períodos mais críticos, como durante a vigência da Lei de Imprensa (*Pressgesetz*, 1851), decreto censório editado pelo novo governo pós-Metternich, ou durante a Primeira Guerra Mundial (1914 – 1918), momento em que as raras notícias de vitórias e o choque com a crueldade do conflito possibilitavam pouco material para o riso e impeliavam o veículo a buscar novos temas para erigir o seu humor. Esta manutenção de postura torna quase único entre os jornais alemães o caso das *Fliegende Blätter*, que registra uma longevidade cuja duração nenhum outro periódico do gênero conseguiu atingir em momento algum da história da imprensa em língua alemã.

A decisão dos editores de fundar o mencionado periódico humorístico coincide com a culminância de um período histórico que registra o recrudescimento do pensamento nacionalista entre os ducados de expressão alemã. Embora as deliberações do Congresso de Viena (1815) tenham se orientado em sentido de não permitir esse tipo de impulso popular, o desejo de uma nação alemã unificada permaneceu latente em meio aos setores da população mais instruídos e com menos poder de mando, os burgueses, que tinham sua causa apoiada pelos trabalhadores urbanos. Mas o povo em sua maior parcela não fora instruído para esse pensar politicamente ao longo do período que se convencionou denominar de *Biedermeierzeit* (Época Biedermeier, 1815 – 1848), em que o máximo a que se aspirava era uma existência burguesa tranqüila e feliz.

Os anseios ou decepções decorrentes desse processo histórico marcaram a alma da comunidade de expressão alemã daquele momento, pelo menos nos seus setores mais esclarecidos, isto é, essas grandes massas de trabalhadores urbanos e os profissionais liberais burgueses. Vários desses sentimentos civis ficaram registrados nas páginas do periódico por meio da presença de algumas personagens que os simbolizaram. É o caso verificado com a já mencionada obra

einsetzenden Bildungsdrang, auch seitens der unteren Volksschichten, entstanden Bildung und Halbbildung, Wissenschaft und Dilettantismus dicht nebeneinander. Die nur mit der Zeitung lebende Menschheit des 19. Jahrhunderts dankte ihr die geistige Unruhe, dankte ihr die Oberflächlichkeit, dankte ihr den neugierigen Sinn für das sich jagende Neueste. Napoleon I. Bezeichnete einst Görres' „Rheinischen Merkur“ als Grossmacht. Die Presse ist neuerdings nach 70er Jahren zu einer Grossmacht geworden. Nur die Waffe, der sich diese neue Grossmacht bediente, war eine andere geworden.

humorística *Gedichte des schwäbischen Schulmeisters Gottlieb Biedermaier und seines Freundes Horatius Treuherz* (Poemas do mestre-escola suábio Gottlieb Biedermaier e do seu amigo Horatius Treuherz), de Ludwig Eichrodt e Adolf Kussmaul, cuja personagem central, o mestre-escola autor dos versos, inspirou os críticos desse período de arrefecimento do pensamento político na comunidade de expressão alemã a nomeá-lo de *Biedermeier*, por reconhecerem nos poemas deste a visão politicamente asséptica e o contentamento ingênuo com uma vida reclusa e burguesa, típicos da vida do povo alemão na primeira metade do século XIX.

Outras duas personagens célebres nas páginas dos periódicos são o Barão Beisele e o Dr. Eisele, dupla de intrépidos viajantes que as freqüentaram em uma série de criações cujo título era *Des Herrn Barons Beisele und seine Hofmeisters Dr. Eisele – Kreuz- und Querzüge durch Deutschland* (Descruzada através da Alemanha – pelo Senhor Barão Beisele e seu mordomo Dr. Eisele)²³. Essas duas figuras são o retrato mais bem acabado do cidadão da época Biedermeier, que tem uma visão um tanto quanto ingênua acerca das relações de poder em sociedade e é impelido a tomar contato com as questões políticas de sua época sem que tenha clareza dos objetivos ou dos fins a que essa atividade possa levar. Elas aparecem pela primeira vez no ano de 1846 e permitem que se conheça os mais diversos aspectos da vida do povo da liga alemã, os quais são apresentados ao longo da trajetória errática da dupla. Eles iniciam sua jornada a partir da cidade de Munique e passam por Augsburg, Leipzig, Frankfurt, Heidelberg, Viena e Berlim, entre outras. Em cada um desses lugares, os dois viajantes enfrentam situações que, no conjunto, traçam um amplo panorama da política local, no qual é possível divisar todos os esforços despendidos pela classe dominante para refrear qualquer tentativa de mudança da ordem estabelecida, sendo o absolutismo uma manifestação da sua estruturação mais básica.

Nas criações em que eles figuram, há uma oposição entre o tom aparentemente otimista e quase ingênuo da narração dos episódios, que parece reproduzir a visão das duas personagens embora não disfarce a profunda ironia das palavras, e as imagens que deixam bem claro os desconfortos da realidade, promovendo, assim, um choque entre os conteúdos dos dois códigos do qual

²³ (Tradução minha.) O título original estabelece um jogo de palavras entre o termo “Kreuzzug”, que significa cruzada e a expressão alemã “kreuz und quer”, que serve como qualificativo de algo que se realiza sem planejamento, sem ordem, de forma assistemática.

decorre o efeito de humor da produção. A estratégia básica para esse efeito é contrapor a suavidade do discurso do estrato visual à rudeza das imagens, que se tornam cômicas exatamente por revelarem a fragilidade desse discurso. É o que se tem nas ilustrações adiante, em que são reproduzidos dois fragmentos com uma parte da viagem para Viena feita pelas duas personagens. Publicados em 1848, os fragmentos tocam em questões variadas, como a da rigidez do regime político que tentava resistir ao ímpeto revolucionário dos setores burgueses e dos trabalhadores urbanos da sociedade com rigorosos instrumentos de controle, representado na obra por meio da minuciosa revista pela qual eles passam ao longo da viagem (primeira ilustração). Ou nos infortúnios presenciados pela dupla ao longo do percurso, sejam aqueles decorrentes do desconforto da viagem, sejam aqueles decorrentes do reflexo dos efeitos do fenômeno da distribuição desigual da riqueza, resultante do processo de industrialização, na população pauperizada, a qual simbolicamente serve de espetáculo para a classe representada pelo Barão e seu companheiro de viagem (segundo fragmento).

Vejamos, nas duas páginas seguintes, os dois exemplos anunciados:

Fliegende Blätter (1848), 177, p. 152.²⁴

²⁴ Des Herrn Barons Beisele und seines Hofmeisters Dr. Eisele Kreuz- und Querzüge durch Deutschland – Reise nach Wien. (Fortsetzung)

Schon zwanzig Stunden vor Wien bemerken die Herren Beisele und Eisele, dass allenthalben den Godeln die Schweife ausgerupft sind, indem dieselben nach Wien geliefert werden, um die Hüte der Damen zu schmücken, weshalb Dr. Eisele in ernstlich Besorgniß über das Schicksal seines Fracks geräth.

Die Reisenden werden auf den Verdacht hin, mauthbare Gegenstände bei sich zu haben, strengstens visitirt.

Fliegende Blätter (1848), 210, p. 144.²⁵

Ao lado desse par de amigos viajantes temos um outro, que também protagonizou uma série de criações publicadas nas páginas do mencionado periódico. Vejamos:

²⁵ Des Herrn Barons Beisele und seines Hofmeisters Dr. Eisele Kreuz- und Querzüge durch Deutschland. Reise mit dem Dampfschiffe nach Wien. (Fortsetzung)

Nachdem die Reisenden der gewöhnlichen musikalischen Unterhaltung auf dem Dampfboote beigewohnt haben, wenden sie sich mit Vergnügen zu einer jener dramatischen Szenen, wie sie in der Regel auf diesen Fahrzeugen von dem Küchenpersonale unentgeltlich aufgeführt werden. (Fortsetzung folgt).

Fliegende Blätter (1848), 204, p. 96.²⁶

²⁶ Die Auswanderer oder wunderbare Fahrten und Abenteuer der Herren Barnabas Wühlhuber und Casimir Heulmaier in Amerika.

"Ach Herr Jeses, Herr Wühlberger, wollte ich sagen Herr Wühlhuber, se scheinen mir och Ihren Pass geholt zu haben; wo wolln se denn hinkutschiren mit ihrem Seitensäbel?" –

"Wo kann eener denn annersch hingehn als nach Amerika? mit dene Sakermments-Färschte mit ihre verthierte Göldlinge kann ja ein ornrtlicher Mann wie ich nich mehr umgehe – das Deutschland kann von mir aus die Kränk kriege!" –

"Mein Herr Wühlberger –"

"Merke se sich amol, Wühlhuber heeß ich –"

"Also mein Herr Wühlhuber, sähn se, ich reese ooch nach Amerika, mir wärd's in Deutschland zu roth – ich will zwar nich die Färschten vertheidigen – aber die rothen Herren Republikaner hab'n uns doch böse in die Tische geführt! – Nu, wenn Sie's recht is, do machen mer die Reese miteinander." –

"Das könne se thun von mir aus – aber ich bitte mir's aus, dass Sie uf der Reese kei so reactionäres Zeug doher schwätze. – Merke se sich dees!" (Fortsetzung folgt).

104 **Wanderlust.**
(Schluß.)

In Laplatien, in Laplatien,
In dem Lande aller Grazien,
Laß mich, Vater, Hütten bau'n!
Wo die breiten Wasser wallen,
Wo die frischen Büffel fallen,
Und dem Tiger nicht zu trau'n —
Dahin, Alter, laß mich ziehn. —

Nach der Mark der kecken Dänen
Will ich ziehn gleich nord'schen Schwänen,
Wo der Sundzoll gierig schnaubt;
Wo sich die Fregatten rüsten,
Und die Scharlachröcke brüsten,
Und man sich so viel erlaubt —
Dahin, Alter, laß mich ziehn!

Nach den Polen, nach den Polen
Brennen mir die reichen Sohlen
Wo sich die Exzreme fliehn:
Dorthin, wo der Gidwind wüthet,
Dorthin, wo der Aether siedet,
Zu dem Nord- und Südpol hin —
Dahin, Alter, laß mich ziehn.

Nach der Flur der alten Schweden
Will des Drangs ich mich entledigen,
Wo die Genie Kind entsproß.
Wo der Dalkert sich verpöset,
Wo im Kattegat sich wälzet
Stumm der thranige Koloss —
Dahin, Alter, laß mich ziehn.

Nach Utopien, nach Utopien
Werd' ich ziehn nach allem Obigen,
Wo die luf't'gen Schloßer sind,
Wo kein Scheiden und kein Meiden,
Wo man lebt in ew'gen Freuden,
Und der Kommunismus grünt —
Dahin, Alter, laß uns ziehn!

Redaction: Caspar Braun und Friedr. Schneider. — München, Verlag von Braun & Schneider.
Schneidmüller'sche Buchdruckerei in München.

Fliegende Blätter (1848), 205, p. 104.²⁷

²⁷Wanderlust (Schluss)
In Laplatien, in Laplatien,
In dem Lande aller Grazien,
Lass mich, Vater, Hütten bau'n!
Wo die breiten Wasser wallen,
Wo die frischen Büffel fallen,
Und dem Tiger nicht zu trau'n -
Dahin, Alter, lass mich ziehn. -

Nach der Mark der kecken Dänen
Will ich ziehn gleich nord'schen Schwänen,
Wo der Sundzoll gierig schnaubt;
Wo sich die Fregatten rüsten
Und die Scharlachröcke brüsten,
Und man sich so viel erlaubt -
Dahin, Alter, lass mich ziehn!

Esses dois fragmentos apresentados trazem como centro as personagens Heulmeier e Wühlhuber, uma dupla de companheiros que emigram de sua pátria natal para tentar encontrar na América um novo lar. É o que se encontra na série *Die Auswanderer oder wunderbare Fahrten und Abenteuer der Herren Barnabas Wühlhuber und Kasimir Heulmeir* (Os Emigrantes ou Viagens maravilhosas dos Senhores Barnabas Wühlhuber e Kasimir Heulmeir). O primeiro é um bravo burguês, cujos desejos revolucionários são oriundos de um delírio de liberdade, mas que é inocente como uma criança recém-nascida; o segundo, com uma farta barba e longos cabelos, é um republicano. Alguns relacionam ambos a uma sátira ao desejo de emigrar e à avidez por dinheiro do europeu neocolonialista, outros vêem neles uma alegoria dos desenganos que os emigrantes vivenciavam diante das condições encontradas na nova terra.

Atente-se, ainda, para a observação entre parênteses no final da charge que se encontra no primeiro fragmento, “(Fortsetzung folgt.)” ou “continua”. Nesta

Nach de Polen, nach den Polen
 Brennen mir die raschen Sohlen
 Wo sich die Extreme fliehn:
 Dorthin, wo der Eiswind wüthet,
 Dorthin, wo der Aether fledet (stedet?),
 Zu dem Nord- und Südpol hin -
 Dahin, Alter, lass mich ziehn.

Nach der Flur der alten Schwedigen
 Will des Drangs ich mich entledigen.
 Wo die Genie Lind entspross.
 Wo der Dalkerl sich verspelzet,
 Wo im Kattegat sich wälzet
 Stumm der thranige Koloss -
 Dahin, Alter, lass mich ziehn.

Nach Utopien, nach Utopien
 Werd'ich ziehn nach allem Obigen,
 Wo die luft'gen Schlösser sind.
 Wo kein Scheiben und kein Weiden,
 Wo man lebt in ew'gen Freuden,
 Und der Kommunismus grünt -
 Dahin, Alter, lass uns ziehn!

indicação temos patente um aspecto das criações veiculadas nas páginas de *Fliegende Blätter*, a sequenciação de histórias ou séries de histórias ao longo de diferentes edições sucessivas. Esse era um expediente bastante utilizado pelos artistas colaboradores do periódico e tomou lugar nas suas páginas em virtude do sucesso de algumas personagens ou da necessidade de manutenção ao longo de várias edições de alguns temas específicos, por conta da permanência deles na ordem do dia do contexto sócio-político, sendo que esses temas eram, muitas vezes, representados por personagens-símbolo, como as duas duplas aqui mencionadas.

Nos dois fragmentos referidos, é possível divisar com clareza essa sequenciação de ações. No primeiro, a dupla debate sobre a insatisfação decorrente do fato da terra natal, a terra alemã, não poder mais satisfazê-los e sobre o desejo de emigrar para a América, onde supostamente a vida seria melhor. No segundo, temos uma espécie de poema ou canção, em que se discorre sobre as possibilidades de emigração de que dispõe o europeu colonizador naquele século. E, segundo o texto mostra, a Utopia é o único destino em que há condições de se encontrar a desejada felicidade, por ser a terra da bem-aventurança, com seus castelos aéreos, sem aborrecimentos ou tristezas e, tudo isso ocorrendo, porque lá é onde o comunismo verdeja.

O último verso de cada estrofe do fragmento traz, ainda, um outro traço característico do semanário *Fliegende Blätter* que podemos encontrar também nas produções buschianas que adiante serão analisadas com mais amplitude, a relação dialógica com a tradição cultural clássica da cultura de expressão alemã. O verso final de cada estrofe, “Dahin, Alter, lass mich ziehn!”, remete diretamente o leitor alemão daquele período a um famoso poema do maior autor lírico da expressão alemã, Goethe (1749-1832), que aparece na abertura do terceiro volume da sua obra *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (*Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, 1795-6) e se tornou célebre, na literatura do Brasil, por servir, inclusive, como epígrafe para a *Canção do Exílio*, do poeta romântico brasileiro Gonçalves Dias (1823 - 1864)²⁸.

²⁸ Na realidade, apenas os primeiros sete versos da composição, isto é, a primeira estrofe do poema, foram utilizados na referida epígrafe. Este é o poema completo:

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,
Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühn,

Mas, como normalmente acontece com tais ícones que são trazidos para as páginas do periódico, toda a força de autoridade da tradição que essa referência evoca se converte em matéria de derrisão da mesma, pelo risível aspecto que a ingenuidade da figura denota ao ainda acreditar em fabulações de tal ordem no âmbito das diferenças sociais.

Contudo, essas são apenas algumas das criações veiculadas no semanário de forma seriada e que podiam surgir ao longo das edições, quase como uma forma de produção folhetinesca dentro das páginas do periódico. Este recurso foi largamente usado pelos artistas seus colaboradores, consolidando uma estratégia editorial simpática aos editores e ao artista, pois, se se podia prender a atenção do leitor ao longo de vários números seguidos, também permitia a apresentação de narrativas mais longas e com desenvolvimento mais aprofundado dos temas tratados.

Foi o que aconteceu, *mutatis mutandis*, com as histórias ilustradas buschianas veiculadas nesse periódico. Mesmo diante da descontinuidade narrativa entre cada uma das suas histórias ilustradas, as obras de Busch publicadas em *Fliegende Blätter* apresentam uma unidade estilística que as destaca como um

Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht?
Kennst du es wohl?
Dahin! Dahin
Möcht ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn.

Kennst du das Haus? Auf Säulen ruht sein Dach,
Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,
Und Marmorbilder stehn und sehn mich an:
Was hat man dir, du armes Kind, getan?
Kennst du es wohl?
Dahin! Dahin
Möcht ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn.

Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?
Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg,
In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut;
Es stürzt der Fels und über ihn die Flut.
Kennst du ihn wohl?
Dahin! Dahin
Geht unser Weg! o Vater, lass uns ziehn!

conjunto dentro daquele semanário. E nelas se podem identificar os temas que apontamos como recorrentes nas páginas do periódico e que serão retomados mais adiante, no sexto capítulo deste trabalho, em que, de modo mais bem sistematizado, recuperaremos tais temas para estabelecer as categorias de análise com as quais pretendemos dissecar o corpus apresentado.

Pelo que já se apresentou até aqui, é possível perceber que a matéria política sempre esteve presente nas páginas das *Fliegende Blätter*, ao longo de toda a sua existência. O mesmo ocorria com assuntos de outras naturezas e que, de uma forma ou de outra, dissessem respeito ao ser humano, desde os mais fúteis, como a moda ou as vaidades da classe burguesa, como aqueles de ordem mais filosófico-existenciais, como o avanço científico ou as mudanças tecnológicas dos modos de produção. Neste aspecto, é digno de registro uma série de produções bem humoradas que apresentavam de forma esporádica as diversas “espécies” existentes na fauna citadina e na flora urbana. Parodiando os escritos científicos daquele momento histórico, cujo maior ícone era o naturalista inglês Charles Darwin, tais produções descreviam os comportamentos mais típicos e classificavam as características mais singulares de vários indivíduos presentes no corpo social dos centros urbanos da comunidade de expressão alemã.

Fliegende Blätter (1845), 10, p. 80.²⁹

29 NATURGESCHICHTE

Homo studens.

Civis academicus sociarius (ling.acad.)

Familie der Rabiaten.

Zu Deutsch: Der Bursch.

Kennzeichen: Trägt farbige Bänder und raucht immer an den Schildwachen vorüber.

Fundort: Halle, Leipzig, Göttingen u. auf Strassen, in Wirthshäusern, auf Fechtböden u.

Zweck: „Stürzen“ (ling.acad.)

Homo studens.

Civis academicus.

Anima obscura.

Familie der Pacaten.

Zu Deutsch: Der Obscurant.

Kennzeichen: Geht nicht los, trägt auch kein Band.

Fundort: In Hörsälen, Krankenhäusern, Dachstuben und Garküchen.

Zweck: Nachschreiben in den Collegien für sich und Andere — „ochsen“ (Ling.acad.)

Fliegende Blätter (1845), 9, p. 72.³⁰

³⁰ NATURGESCHICHTE

Boa constrictor. Lin.

Familie der Convolven.

Zu Deutsch: Bon oder Abgottschlange.

Kennzeichen: Ein Blick.

Fundort: Auf *Rendez-vous*.

Zweck: Zärtlichkeit und Hingebung.

Simia europaea seu elegans.

Familie der Odoriferen.

Zu Deutsch: Der Zieraffe.

Kennzeichen: Riecht nach *Baccioli* u. *Eau de mille fleurs*.

Fundort: In allen civilisirten Ländern, besonders in Deutschland.

Zweck: Wohlgeruch verbreiten, und überhaupt das Leben verschönern.

Fliegende Blätter (1845), 8, p. 64.³¹

³¹ NATURGESCHICHTE

Homo portitor. Cic. et Plaut.

Familie der Brutalen.

Zu Deutsch: Der Portier.

Kennzeichen: Grosser Knopf.

Fundort: Unter den Hausthüren grosser Städte.

Zweck: Honneurs machen.

Homo bandito vel bravo.

Familie der Crudelen.

Zu Deutsch: Der Bandit.

Kennzeichen: Rother Mantel, rother Federbusch und sehr spitzes Messer. (Fra Diavolo, letzter Act).

Fundort: Italien, kommt aus Abart auch in anderen Ländern vor.

Zweck: Leute ausrauben und umbringen.

Neste tipo quase inofensivo de sátira, o efeito humorístico se estrutura a partir do grande alarde e do polemismo dos quais se cercavam muitas teorias e descobertas científicas, especialmente a teoria evolucionista, cujas bases de argumentação colidiam frontalmente com arraigados preceitos religiosos predominantes há séculos.

Tal traço pode ser apontado como um a mais, dentre aqueles que enformam também o estilo das histórias ilustradas buschianas. O questionamento da idéia de proeminência do ser humano sobre as demais espécies resulta no dialogismo que as produções (de Busch e de outros autores), que foram veiculadas nas páginas desse semanário, estabelecem com a ideologia cientificista vigente naquele centênio, o que se manifesta quando, nas charges, o discurso científico é reproduzido a partir dos termos latinos e das várias classificações dadas, para que se determine de forma clara, metodológica e organizada, portanto científica, as espécies, classes, ordens, hábitos mais característicos e denominações vulgares dos indivíduos representantes da fauna social. Mas o fenômeno, descrito nos termos do rigor que a ciência e sua metodologia exigem, não entra em choque com a realidade que se conhece e verifica, revelando-se, muito pelo contrário, exatamente identificável pelos atributos seus definidores apresentados. Essa postura de deboche com o ímpeto das ciências naturais, e da nascente disciplina de biologia, traduz-se em uma visão crítica do cientificismo exagerado daquele período, que parecia acreditar que essa abordagem da realidade estava prestes a se converter na nova religião, permitindo ao ser humano conhecer então e finalmente a “verdade verdadeira” das coisas do mundo, tarefa que, sem êxito, outrora coubera à Bíblia fazê-lo.

Enfim, em uma visão geral do que até aqui já se comentou sobre esse veículo, pode-se dizer que a atitude primordial dos editores de *Fliegende Blätter*, em qualquer dos períodos em que ele existiu, sempre foi a busca da derrisão, e a sociedade de expressão alemã constituía a matéria-prima da qual esse tipo de riso era extraído. Tal capacidade de apropriação dos temas e conteúdos dispersos no contexto sócio-cultural da coletividade e da época em que circulou, juntamente com o talento ímpar que os artistas que nele publicaram suas obras tinham para transformá-los em excelentes criações humorísticas, foram os pilares do sucesso que o veículo logrou alcançar e manter por espaço de tempo tão dilatado.

Alguns desses elementos e traços que apontamos como típicos do estilo do mencionado semanário foram imitados e/ou emulados no conjunto que compõe a obra individual de alguns dos artistas seus colaboradores, como aconteceu no caso da produção das histórias ilustradas de Wilhelm Busch, que será o assunto do próximo capítulo.

1.3 – DESENVOLVIMENTO ESTILÍSTICO DAS HISTÓRIAS ILUSTRADAS BUSCHIANAS

A evolução estilística da obra de W. Busch. As primeiras contribuições para Fliegende Blätter. O amadurecimento do estilo das narrativas ilustradas buschianas: o equilíbrio das linguagens. Sucesso, politização e produção de obras autônomas. Produção independente, narrativas longas (epopéias da burguesia) e ocaso.

Na sua globalidade e por uma abordagem diacrônica, é possível perceber a evolução da trajetória estilística das histórias ilustradas buschianas em quatro fases, desde suas primeiras produções nos periódicos ilustrados *Fliegende Blätter* e *Münchener Bilderbogen* até sua última criação nesta forma de expressão, *Maler Klecksel*, de 1884. Esta divisão em fases refere-se apenas à produção buschiana no meio de expressão definido pela tradição como história ilustrada, tendo por critérios o seu modo de veiculação (publicação em obra independente ou como contribuição em um periódico) e a configuração estilística de suas células textuais (equilíbrio entre imagem e palavra). Na concepção que temos neste estudo, a compreensão dessas fases se faz necessária na medida em que há uma complexidade no conjunto dessas produções que pode influir nas escolhas realizadas quando se faz um recorte assistemático do conjunto, como parece ter ocorrido no caso das séries Busch e Juca e Chico. Ou seja, as obras buschianas traduzidas no Brasil representam momentos diferentes em sua trajetória, nos quais influências também diversas se encontravam mais ou menos atuantes sobre sua pena.

PRIMEIRA FASE

A fase inicial da produção de Busch nessa forma artística inicia-se em 1859 com a primeira colaboração dele para o periódico *Fliegende Blätter*, de propriedade de Kaspar Braun, antigo conhecido da época em que o artista participara, em Munique, do grupo de jovens estudantes de arte *Jung-München*. Após algumas colaborações em que ele ilustrou textos escritos alheios, Busch passa a produções próprias, as quais se caracterizam pela predominância do estrato verbal sobre o visual, isto é, os textos apresentam uma larga porção de palavras que é ilustrada por apenas um desenho. As obras desse período inicial apresentam o humor como traço predominante, o qual decorre, na maior parte das vezes, da ambigüidade oriunda do jogo de palavras ou de idéias. Outra característica que se percebe é um certo gosto pelo tétrico em algumas histórias, com o relato de mutilações físicas ou mortes. Vejamos dois exemplos:

O inverno rigoroso

Era uma vez um inverno muito, muito frio; então dois bons camaradas foram juntos para patinar no gelo. Mas havia, aqui e ali, alguns buracos no gelo, por causa dos peixes, e quando os dois patinadores estavam bastante empolgados, ao mesmo tempo em que o vento também soprava muito forte, o primeiro se descuidou, escorregou em um buraco e caiu tão violentamente com o pescoço na borda pontiaguda do gelo, que a cabeça rolou sobre o gelo e o tronco caiu na água. O outro, rapidamente decidido, não queria abandonar seu camarada, tirou-o do buraco,

buscou a cabeça e encaixou-a novamente de forma correta e, como estava fazendo um frio bárbaro naquele inverno, a cabeça logo se fixou novamente

sobre o tronco. Isso alegrou aquele, com quem o fato tinha acontecido, por ter dado tudo tão certo para ele. Suas roupas, porém, estavam todas molhadas, por isso, ele foi com seu camarada a uma pousada, sentou-se ao lado do forno quente, para secar as suas roupas e aceitou da hospedeira uma bebida. – Saúde, camarada! disse ele e bebeu, brindando com o outro. – Podemos beber uma pelo susto.

Por causa do banho frio, contudo, ele havia pegado uma forte constipação. Assim, quando ele apertou o nariz entre os dedos para assoar, subitamente ele teve sua cabeça em sua mão, pois ela havia se desgrudado no cômodo quente.

Isto certamente foi fatal para o pobre homem, e ele já achava que poderia começar a não ter mais direitos no mundo; mas ele soube sim encontrar remédio para a situação. Ele foi a um patrão e se empregou como carregador de tábulas. Este foi um trabalho muito bonito e adequado para ele, porque a cabeça nunca mais o incomodou, como acontece a tantas outras pessoas que também têm de trazer tábuas na cabeça.³²

Fliegende Blätter, (1859), nr. 707, p. 22. (BUSCH, 2004)

Esta primeira obra da longa trajetória artística que então se iniciava traz algumas características que regularmente conformaram as criações buschianas ao longo dela, quais sejam marcas lingüísticas locais dos falares típicos das regiões localizadas no sul da atual Alemanha, como os termos “Stube”, ou epocais daquele período, como a forma verbal “schneuzen”, antiga grafia para a atual “schnäuzen” (assoar, limpar). Ao lado da referência direta à determinada configuração climática

³² DER HARTE WINTER – Es war einmal ein unvernünftig kalter Winter; da gingen zwei gute Kameraden miteinander auf das Eis zum Schlittschuhlaufen. Nun waren aber hin und wieder Löcher in das Eis geschlagen, der Fische wegen; und als die beiden Schlittschuhläufer in vollem Zuge waren, sintemalen der Wind auch heftig blies, versah's der eine, rutschte in ein Loch und traf so gewaltsam mit dem Halse an die scharfe Eiskante, daß der Kopf auf das Eis dahinglitschte und der Rumpf ins Wasser fiel. Der andere, schnell entschlossen, wollte seinen Kameraden nicht im Stich lassen, zog ihn heraus, holte den Kopf und setzte ihn wieder gehörig auf, und weil es eine so barbarische Kälte in dem Winter war, so fror der Kopf auch gleich wieder fest. Da freute sich der, dem das geschah, daß die Sache noch so günstig für ihn abgelaufen war. Seine Kleider waren aber alle ganz naß geworden; darum ging er mit seinem Kameraden in ein Wirtshaus, setzte sich neben den warmen Ofen, seine Kleider zu trocknen, und ließ sich von dem Wirte einen Bittern geben. »Prosit, Kamerad!« sprach er und trank dem andern zu. »Auf den Schrecken können wir wohl einen nehmen.« Nun hatte er sich durch das kalte Bad aber doch einen starken Schnupfen geholt. Da er nun die Nase zwischen die Finger klemmte, sich zu schneuzen, behielt er plötzlich seinen Kopf in der Hand, denn der war in der warmen Stube wieder losgetaut. Das war nun freilich für den armen Menschen recht fatal, und er meinte schon, daß er jetzt in der Welt nichts Rechtes mehr beginnen könnte; aber er wußte doch Rat zu schaffen, ging hin zu einem Bauherrn und ließ sich anstellen als Dielenträger. Das war eine gar schöne, passende Arbeit für ihn, weil ihm dabei der Kopf niemals im Wege saß, wie vielen andern Leuten, die auch Bretter tragen müssen. (Tradução minha).

muito comum no contexto cultural de expressão alemã, porém uma realidade completamente impossível no meio brasileiro, tais traços representam aqueles elementos, de ordem extratextual, que estão presentes e ativos nas criações buschianas e que têm papel primordial na construção do efeito final delas, como já mencionamos, mas que podem sofrer uma redução em todo esse potencial de significação junto ao leitor brasileiro exatamente por lhe parecerem informações excessivamente estranhas ou exóticas. Mais adiante neste estudo, retornaremos a observar tais aspectos para demonstrar essa “germanicidade” inerente às histórias ilustradas desse artista.

Outro elemento caracterizador dessa narrativa e da obra buschiana é o que ela traz de *nonsense* ou surreal no fato do homem perder a cabeça, da forma como ocorreu, e continuar vivo. Neste ponto é possível identificarmos um traço de influência do estilo de narrar do *Märchen*, gênero que foi pesquisado pelo artista alguns anos antes dessa primeira contribuição para o periódico *Fliegende Blätter* e que se manterá como uma fonte de recursos e temas para o autor ao longo de toda sua trajetória artística.

Por um outro prisma de análise, pode-se também reconhecer a filiação de Busch ao estilo do realismo fantástico de Gogol (1809-1852), especialmente se considerarmos a semelhança da situação com o que este narra na novela *O Nariz* (1936). Além disso, o destaque dado a *Der harte Winter* vem do fato dela ser apontada como a primeira contribuição de Busch para o periódico *Fliegende Blätter*, sendo que ele mesmo assim a ela se refere em um dos dois escritos autobiográficos que publicou e pelos quais a tradição crítica de seus estudos tem acesso às escassas informações relacionadas à vida pessoal desse artista. Sobre seu início como colaborador do periódico, Busch relata:

Deve ter sido em 59, quando pela primeira vez se imprimiu um desenho com texto meu nas “Volantes”: dois homens, que andam sobre o gelo, e um deles perde a cabeça. Muitas vezes, quando a necessidade exigia, então eu illustrei, ao lado de textos próprios, textos alheios. Logo, porém, considerei que eu mesmo deveria fazer tudo. As situações fluíram e agruparam-se em pequenas histórias

ilustradas, às quais se seguiram as maiores. Eu fiz praticamente todas em Wiedensahl, sem que ninguém nada me dissesse.³³

Von mir über mich, 1894. (BUSCH, 2004, p. 2256)

Nesse período inicial há, também, a presença de poemas sem nenhuma ilustração ou de histórias que se narram apenas por uma seqüência de imagens, apesar de que seja preciso reconhecer que o estilo de narrar que consagrou o autor já estava se formando nesta fase, na medida em que, como confirma o relato do artista acima apresentado, foram surgindo amiúde histórias ilustradas com uma redução do texto escrito e uma quantidade mais abundante de ilustrações, decorrente da maior fragmentação das ações narradas. Neste sentido, vale registrar que há algumas criações desta primeira fase que ensejavam a base estrutural sobre a qual as histórias ilustradas buschianas se estabelecessem – a célula textual formada por uma imagem e um pequeno texto verbal de uma ou duas linhas. Vejamos uma criação assim estruturada:

Nem sempre o que vem do Céu é uma benção.³⁴

Fliegende Blätter, (1861), nr. 827, p. 149. (BUSCH, 2004)

Esta charge de 1861 é construída a partir dos princípios que descreveremos no terceiro capítulo deste trabalho, momento em que se discorre sobre os aspectos caracterizadores mais gerais das histórias ilustradas de Busch e que podem ser verificados na charge acima: a imagem apresenta uma situação que tem seu

³³ Es kann 59 gewesen sein, als zuerst in den "*Fliegenden*" eine Zeichnung mit Text von mir gedruckt wurde: zwei Männer, die aufs Eis gehn, wobei einer den Kopf verliert. Vielfach, wie's die Not gebot, illustrierte ich dann neben eigenen auch fremde Texte. Bald aber meint ich, ich müßt alles halt selber machen. Die Situationen gerieten in Fluß und gruppierten sich zu kleinen Bildergeschichten, denen größere gefolgt sind. Fast alle hab ich, ohne wem was zu sagen, in Wiedensahl verfertigt. (Tradução minha.)

³⁴ Es kommt nicht immer nur das Gute von oben. (Tradução minha.)

conteúdo significativo ampliado a partir da associação ao texto verbal. Como se vê no exemplo em questão, com bom humor, relativizam-se concepções e crenças baseadas em práticas e sentimentos devotos acríticos que se pretendiam universais. O cômico da situação retratada arrasa definitivamente qualquer presunção de inatacabilidade da sentença que não se diz, mas que pode ser inferida a partir da estruturação negativa daquela dita. A charge exemplifica, também, o dialogismo que a obra buschiana estabelece com o contexto sócio-histórico em que ela se encontra e do qual deriva, na maioria das vezes, como reflexo ideologicamente inverso.

Além das duas criações apresentadas, destacam-se da produção desse momento: *Die kleinem Honigdiebe* (1859), primeira história com o enredo distribuído ao longo de uma sequência de 12 quadros acompanhados de um texto em prosa; *Der Kleine Maler mit der grossen Mappe*, primeira história com um maior equilíbrio entre o estrato visual e o verbal, com 15 ilustrações acompanhadas de textos escritos curtos (de uma linha apenas, em muitas das células textuais); *Naturgeschichtliches Alphabet*, com forte presença das idéias do darwinismo e sendo o primeiro dos seus textos composto por ilustrações acompanhadas de dísticos rimados, formato este que se tornaria o mais típico e o mais caracterizador das histórias ilustradas buschianas.

Temas recorrentes na sua produção ulterior são apresentados de modo ainda tímido nessa fase inicial, tais como a paz doméstica e familiar que é perturbada por um elemento externo (*Die Maus*), a infância irrequieta (*Rache ist süß*, *Die kleinen Honigdiebe*, *Der kleine Pepi mit der neuen Hose*) ou trapalhadas após uma noite de bebedeira (*Die Täuschung*).

SEGUNDA FASE

Uma segunda fase na trajetória artística do autor iniciou-se no ano de 1861, quando Busch publica no periódico *Fliegenden Blätter* a história *Der Frosch und die beiden Enten* (republicada posteriormente no periódico *Münchener Bilderbogen* com o título *Die beiden Enten und der Frosch*) e finalmente atinge um formato narrativo

que se tornará modelar para suas histórias ilustradas, a combinação de uma ilustração e um dístico rimado. Esta história inaugura, então, um novo período na produção buschiana, que se caracterizaria pela grande ocorrência de narrativas de extensão média, em que a ação narrada se fragmenta em um número que normalmente varia de dez a vinte células textuais. Esse formato foi o predominante nas suas contribuições aos já mencionados periódicos ilustrados a partir daquele momento e até o ano de 1871, em que ele encerra sua atividade de colaborador desses semanários.

No Brasil, as traduções de obras do autor compõem-se quase que totalmente de narrativas com este formato, do qual apenas excetuam-se *Juca e Chico (Max und Moritz)* e *Rico, o mico (Fipps, de Affe)*. Além disso, das 39 histórias ilustradas dele que foram traduzidas aqui, 28 foram inicialmente publicadas em periódicos ilustrados humorísticos no período entre 1861 e 1870, em que predominam as narrativas de extensão média ou curta (com um número médio de células textuais variando entre dez e vinte), e as demais, embora veiculadas em meios diversos desses periódicos, apresentam-se com uma configuração muito semelhante à dessas composições oriundas das páginas das *Fliegende Blätter* ou das *Münchener Bilderbogen*.

Ao que parece, as histórias ilustradas buschianas foram tomando esse formato por um caminho quase natural, sem maiores intervenções externas, excetuando-se algumas condições da sua veiculação nos mencionados semanários, que agiram como determinantes no momento da produção das criações ilustradas que eles traziam, tais como o formato da página em que as narrativas figurariam. Com uma dimensão próxima do que hoje se conhece como o formato tablóide, as *Fliegende Blätter* e as *Münchener Bilderbogen* possibilitavam que uma história ilustrada de extensão média fosse reproduzida em apenas uma de suas páginas, e narrativas um pouco mais extensas (como *Der Bauer und der Windmüller*, com 18 células textuais) podiam ser editadas em duas páginas, sendo cada uma em um número diferente de edição, semelhante aos capítulos de um folhetim.³⁵ Por outro lado, para Busch, essas condições impostas pelo meio de veiculação das histórias serviram menos de limitador que de convite para um apuro de sua técnica narrativa, de emulação na busca da melhor expressão, na fragmentação das ações em um

³⁵ Veja na página seguinte a reprodução idêntica de uma página de uma das edições do semanário *Münchener Bilderbogen*.

número de células textuais que dessem o ritmo mais natural e fluente a um discurso novo que se insinuava na combinação das duas formas de expressão possíveis de serem impressas em papel, a imagem e a palavra. Vejamos um exemplo:

Die Rache des Elefanten

Den Elefanten sieht man da
Spaziergehen in Afrika.

Gemütlich geht er zur Oase
Und trinkt vermittelst seiner Nase.

Ein Mohr, aus Bosheit und Pläsier,
Schießt auf das Elefantentier.

Da dreht der Elefant sich um
Und folgt dem Neger mit Gebrumm.

Vergebens rennt der böse Mohr,
Der Elefant faßt ihn beim Ohr.

Er zieht ihn unter Weh und Ach
Zu einem nahen Wasserbach.

Da taucht er ihn ganz munter
Mit seinem Rüssel unter.

Den Mohren hätte unterdessen
Beinah' das Krokodil gefressen.

Nun aber spritzt den Negermann
Der Elefant mit Wasser an.

Er hebt ihn bei den Hosen auf
Und trägt ihn fort in schnellem Lauf.

Und wirft ihn in ein Kaktuskraut;
Der Kaktus sticht, der Mohr schreit laut.

Der Elefant geht still nach Haus,
Der Mohr sieht wie ein Kaktus aus.

Münchener Bilderbogen
Auflage

Nro. 354.
Druck von Dr. C. Wolf & Sohn in München

Herausgegeben und verlegt von K. Braun und
F. Schneider in München.

Wilhelm Busch – Sämtliche Bilderbogen in einem Band. (BUSCH, 2004b).³⁶

³⁶ Eis aqui certo elefante,/ pela áfrica vai adiante// bem disposto. Quer beber / e com a tromba o vai fazer. // Mas um nativo, maldoso,/ flecha o animal, só de gozo! // Barrindo, o animal se vira / a perseguir quem lhe atira. // Correm ambos em parelha / e o bicho lhe agarra a orelha. // Grita e geme o homem, à-toa, / o animal leva-o à lagoa. // Joga-o n'água. Para tal / tem tromba descomunal! // Um jacaré, forte e ativo, / quase abocanha o nativo. // - Ah! Elefante matreiro, / grita o homem no chuveiro! // O nativo quase tomba / mas o bicho ergue-o na tromba. // Sobre um cacto, joga-o e o agita / lá deixando o homem que grita. // Depois? Vingado de fato, some. / E o nativo? - Ei-lo: um cacto! (Tradução de Maria Thereza Cunha Giacomio.)

De todo modo, essa fase de amadurecimento das histórias ilustradas buschianas consolida os temas que lhe serão recorrentes ao longo de suas produções. Dentre eles, destaca-se a crítica ao chamado darwinismo social, pois nessa época, intensificam-se as referências e os ataques ao *modus vivendi* burguês, que é fustigado com um tipo de humor incisivo, o qual, muitas vezes, descamba para o pastelão. Um exemplo do que se comentou neste e no parágrafo anterior pode ser observado na narrativa apresentada *Die Rache des Elephanten*, (*A Vingança do Elefante*, na tradução de Maria Thereza Cunha Giácomo), que se encontra reproduzida no mesmo formato (embora com dimensões reduzidas) daquele em que figurou nas páginas de uma das edições do semanário *Münchener Bilderbogen*.

Nas narrativas desse período são bastante comuns as situações em que, como na história acima, o elemento humano invariavelmente é sobrepujado por algum elemento animal ou, quando triunfa, a ação vitoriosa daquele sobre este tem por função desvelar a pequenez e a intolerância dos que se consideram os mais evoluídos entre os animais. A narrativa apresentada, por exemplo, ambienta sua ação no exótico (na visão do europeu daquela época) continente africano, onde um elefante, após ser maldosamente alvejado com uma flecha por um nativo, infligi-lhe uma série de castigos, que sejam puxar-lhe as orelhas, esguichar-lhe água com força, submergi-lo no rio, suspendê-lo sobre a boca de um faminto jacaré ou jogá-lo sobre um cacto cheio de espinhos. Além disso, no seu aspecto estrutural, obra também é um bom exemplo das soluções que o artista encontrou para veicular suas criações de modo a aproveitar ao máximo as condições que lhe eram dadas. A fragmentação em doze células permite uma riqueza de ações de modo que o intervalo entre os quadros encerre um lapso de tempo nem muito longo nem muito breve, mas exato para o *timing* da ação narrada reproduzir o ritmo normal das ações no mundo real e exterior à obra. Era a conclusão do processo de amadurecimento do estilo que consagraria Busch. Além disso, de acordo com o que já se disse, anuncia-se a oposição homem x animal no enredo da criação, traço muito comum nas obras do artista, como veremos mais adiante.

Desta fase, destacam-se algumas narrativas por serem elas representantes típicas do estilo do autor no período, exemplificando com bastante propriedade os traços característicos anteriormente elencados. São elas: *Die Fliege*, *Der Bauer und*

der Windmüller, Das Rabennest (estas publicadas em 1861), *Der hohle Zahn, Der zu wachsamer Hund, Diogenes und die bösen Buben von Korinth, Der Hahnenkampf, Die Rache des Elefanten, Die gestörte, aber glücklich wieder errungene Nachtruhe, Der Bauer und sein Schwein* (publicadas em 1862), *Ein Abenteuer in der Neujahrsnacht, Die Kluge Ratte, Der Schnuller, Der Zerstreute Rektor, Der Bauer und das Kalb* (publicadas em 1863), *Der hinterlistige Heinrich, Der Affe und der Schusterjunge, Die Rutschpartie e Adelens Spaziergang* (publicadas em 1864), todas elas com traduções brasileiras para a Série Busch ou para a Série Juca e Chico.

TERCEIRA FASE

A terceira fase na produção de suas histórias ilustradas é marcada pelo surgimento da obra de maior sucesso do autor em toda sua vida artística. A publicação de *Max und Moritz*, em 1865, constitui um divisor de águas na obra de Wilhelm Busch. Embora ele já houvesse publicado por conta própria um livro com quatro histórias ilustradas no ano anterior (*Bilderpossen*), essa primeira tentativa de uma criação independente dos semanários humorísticos não logrou sucesso, fato este que levou o seu editor, Heinrich Richter, a não aceitar o novo título, o que se revelaria um monstruoso erro editorial diante do sucesso estrondoso que ele alcançou.

A grande novidade desta fase se dá pelo sucesso de *Max und Moritz*, fato que permitiu ao autor acreditar na viabilidade editorial das obras independentes e com histórias ilustradas mais longas, tais como *Schnurrdiburr oder die Bienen* ou *Der Heilige Antonius Von Pádua*, que ele publicaria em 1869 e 1870, respectivamente. E esse sucesso em uma produção solo, veiculada em volume único e avulso de qualquer outra publicação, como o periódico *Fliegende Blätter*, por exemplo, faz com que essa obra seja o marco desta nova fase em que a produção buschiana entrava.

Durante esse período e até o ano de 1871, ele mantém uma participação regular junto aos semanários humorísticos ilustrados, para os quais colabora com narrativas que seguem o modelo já cristalizado de imagens acompanhadas de dísticos rimados formando uma história de extensão mediana. Além disso ele publica em outros veículos, como a edição *Über Land und Meer*, da cidade de Stuttgart, entre 1867 e 1868, que merece destaque, pois suas histórias apresentam um acentuado tom macabro: em *Hans Hucklebein der Unglücksrabe* (*Hans Hucklebein, o corvo azarado*, traduzido como *O Corvo*, por Antônio de Pádua Morse), a ave protagonista da história se embebeda e morre enforcada nos fios de um novelo de linhas de tricô; em *Das Pusterohr*, um menino travesso tem sua cabeça atravessada pelo canudo que ele usava de zarabatana para importunar um idoso; em *Die Kühne Müllerstochter*, a esperta filha do moleiro respectivamente esmaga, esgana e decapita os três assaltantes que invadem sua casa.

Quanto a este aspecto tétrico nas narrativas buschianas, é preciso reconhecer que ele não é exclusivo das histórias editadas em *Über Land und Meer*, uma vez que temos mutilações físicas e mortes também nas suas narrativas publicadas nas *Fliegende Blätter* ou na *Münchener Bilderbogen*. Além disso, eventos como esses são bastante comuns nas narrativas ilustradas do autor também nas duas fases anteriores, conforme pôde ser verificado quando aqui se comentou sobre a história *Der harte Winter*, e nas narrativas, curtas ou longas, que seriam produzidas posteriormente. Sobre esse aspecto, mais adiante serão apresentados casos que exemplificam tais observações.

Dessa terceira fase destaca-se, naturalmente, a obra *Max und Moritz*, juntamente de *Ein Neujahrskonzert*, *Zwei Diebe* (publicadas em 1866), *Hans Hucklebein der Unglücksrabe*, *Vetter Franz auf dem Esel*, *Die kühne Müllerstochter*, *Der Wurstdieb*, *Die Prise*, *Der Schreihals* (todas publicadas em 1868 e com traduções brasileiras nas referidas séries), *Das Warme Bad*, *Die Strafe der Faulheit*, *Der Lohn des Fleißes* (do ano de 1866), *Das gestörte Rendezvous*, *Die Entführung aus dem Serail*, *Die feindlichen Nachbarn*, *Das Pusterohr* (do ano de 1867), *Der Katzenjammer am Neujahrsmorgen*, *Der Schöne Ritter*, *Die Verwandlung*, *Das Bad am Samstagabend* (do ano de 1868), *Schmied und Teufel* (1869) e *Die Brille* (de 1870 e com tradução brasileira).

Nos dois últimos anos de suas contribuições para os periódicos humorísticos, a maior parte de suas criações são contaminadas pelo clima da guerra franco-prussiana, conduzida pelo primeiro-ministro Otto Von Bismarck e cujo resultado final foi a proclamação do Império Alemão por Guilherme I, que governaria soberano os reinos componentes da antiga Liga Alemã. Nas criações feitas sob tal influência, predomina a ridicularização do reino francês ou dos elementos que a ele podem se relacionar, conforme ocorre em *Monsieur Jacques à Paris während der Belagerung im Jahre 1870*, *Der Partikularist* (ambas de 1870) e *Das Napoleonspiel* (de 1871).

Além dessas, de forma a exemplificar com mais clareza, podemos destacar uma criação de pouca extensão mas de muita criatividade em que esse tema aparece como centro – *Wie man Napoliums macht* (*Como se faz napoleonismo*, 1870) –, publicada pela primeira vez no periódico de Frankfurt *Deutsch Latern* (*Lanterna Alemã*, 1870), veículo humorístico similar àquele de Munique, reproduzida a seguir:

COMO SE FAZ NAPOLEONISMO

Pegue pena e o nanquim!

Faça assim,

faça assado!

e ainda faça dobrado!

e, então, ei-lo
em Austerlitz e Waterloo.³⁷

Wilhelm Busch – Gesammelte Werke (BUSCH, 2004)

Com algumas linhas básicas, dois pares de rimas e bastante bom humor, a charge ensina um tanto de técnica de desenho e outro de política. Contudo, o que parece uma inocente aula de desenho toma uma dimensão mais ampla quando se considera o momento e o veículo em que ela foi publicada. 1870 é o ano do início da guerra entre a França e a Prússia, mas neste mesmo ano, em 02 de setembro, o imperador francês, Napoleão III, foi capturado pelo exército prussiano, o que levou a guerra ao seu final mais rapidamente. Tal captura ocorreu na Batalha de Sedan, região francesa, em virtude da supremacia do exército prussiano sobre o francês, que foi atacado em sua própria pátria.

A aula de desenho que a obra traz, entretanto, refere-se a Napoleão Bonaparte, imperador da França entre 1804 e 1815, vitorioso sobre os austríacos em 1805, na Batalha de Austerlitz, e derrotado na Batalha de Waterloo pelo exército anglo-prussiano em 1815. Naquela altura do século em que a obra é veiculada, embora o conflito se desse entre o novo império francês e o cada vez mais fortalecido império prussiano, na Europa central havia a polarização de poder entre este reino e a sua antiga aliada Áustria, derrotada pela Prússia na Guerra Austro-

³⁷ WIE MAN NAPOLIUMS MACHT - Nimm Feder und Tintenfaß! / Mach dies, / mach das! / Und mach noch so! / So steht er do / bei Austerlitz und Waterloo. (Tradução minha.)

Nesta tradução, que não é definitiva, tentamos nos aproximar da sonoridade e do ritmo do texto original, que acreditamos serem as duas características mais marcantes do texto alemão.

prussiana (1866). Além disso, o domínio francês não parecia algo provável, dados os insucessos seguidos que a França lograva no campo de sua política externa. Por outro lado, o primeiro-ministro prussiano, Otto von Bismarck, incitava os habitantes dos ducados do sul da Liga Alemã, em especial das regiões de Alsácia e Lorena, contra o domínio francês como forma de adquirir a supremacia da Prússia sobre todos os povos que a formavam. Assim, se numa leitura de sua estrutura mais aparente temos a referência ao fracasso napoleônico, como novamente acontecia, na estrutura profunda do texto jaz uma outra, pela qual pode-se entender que, mais do que chamar atenção aos perigos do bonapartismo, a obra em questão parece ser um libelo contra a tirania, lembrando da fugacidade da condição do dominador na história recente daquela Europa, que parecia estar na eminência de nova onda imperialista. Tão fácil como se faz um tirano, também se faz sua derrota, é o aviso que a obra traz.

Neste tom, encerram-se as atividade do artista como colaborador de semanários ou outros periódicos humorísticos ilustrados. A partir de então. Ele vai se dedicar à publicação de obras exclusivas suas e de edição autônoma, na forma de livros independentes. Em 1871 Busch registra sua última participação nas páginas de semanários humorísticos, com a obra *Der hastige Rausch*, que vem a ser também sua última publicação com o selo da casa editora Braun & Scheider. A partir do ano seguinte, ele publicaria suas criações sob a chancela da casa editora Bassermann, de Heidelberg.

QUARTA FASE

A quarta e última fase das histórias ilustradas de Wilhelm Busch tem início no ano de 1872, quando, como se disse, o artista encerra suas atividades de colaborador em periódicos ilustrados e dedica-se à produção de obras

independentes com longas narrativas ilustradas. Entre esse ano e 1884 ele produz nada menos que quinze obras com histórias ilustradas de longa extensão, sendo que apenas quatro, *Die Haarbeutel*, *Stippstörchen für Aeuglein und Oerchen* e *Der Fuchs. Die Drachen* e *Dideldum!*, são antologias com narrativas de média/curta extensão.

Dentre as narrativas ilustradas longas de Busch, temos pelo menos três que podem ser apontadas como simpáticas ao movimento da *Luta Cultural* (*Kulturkampf*, 1872-1878), pelo qual o então Chanceler alemão Bismarck tencionava limitar a influência política da Igreja católica, suposta inimiga do estado protestante da Prússia, que servia de modelo para sua administração do Império Alemão. Em *Der Heilige Antonius Von Pádua* (1870), *Die Fromme Helene* e *Pater Filucius* (ambas de 1872), há uma conotação crítica ao catolicismo epidérmico das personagens, cujas personalidades, como a do Santo Antonio retratado, são mais determinantes para seu destino do que mais propriamente a fé.

As demais narrativas desta fase final das produções em forma de histórias ilustradas podem ser divididas em três grupos temáticos: um de sátira de costumes, outro de histórias para crianças, e, o último, de crônicas de auto-ironia complacente. No primeiro grupo localizam-se as narrativas *Schnurrdburr oder die Bienen* (do ano de 1869), *Bilder zur Jobsiade* (1872), *Der Geburtstag oder die Partikularisten* (1873), *Abenteuer eines Junggesellen* (1875), *Herr und Frau Knopp* (1876), *Julchen* (1877), estes três últimos compondo um conjunto conhecido como trilogia Knopp, e *Fipps, der Affe* (1879). Por suas características inerentes, apesar de interessante, uma análise minimamente satisfatória dessas obras, com exceção desta última, representaria um desvio demasiado de nosso objetivo inicial, cujo cerne se encontra no conjunto das histórias ilustradas buschianas de extensão mais breve e publicadas no já mencionado periódico. Embora estas apresentem uma considerável quantidade de traços comuns àquelas, os principais aspectos das referidas obras desta fase não se relacionam com o estudo que pretendemos, de modo que, neste momento, nos limitamos a registrar apenas a sua existência no rol das criações do artista.

O segundo grupo é composto de livros direcionados ao público infantil e, muito provavelmente, feitos para entreter os jovens sobrinhos do autor. Nele temos a obra *Stippstörchen für Aeuglein und Oerchen* (*Molho de cegonha para olhinhos e*

orelhinhas, 1880), que foi republicada em segunda edição no ano de 1884 com o título *Sechs Geschichten für Neffen und Nichten* (Seis histórias para sobrinhos e sobrinhas). Além dela, temos ainda *Der Fuchs* e *Die Drachen*, publicadas em conjunto no ano de 1881, e *Plisch und Plum* (Plisch e Plum, 1882), uma espécie de *Max und Moritz* canino e sem final trágico para os protagonista.

Por fim, encerrando sua produção nesta modalidade artística, Busch produz duas histórias ilustradas predominantemente metalingüísticas e permeadas com certa auto-ironia complacente, que semelham a um testamento artístico do ilustrador de ofício, poeta quase bissexto e mais de uma vez ex-aspirante a pintor, que estava, naquele momento de sua vida, a olhar com olhos lânguidos seu próprio passado, são elas *Balduin Bahlamm, der verhinderte Dichter* (1883) e *Maler Klecksel* (1884).

Esquemáticamente, podemos descrever as fases descritas da seguinte forma:

FASES	MARCO INICIAL	CARACTERÍSTICAS PRINCIPAIS
Primeira	1859 – <i>Der harte Winter</i>	Narrativas em prosa com poucas imagens; ilustrações para criações alheias; estilo em formação.
Segunda	1861 – <i>Der Frosch und die beiden Enten</i>	Consolidação do estilo e dos temas mais característicos: Crítica à burguesia, ao Darwinismo, narrativas ilustradas curtas.
Terceira	1865 – <i>Max und Moritz - Eine Bubengeschichte in sieben Streichen</i>	Maturidade da obra, crítica ao contexto político, histórias infantis, primeiras narrativas ilustradas com maior extensão.
Quarta	1872 – <i>Die fromme Helene</i>	Obras independentes, livros avulsos, narrativas ilustradas longas.

Essa divisão da obra buschiana, reiteramos, considera apenas sua produção de histórias ilustradas, a qual apresenta uma série de traços característicos, dos quais podem ser destacados sua expressividade e sua relação íntima com o pano de fundo sócio-cultural da sociedade em que elas circularam. Neste estudo, sua

presença se justifica na medida em que se intenta demonstrar uma certa evolução desse meio de expressão no conjunto da obra do mencionado artista alemão, o qual conseguiu estabelecer uma eficiente forma de comunicação com seu público, desenvolvendo-a, amadurecendo-a e apurando-a até que esta se configurasse como o último estágio evolutivo das narrativas ilustradas antes do advento das modernas Histórias em Quadrinhos. Epítome dessa forma de narrar em que se combinam verbo e imagem, Busch antecipa o gênero da *graphic novel*, típico da segunda metade do século 20, em criações como *Max und Moritz*, *Die fromme Helene*, *Fipps*, *der Affe* e nas demais narrativas longas e independentes dos periódicos ilustrados que produziu. Nesse sentido, conforme a definição machadiana para o papel do escritor na sociedade, pode-se dizer que Busch foi um homem de seu tempo e de sua época, ao conseguir catalisar nas suas histórias as linguagens verbal e visual, demanda natural em uma sociedade, cujo ritmo de vida das pessoas se acelerava no compasso da recém-estabelecida escala industrial, e ao não permanecer indiferente (nem alienado) frente às novas realidades decorrentes do processo de industrialização da Europa, no geral, e da sua comunidade alemã, em específico. Para suas criações vale a constatação de Walter Benjamin (1978) sobre as novas formas de expressão da arte no âmbito de uma sociedade que impõe, inclusive ao fazer artístico, o fenômeno da produção em larga escala e para o consumo da massa³⁸:

“Uma das tarefas essenciais da arte, em todos os tempos, constituiu em suscitar uma demanda, num tempo que não estava maduro para satisfazê-lo em plenitude. A história de cada forma de arte comporta épocas críticas, onde ela tende a produzir efeitos que só poderão ser livremente obtidos após a modificação do nível técnico, isto é, por meio de uma nova forma de arte. Por isso, os exageros e extravagâncias que se manifestam nas épocas de pretensa decadência nascem, na realidade, do que constitui, historicamente, o centro de forças mais rico da arte.” (p. 234)

Até este ponto e desde o início do capítulo, nossos esforços se deram no sentido de mostrar o caminho percorrido no desenvolvimento sócio-histórico-estilístico da cultura de expressão alemã de uma série de conteúdos ideológicos

³⁸ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, 1978.

que, acreditamos, se encontram atuantes no momento da gênese das histórias ilustradas buschianas, de uma forma ou de outra e por motivos já mencionados, os quais adiante serão explicitados com mais propriedade. Assim, foi possível compreender a aqui decantada relação que as referidas histórias ilustradas registram com o sistema sócio-cultural de que são produto, mais como reação do que como reflexo.

Então, para uma melhor compreensão do fenômeno como um todo, o próximo capítulo descreve a forma como nosso sistema literário recebeu, em três momentos distintos, as criações desse autor.

2 – A INTRODUÇÃO DAS HISTÓRIAS ILUSTRADAS DE BUSCH NA LITERATURA DO BRASIL

Max und Moritz, *história de dois meninos e duas interpretações. Série Busch. Série Juca e Chico. O modelo bilaquiano nas traduções brasileiras: O professor distraído e a benevolência da tradução.*

2.1 – A PRIMEIRA TRADUÇÃO PARA A ÚLTIMA FLOR DO LÁCIO

Independentemente de ele ter buscado o pitoresco ou o exótico em suas criações, Wilhelm Busch alcançou fama internacional e rompeu as fronteiras da língua alemã com a obra que foi sua segunda criação trazida a público de maneira autônoma aos periódicos ilustrados do quais era colaborador. *Max und Moritz – Eine Bubengeschichte in sieben Streichen* obteve um êxito que nenhuma outra criação de seu autor conseguiu repetir, gerando traduções para as mais diversas línguas em um espaço de tempo relativamente breve. Esta obra representa o ápice do poder expressivo do estilo narrativo de seu autor e inaugurou, de acordo com o exposto no capítulo anterior, uma nova fase em sua trajetória artística, além de constituir uma das críticas mais bem acabadas que ele faz ao *modus vivendi* burguês. Ela consolida, também, o estilo de veia crítica que pode ser observada em outras de suas obras, como no caso de *Fipps, de Affe*, produção que lhe é temporalmente posterior e da mesma forma representante de uma temática de conteúdo crítico do *habitus* burguês, a qual permeia grande parte da produção do autor alemão e que será objeto de análise mais adiante neste trabalho.

No Brasil, a arte de Wilhelm Busch é introduzida pela mão de Olavo Bilac, ícone do movimento parnasiano brasileiro e principal poeta de nossa literatura entre

o final do século XIX e começo do XX, sob o pseudônimo de Fantasio e com o título de *Juca e Chico – História de dois meninos em sete travessuras*. Não sem alguma dificuldade de exatidão, dada a divergência entre algumas fontes pesquisadas, a data da primeira edição localiza-se no ano de 1901, conforme informa Raymundo Magalhães Júnior (MAGALHÃES JR., 1974), no estudo biográfico que fez do parnasiano. Esta primeira edição foi publicada pela Editora Laemmert, empresa que em 1911 seria adquirida pela Livraria Francisco Alves, a qual passaria a ser a nova editora da obra no Brasil.³⁹ A edição mais antiga dessa obra a que tivemos acesso, foi exatamente essa do ano de 1911, quarta edição (primeira pela Francisco Alves), que se encontra na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, e que traz, ainda como na primeira edição, o nome de Fantásio na indicação do tradutor da obra. Essa edição de 1911, que acreditamos mantém a mesma configuração da primeira, apresenta em sua capa o título da obra seguido da rubrica “por Wilhelm Busch”, a que segue a indicação “versos de Fantásio”, sem qualquer tipo de ilustração que possa insinuar a natureza do estilo do autor.

A tradução *Juca e Chico* continuou a ser editada, em uma frequência que não se pôde aferir, até 1942, ano de sua sétima edição isolada. No ano seguinte, ela aparece como um dos volumes da Série Busch, da Editora Melhoramentos, em sua primeira edição dentro da coleção (e oitava no geral, desde que surgira no panorama de nossa literatura). A partir de então, a capa traz o título, a imagem dos dois protagonista e apenas o nome de Busch. O nome de Olavo Bilac vem, pela primeira vez, entre parênteses ao lado do pseudônimo “Fantásio” no frontispício da obra.

Como dissemos, pela sua importância no conjunto das produções buschianas, por ser a tradução do poeta parnasiano Olavo Bilac a única versão dela para a língua portuguesa e por ter sido seu sucesso editorial no Brasil o motivador do estabelecimento da Série Busch e da Série Juca e Chico, esta narrativa já foi objeto de análise do autor deste trabalho, quando da sua dissertação de mestrado⁴⁰, cuja continuidade natural é o presente estudo. Naquele momento, foi feito o confronto da versão original com aquela produto da pena bilaquiana; neste, volta-se ao referido texto para observá-lo por uma perspectiva diversa, porque acreditamos

³⁹ Estas informações foram obtidas no já mencionado ensaio de Antonio Dimas (DIMAS, 1981) sobre a obra *Juca e Chico*.

⁴⁰Cf. POMARI, Gerson Luís. O pintor e o poeta: Wilhelm Busch no Brasil, 1999.

que a tradução do poeta parnasiano foi modelar a ponto de servir, inclusive, de padrão para as outras traduções nacionais das demais histórias ilustradas do autor, suas sucessoras, em diversos dos seus aspectos. Antes de apresentarmos essa nova perspectiva, porém, façamos um breve resumo daquele estudo.

Em nossa dissertação de mestrado optamos por uma estratégia de recuperação da obra buschiana a partir de um estudo da tradução brasileira de sua criação mais célebre. Assim, inicialmente se apresentou uma breve notícia biográfica do artista, a que se seguiu um estudo contrastivo entre a versão original e sua tradução. A observação mais atenta da obra *Max und Moritz* permitiu-nos compreender o princípio criativo do artista, que, para a composição de seus textos, conjuga palavra e imagem naquilo que denominamos célula textual, conceito que será adiante explicado (capítulo 3). Além disso, pudemos compreender a conotação de certa idéia de dinamismo, a que se associa a imagem dos meninos, em oposição à idéia de estaticidade, a que se associa a imagem dos adultos presentes na obra. Ao lado desses elementos, identificou-se também um jogo simbólico que se estabelece a partir da representação da ideologia burguesa que os adultos denotam, por meio de sua aparência ou atitudes, em oposição a certo princípio iconoclasta dos valores dessa classe, que as duas crianças incorporam e praticam em cada uma das travessuras. No plano da construção do texto, pôde-se perceber que havia certa estruturação lógico-causal no estrato verbal, que apresentava uma situação inicial e a gradativa evolução desta a outra situação final por meio da sucessão de travessuras perpetradas pela dupla de traquinas. Em paralelo a esse estrato verbal, responsável por informar o leitor dos conceitos mais abstratos relativos ao enredo, o estrato visual da obra auxiliava no desenrolar da narrativa com a apresentação dos aspectos plásticos e concretos das ações e das personagens.

Contudo, na relação entre esses dois estratos, verificou-se que, embora o primeiro pudesse permitir a hipótese, por conta da mencionada estrutura lógico-causal, de que os dois meninos fizeram por merecer o desfecho violento que a seqüência de suas travessuras lhes proporcionou, o plano simbólico-visual do texto, relativiza essa leitura moralizadora e pró-burguesa, uma vez que as vítimas das diabruras dos meninos são típicos representantes dessa fatia do corpo social e opressores do espírito rebelde que eles representam. Por esse prisma, portanto, a morte – e aquela forma de morte - dos meninos ao final da narrativa representa o

autoritarismo daqueles que oprimem a todos que não partilham dos valores (burgueses) que uma parcela da sociedade arroga como ideais a toda a coletividade. Assim, pela versão original, há a possibilidade de, pelo menos, duas leituras da obra, uma mais moralizadora e doutrinária dos valores burgueses, caso o leitor se sinta, como os adultos na narrativa, ameaçado pelas travessuras da dupla, e outra, mais contestatória desses valores, feita por aqueles que, como os meninos, são reprimidos por se oporem a tal ideologia.

A comparação do texto original com a versão bilaquiana revelou que o tradutor brasileiro, não obstante toda a beleza e qualidade do texto de chegada, promoveu uma atenuação desses traços mais contestatórios na obra traduzida, privilegiando, então, o caráter moralizador e doutrinário possível de ser apreendido a partir da leitura da história. O pendor ideológico de Olavo Bilac é notório, como é também notória sua disposição de, quando escreve para as crianças, educar o leitor e inculcar nele determinados valores. É o que ocorre assumidamente nas obras infantis que ele assina, como, por exemplo, no caso de *Contos Pátrios* (1904), *Teatro Infantil* (1905) e *A Pátria Brasileira* (1911), realizadas com a co-autoria de Coelho Neto, ou *Poesias Infantis* (1904), *Livro de Leitura* (1901) e *Através do Brasil* (1910), estes dois últimos publicados em conjunto com Manuel Bonfim, entre outros, sendo que este último fora concebido, seguindo a indicação pedagógica oficial, para ser empregado no curso médio das escolas primárias brasileiras de então.

Raymundo Magalhães Júnior (1974) relata que várias dessas obras, embora publicadas a partir de 1904, já haviam sido escritas ou ideadas desde 1896, ano em que, inclusive, os autores registraram em cartório e receberam dos editores os direitos pela publicação. Isto é, as intenções francamente pedagogizantes, que pautaram tais criações, se manifestavam na produção voltada para o público infantil do parnasiano já em um período anterior ao momento em que ele realiza a tradução da história ilustrada buschiana, de modo que é lícito imaginarmos que esta, por conta da época em que foi concebida, também se contaminou de traços assim caracterizados. Pois, se essa era a orientação geral das obras por ele assinadas que se destinavam ao público jovem, nada de diverso ocorria na caracterização daquelas que ele trazia a lume de forma apócrifa, como acontece com a tradução *Juca e Chico*, que em suas primeiras edições obnubilavam sua real autoria com o denominativo de “Fantásio”.

Contudo, sem discutir o mérito do resultado do esforço tradutório do poeta parnasiano, não se pode negar que, na tradução brasileira de *Max und Moritz* houve, pois, uma redução nas potencialidades de significação original da obra, nas quais se apoiavam, ao menos, a possibilidade de realização de uma entre duas leituras, seja a de cunho moralista, seja a de caráter contestatário. De forma relativamente franca, em *Juca e Chico* uma delas foi privilegiada por Bilac no momento de sua recriação para o idioma português.

Olavo Bilac não concebe uma seara muito propícia no texto de chegada para que a história dos dois meninos adquira conotações questionadoras da rigidez do *status quo* – do qual era partidário –, ele deliberadamente reduz a margem em que o jogo semiótico entre os dois códigos constituintes do texto buschiano se estabelece para permitir que tais questionamentos sejam levantados. Um exemplo disso é o fato de que, ao longo de sua narrativa, o texto original alemão apresenta algum tipo de juízo de valor em relação às atitudes da dupla em oito oportunidades e em todas elas a idéia de “maldade” que se atribui aos meninos é atenuada, como acontece quando ocorre a associação desse termo ao campo semântico da infância. Uma criança malvada (ou malcriada) denota muito mais a noção de um indivíduo que não se comporta dentro de dado código de comportamento social, do que um indivíduo que apresenta algum tipo de falha de caráter. Na tradução brasileira, por outro lado, Bilac emprega por dezoito vezes algum tipo de juízo de valor em relação aos meninos ou a seu comportamento. E em pelo menos metade dessas ocorrências não acontece a mencionada atenuação semântica na associação da idéia de nocividade com a de infância.

Ao que parece, conscientemente ou não, o tradutor foi obrigado a amplificar no estrato verbal do texto determinados conteúdos semânticos que lhe eram mais convenientes para a garantia de que a compreensão da obra se desse dentro de certos limites, cuja linha mestra fosse a proeminência dos aspectos didático-moralizadores. Neste sentido, ele encerra sua narração de forma inequívoca quanto a certeza acerca da correção da pena recebida pela dupla. Por meio de um claro ponto final, o narrador avisa que após este não há “mais nada”. Assim, após a comunidade que servira de alvo para as travessuras se encontrar “livre” da ação das crianças, ela se torna tranqüila e novamente satisfeita, pois “reinou a paz afinal”. Logo, a tradução ressalta a necessidade da eliminação de Juca e Chico, fato que,

nas potenciais possibilidades de significação do texto original, está relativizado pelo equilíbrio entre as informações que partem dos dois estratos formadores do texto, podendo ser questionado ao menos em certa medida. Diferentemente do que tenta sugestionar a tradução bilaquiana, no original alemão, se Busch demonstra às crianças como elas não devem se comportar, ele também lhes dá indicações de como elas não devem ser quando forem adultas e perderem a alegria de ver o mundo como um parque para diversões. Em suma, a tradução de Bilac opta pelo aspecto moralizante da obra original, cujas interpretações revelam tendências didáticas e de ensino de normas para uma boa vivência social, as quais ratificam a ação dos adultos

A análise da obra *Juca e Chico* demonstra que também o texto de partida não refuta a latência dessa leitura enviesada, sendo que, inclusive, seja possível chegar a uma conclusão de tal teor por fatores intrínsecos à mesma. Contudo, não se acusa a obra traduzida de uma fidelidade ao original – praticamente impossível de ser alcançada –, cujo valor pode ser bastante questionável. Ao contrário, tenta-se entender se talvez Bilac tenha desejado apenas defender o ponto de vista da classe social que mais prezava, na qual se inseria e da qual compartilhava os valores. Talvez pautado mesmo por essas concepções – que é o que acreditamos ter ocorrido –, partidárias de determinado grupo da sociedade, nosso poeta teve de esforçar-se para dissipar em seu trabalho a ambigüidade (grandemente expressiva) gerada pela relação texto ilustrado/texto verbal, tão bem construída por Wilhelm Busch. Decorrente disso, criou-se então a necessidade de explicitar nas linhas da tradução o traço moralizante sugerido pelo texto verbal original. Talvez tenha sido essa opção um dos motivos que o levaram a hipertrofiar a ocorrência de casos em que se expressa algum tipo de juízo valorativo a respeito dos meninos, nos quais, inclusive, ressalta-se a natureza vil da dupla.

2.2 – ESTA FOI A PRIMEIRA DOS DOIS... – A SÉRIE BUSCH

Ao que parece, podemos considerar grande o sucesso da obra *Juca e Chico* no âmbito literário brasileiro, pois, em suas quatro primeiras décadas de existência (entre 1901 e 1942), ela conheceu nada menos do que sete edições, em um mercado livreiro um tanto quanto incipiente, dadas as limitações impostas pela reduzida parcela alfabetizada da população e pelo considerável custo (desde aquela época) do objeto livro. Não temos o número exato da tiragem de cada uma delas, mas, pelo que pudemos apurar, era prática comum lançar uma primeira edição com cinco mil exemplares e, sob as vicissitudes da demanda, as edições subseqüentes poderiam atingir a casa dos dez mil volumes. Como dissemos, esses não são números exatos, mas outros que temos (e o são) dão uma pista de que eles podem ao menos ser plausíveis. Ao longo de doze anos como um dos volumes da Série Busch (entre 1943 e 1955) a tradução de *Max und Moritz* registra seis edições, que totalizam o incrível número (para os padrões da época) de 58.000 exemplares vendidos.⁴¹ Para se ter uma noção do tamanho desse número, basta mencionar que a obra *Serões de Dona Benta*, de Lobato e publicada em 1937, vendeu, no período entre seu lançamento e o ano de 1955, 27.769 exemplares, e *Memórias da Emília*, publicada em 1936, com quatro edições autônomas até 1945 – a partir de 1946 ela foi editada dentro da coleção *Obras Completas* de seu autor –, vendeu 33.899 exemplares, conforme informam, respectivamente, Lia Cupertino (2008) e Emília Mendes (2008).

Tudo indica, inclusive, que foi exatamente o sucesso da dupla de travessos o maior motivador para o estabelecimento da coleção de livros com histórias ilustradas Série Busch, realizada pela Editora Melhoramentos e que lançou treze títulos diversos entre 1936 e 1955. Curiosamente, o primeiro e o segundo volumes da Série Busch não são obras da lavra do artista que empresta o nome à coleção, embora sejam obras que apresentam algum tipo de ligação com o meio de expressão característico de *Juca e Chico*.

⁴¹ Veja as tabelas anexas com os dados completos das edições das obras da Série Busch e da Série Juca e Chico, que foram levantados e muito gentilmente cedidos a nós por Lia da Veiga de Mattos, bibliotecária da Editora Melhoramentos Ltda..

A Série Busch se inicia em dezembro de 1936⁴² com a publicação de **Sinhaninha e Maricota – As irmãs de Juca e Chico** (*Lies und Lene – Die Schwestern von Max und Moritz. Eine Buschiade für Gross und Klein in sieben Streichen*, 1896), obra de Hulda von Levetzow (1863-1947), com ilustrações de Franz Maddalena (no original) e traduzida por Colina Lion e Carlos Lébeis. Essa criação, cujo subtítulo é “uma buschiada para grande e pequenos em sete travessuras” não esconde sua intenção de associar-se à imagem da mencionada obra buschiana, servindo como uma espécie de “*Juca e Chico* para meninas”, dada a natureza do enredo e das duas personagens centrais. O mais curioso no título original da obra é o termo *Buschiade*, neologismo criado para indicar que a estruturação dela se dá pelos mesmos moldes do meio de expressão celebrizado por Busch. Talvez açulada pelo sucesso da dupla de meninos, as travessuras de Sinhaninha e Maricota acumularam 41.000 exemplares vendidos ao longo de seis edições da obra.

Na mesma direção caminha o segundo volume da coleção, **João Felpudo** (*Struwwelpeter*, 1845), de Heinrich Hoffmann, publicado em agosto de 1942, em tradução do poeta modernista Guilherme de Almeida, sendo que, conforme nota explicativa no frontispício do volume, “os desenhos foram redesenhados por Docca de acôrdo com os originais de Heinrich Hoffmann”. No espaço de oitos anos (até 1950), as cinco edições deste volume alcançaram a casa das 45.000 mil unidades vendidas.

Apesar do nome que lhe foi dado, foi apenas em 1943 que a Série Busch justificou o antropônimo recebido, com a publicação de quatro volumes com obras do autor. Em junho surge **Corococó e Caracacá e outras histórias**, em outubro surge **O camundongo e outras historietas** e em dezembro, **O fantasma Lambão e outras histórias**, sendo todas elas também traduções da responsabilidade de Guilherme de Almeida. Ainda no mesmo ano, em outubro, fora publicada, como se disse, a primeira edição de **Juca e Chico** dentro da coleção, reprodução exata da versão bilaquiana de 1901, em duas tiragens: uma com sete mil exemplares e outra com seis mil. Além dos citados, Guilherme de Almeida concebeu ainda outros dois

⁴² A seqüência descrita, bem como a numeração dos volumes, são inferências nossas, estabelecidas a partir dos dados fornecidos pela Editora Melhoramentos e levando em consideração o ano e o mês em que as obras foram publicadas. Nos vimos obrigados a isso, por questões metodológicas, uma vez que tais dados não foram informados exatamente desta forma.

trabalhos na Série Busch, em 1946 e 1949, respectivamente, ***A mosca e outras historietas*** e ***A cartola***.⁴³

Entre os dois últimos volumes mencionados, a Série Busch registra a história ilustrada ***As sete travessuras do mono Pinta-o-sete***, de Luiz Gonzaga Fleury, em edição de cinco mil exemplares, no ano de 1947, com reedição de mesmo tamanho em 1951.

A partir de 1952, as duas obras com histórias ilustradas buschianas componentes da coleção apresentam um novo tradutor – Antonio de Pádua Morse. Ele é o responsável pelos títulos ***O corvo e o coelhinho de sorte*** e ***O chorão e outras histórias*** (1953). Para a publicação dos dois últimos títulos da série, esse tradutor deixa tal papel para figurar como o autor dos volumes, ***Zé Prequeté e mais seis historietas*** e ***O faquir Havançarah e mais sete historietas***, ambos publicados em 1955 com ilustrações de P. de Lara (de acordo com o que aparece na capa do volume), respectivamente em junho e outubro, com tiragem de dez mil exemplares na única edição de cada um dos títulos.

As treze obras que figuram na Série Busch venderam em conjunto um total de 322.000 exemplares entre 1936 e 1955, sendo que os títulos compostos exclusivamente por histórias ilustradas buschianas totalizam 206.000 deles. Não se pode negar, assim, a significativa presença desse autor em nosso contexto literário, pelo menos no período referido. Além disso, muito interessante seria qualquer estudo que tentasse entender as relações entre a constituição das obras buschianas e as demais correlatas companheiras, de autoria de outros escritores, presentes na Série Busch. Mas para o estudo que aqui realizamos, não temos a intenção de operar tal percurso de análise, uma vez que seria trilhar por um caminho que nos afastaria da tarefa a que inicialmente nos propomos. Além disso, essa tarefa por si só constituiria um estudo cuja envergadura em muito extrapola os limites deste nosso, podendo constituir-se ela mesma em uma outra tese autônoma.

Nosso foco neste trabalho são as obras criadas por Busch e sua recepção no meio literário brasileiro, que são os aspectos nos quais precisamos prestar atenção para compreender como se deu o estabelecimento da imagem canônica do autor que hoje temos nesse meio. Alguns aspectos das demais obras presentes na

⁴³ O terceiro capítulo deste trabalho traz a descrição do conteúdo específico de cada um dos títulos da Série Busch que contém as histórias ilustradas buschianas e da Série Juca e Chico.

coleção, entretanto, ajudam nessa tarefa de compreensão, pois nos fornecem indícios claros da forma pela qual se deu tal processo. Assim, observada em sua totalidade e tentando reproduzir a trajetória por ela descrita, pode-se ver que a Série Busch se estrutura em torno da imagem, ou melhor, de dada imagem que do artista se concebeu quando houve a transposição para nosso ambiente literário de parte de suas histórias ilustradas. Além da referência direta a ele no nome da coleção, a configuração geral das obras presentes na Série Busch que não são de sua autoria se assemelha às linhas gerais que identificam o estilo das suas histórias ilustradas, a combinação eqüitativa entre imagem e palavra. Embora seja verdade que em alguns casos, como, por exemplo, acontece com os dois últimos volumes da coleção, escritos por Antonio de Pádua Morse, as limitações do autor resultam em obras que podem ser consideradas meros arremedos com traços maneiristas das produções buschianas, o que nos importa aqui é constatar o fato que nessas produções, *Zé Prequeté* e *O faquir Havançarah*, o modelo gerador foi a pena de Busch e o suposto aspecto pedagógico dela derivante. O mesmo ocorre, diga-se, com a obra *As sete travessuras do mono Pinta-o-sete*, de Luiz Gonzaga Fleury, a qual reproduz duas situações características das histórias ilustradas buschianas traduzidas no Brasil, um enredo em “sete travessuras” e a interação entre personagens humanas e animais.

As duas obras que abrem a coleção, que curiosamente não são da lavra de Busch, exemplificam da mesma forma essa consolidação da imagem canônica a que nos referimos. Sinhaninha e Maricota são, de acordo com o que se anuncia no título do volume, “as irmãs de Juca e Chico”, e *João Felpudo* é a versão nacional de uma obra que, como dissemos no capítulo anterior, foi concebida com a preocupação principal de transmitir um conjunto de valores morais e preceitos educativos reputados positivos por dada classe social. Deste modo, a exemplo das demais obras da coleção, associa-se o nome de Busch a essa forma de expressão e a específicos conteúdos, cujo aspecto educativo e moralizador compõe seus traços mais gerais. O posicionamento dessas obras no início da coleção e seus traços característicos tem a clara função de recuperar certa tradição, no contexto cultural brasileiro, do meio de expressão das histórias ilustradas buschianas, associada à imagem de Olavo Bilac, poeta oficial, patriótico e educador, e das obras destinadas ao público infantil, que deveriam formá-lo moralmente, mas de modo divertido e lúdico.

Por outro lado, a responsabilidade principal de estabelecer junto ao público leitor determinado (e desejável) pendor ideológico das obras da coleção parecer ter sido destinada à porção do objeto livro mais aparente e próxima dele, sua capa e contracapa, ou seja, a seus elementos e informações paratextuais. E estes ajudam a compreender como certos agentes literários delas circundantes procuravam exercer algum tipo de influência ou tentavam se fazer atuantes no contexto de veiculação da Série Busch. Tais dados paratextuais atestam o modo enviesado pelo qual se deu a inserção da obra buschiana em nosso meio literário, na medida em que revelam o direcionamento que se quis dar ao processo de recepção, por parte do público leitor brasileiro, da mesma. Pois é nesses elementos paratextuais que se dá a construção de determinada imagem da produção do artista mencionado, caracterizando-o a partir de um específico e reduzido conjunto de traços, que, embora verificáveis nela, representam-na apenas parcialmente, mas mesmo assim foram replicados em todos os momentos posteriores em que qualquer história ilustrada buschiana fosse vertida para nosso idioma. Tais dados paratextuais a que nos referimos são as constantes descrições do teor moralizador e pedagogizante das histórias ilustradas e sua classificação prévia como obra destinada ao público infantil. Vejamos alguns exemplos de paratextos na quarta capa de algumas obras em diversas edições da Série Busch⁴⁴.

⁴⁴ Todas as imagens são de obras do Acervo da Biblioteca Nacional.

(Juca e Chico, 7.ed., 1942.)

(Juca e Chico, 9.ed., 1944.)

(Juca e Chico, 10.ed., 1946.)

(Juca e Chico, 11.ed., 1949.)

Edições Melhoramentos

AVES DO BRASIL

É o nome de um interessante passatempo, que consiste em colecionar-se, quatro a quatro, uma série de 48 cartões, em que figuram belíssimas ilustrações de aves brasileiras.

Jogo simples porém movimentado. Esses quadretos dão excelente oportunidade às crianças de guardarem os nomes das mais variadas aves de nossa rica fauna.

Cr\$ 12,00

HISTÓRIA DO TREM DE FERRO

Pedro de Almeida Moura
desenhos de P. de Lara

A história do invento de George Stephenson, um álbum ricamente ilustrado, apresentando também a "Baronesa", a "Litorina" e as modernas locomotivas elétricas.

Cr\$ 6,00

COMPANHIA MELHORAMENTOS DE SÃO PAULO
INDÚSTRIAS DE PAPEL

SÃO PAULO
Rua Libero Badaró, 461
Caixa Postal, 120 B

RIO DE JANEIRO
Rua Gonçalves Dias, 9
Chã

N.º 606

(Corococó e Caracacá, 2.ed., 1944.)

Histórias de Animais

PEDRO RATINHO
GABRIEL, O GATINHO
TROMBETA, O CÃOZINHO

O GATINHÃO CABEÇUDO
O CÃOZINHO CABEÇUDO
OS DOIS VEADINHOS
OS DOIS ELEFANTES
OS DOIS CANGURUS
OS DOIS URSINHOS
OS DOIS CAVALINHOS
JANJÃO QUER UM CACHORRO

EDIÇÕES MELHORAMENTOS

N.º 606

(Corococó e Caracacá, 3.ed., 1946.)

SÉRIE BUSCH

JUCA E CHICO
Cr\$ 8,00

Corococó e Caracacá
Cr\$ 6,00

O Camundongo
Cr\$ 6,00

Três livrinhos do infamável escritor e caricaturista W. Busch.

O primeiro, "Juca e Chico", na magnífica tradução de Olavo Bilac, é aquela curiosa história dos dois meninos peraltas, cujas traquinagens já o nosso país fizeram rir. Os outros dois na versão brasileira de Guilherme de Almeida, poeta que tanto agrada a pequenos e grandes, contém histórias menos conhecidas entre nós, mas a que não faltam o mesmo sabor de graça e de encanto da história de "Juca e Chico" que é obra de fama universal.

SINHANINHA E MARICOTA
de Hulda van Lervitzow,
trad. de C. Lion e C. Lebel

E os amigos e parentes estragam as mãos contentes... Acabou! Ponto final. Só falta agora a moral: — Uma criança letrada ninguém suporta no colo!

Assim termina esse interessante livrinho que, sob a forma de versos, conta as inesperadas aventuras de Sinhaninha e Maricota, as conhecidas unidas de "Juca e Chico".

Abundante ilustração colorida.

Cr\$ 8,00

A venda em todas as boas livrarias, ou pelo "Serviço de Reembolso Postal" na

COMP. MELHORAMENTOS DE SÃO PAULO
INDÚSTRIAS DE PAPEL

SÃO PAULO
Rua Libero Badaró, 461

RIO DE JANEIRO
Rua

(O Camundongo, 1.ed., 1943.)

SÉRIE BUSCH

Corococó e Caracacá

JUCA E CHICO Cr\$ 8,00

COROCOCÓ E CARACACÁ 6,00

O CAMONDONGO 6,00

O FANTASMA LAMBÃO 6,00

SINHANINHA E MARICOTA 8,00

A venda em todas as boas livrarias ou, pelo "Serviço de Reembolso Postal", na

COMP. MELHORAMENTOS DE SÃO PAULO

(O Camundongo, 2.ed., 1944.)

Edições Melhoramentos

Este é um certame que contém um planisfério, sobre o qual desliza o avião, percorrendo todos os países, cidades e mares mais importantes.

Loto Cidades Brasileiras
Certame que se apresenta com um cunho educativo muito grande

Uma Excursão entre os Índios do Brasil
Dentro de suas séries de edições recreativas, as "Edições Melhoramentos" apresentam o certame instrutivo, **Uma Excursão entre os Índios do Brasil**, o qual proporciona agradável divertimento às crianças, ao mesmo tempo que lhes oferece preciosos ensinamentos sobre os costumes, as crenças e artes dos índios do Brasil.

COMP. MELHORAMENTOS DE SÃO PAULO
INDÚSTRIAS DE PAPEL

SÃO PAULO
RUA LIBERO BADARÓ, 461
CAIXA POSTAL, 1208

RIO DE JANEIRO
RUA GONÇALVES DIAS, 2
CAIXA POSTAL, 1017

(O Camundongo, 3.ed., 1946.)

Série Busch
com os mais hilariantes e apreciados livros para a infância:

A CARTOLA
COROCOCÓ E CARACACÁ
JOÃO FELPUDO
JUCA E CHICO
O CAMUNDONGO
O FANTASMA LAMBÃO
SINHANINHA E MARICOTA
AS SETE TRAVESSURAS DO MONO PINTA-O-SETE
A MÔSCA

EDIÇÕES MELHORAMENTOS

(O Camundongo, 4.ed., 1951.)

SÉRIE BUSCH

JUCA E CHICO 8,00
COROCOCÓ E CARACACÁ 6,00
O CAMUNDONGO 6,00
O FANTASMA LAMBÃO 6,00
SINHANINHA E MARICOTA 8,00

À venda em todas as boas livrarias ou, pelo "Serviço de Reembolso Postal", na
COMP. MELHORAMENTOS DE SÃO PAULO
INDÚSTRIAS DE PAPEL

SÃO PAULO
RUA LIBERO BADARÓ, 461
CAIXA POSTAL, 1208

RIO DE JANEIRO
RUA GONÇALVES DIAS, 2
CAIXA POSTAL, 1017

N.º 731 Preço deste volume: 6,00

(O Fantasma Lambão, 2.ed., 1944.)

SÉRIE BUSCH

Juca e Chico João Felpudo
Corococó e Caracacá Sinhaninha e Maricota
O Camundongo A M o s c a

O Camundongo *Aventuras hilariantes* **Juca e Chico**
Lições de moral

EDIÇÕES MELHORAMENTOS

N.º 731

(O Fantasma Lambão, 3.ed., 1947.)

(O Chorão, 1.ed., 1953.)

Em uma visão geral, que a amostra acima nos permite, destaca-se, de início, o forte apelo mercadológico do qual se reveste esse espaço no corpo de cada volume da Série Busch. Ele se presta não só a ações de marketing para impulsionar as vendas dos demais títulos da coleção, como também para a divulgação de outros produtos destinados ao público infantil, mas de natureza diversa, tais como “certames instrutivos” (arcaísmo que significa jogos educativos para criança). Não era incomum, por sua vez, a presença nesse paratexto de referências a obras que não pertenciam ao conjunto da coleção, mas apresentam afinidades com as linhas gerais desta, como a recorrente figuração de animais protagonizando histórias com texto verbal reduzido e abundantes ilustrações, como bem retrata a edição do ano de 1946 de *Corococó e Caracacá* e se anuncia “Abundante ilustração colorida”, ao final da sinopse da obra *Sinhaninha e Maricota* (no paratexto da primeira edição de *O camundongo*). Ainda assim, na possibilidade de tais argumentos não serem suficientes para a sensibilização do potencial público consumidor das obras, lançava-se mão do recurso de informar o preço de cada volume disponível para venda, conforme se observa ser um expediente bastante comum nas obras da

coleção publicadas antes de 1945. Neste aspecto, repare-se que a obra Juca e Chico aparece, em sua sétima edição nacional (anterior a 1943, ano da sua incorporação à Série Busch), como uma das obras componentes de certa coleção denominada Série Branca, da qual ele se apresentava como o único autor estrangeiro e cujos volumes aparecem com valor de venda, em média, maior do que o valor dos volumes da Série Busch. Nas edições surgidas a partir de 1946, talvez pelo sucesso da coleção, talvez por mudanças no contexto econômico nacional que levassem à variações freqüentes do valor de venda das obras, não se registram mais os preços delas no paratexto.

Mas, à parte todos esses recursos, o direcionamento do texto traduzido a um fim e a um público específicos, já mencionado, pode ser verificado, por exemplo, na primeira edição brasileira do décimo primeiro volume da coleção, *O chorão e outras histórias* (1953), que traz em sua quarta capa a seguinte declaração: “Uma das mais tradicionais coleções de livros para a infância, onde o inimitável caricaturista Wilhelm Busch aliou **preciosas lições de moral** à sua verve agradável.”⁴⁵ Ou como se observa na quarta capa da edição de 1947 de *O fantasma Lambão*, em que, ao lado de reproduções da capa de dois outros títulos da coleção, da imagem “das irmãs de Juca e Chico e da relação dos títulos já publicados na Série Busch, figura em destaque as seguintes expressões: “Aventuras hilariantes” e “Lições de moral”. Nessas declarações, cuja ênfase recai sobre a transmissão de preceitos morais, revela-se o tipo de redução das potencialidades expressivas da produção buschiana a que nos referimos. A noção de literatura “infantil” que se depreende dela é a de uma forma de expressão que veicule um conjunto específico de valores, convenientes a uma parcela específica da sociedade. Referente a esta veia didática da coleção, é sintomática, sobretudo, a presença das obras *Sinhaninha* e *Maricota* e *João Felpudo*, cujo original alemão, como já dissemos, de acordo com depoimentos de seu autor, fora escrito por ele para que seu filho se motivasse a andar asseado e se alimentasse corretamente, pois o autor não encontrara no elenco de obras infantis de sua época títulos que incentivassem tais práticas de boa conduta.

Ora, em sua origem, este tipo de comprometimento era o que menos caracterizava as obras de Busch, as quais, muito pelo contrário, expressavam toda

⁴⁵ BUSCH, W. *O chorão e outras histórias*, tradução de Antônio de Pádua Morse, 1ª. Edição. São Paulo: Melhoramentos, 1953; [grifo meu.]

sua aversão a tal postura doutrinária. Em sua obra de maior sucesso, *Max und Moritz*, temos um exemplo disso, uma vez que a morte dos dois protagonistas serve menos a qualquer propósito didático-moralizante do que para revelar a arbitrariedade e intolerância de uma sociedade, constituída segundo os valores da burguesia alemã da segunda metade do século XIX, para com aqueles que não seguem o comportamento padrão ou agem de modo ameaçador à sua ordem e *status quo*. No momento do nosso referido mestrado, este traço de crítica a um determinado modelo de sociedade, característico da produção buschiana, foi observado apenas em relação ao primeiro livro da coleção Juca e Chico, o qual inclusive, empresta o nome a ela. Para o presente estudo, então, uma de suas etapas é verificar no conjunto das histórias ilustradas buschianas o alcance e a abrangência desse traço característico, assim como compreender a forma de sua reprodução, ou não, nos demais títulos das duas coleções nacionais com as obras de Busch.

Ao nosso ver, definir a obra de Busch como pertencente exclusivamente ao gênero infantil, e em especial da forma como isso se fez no Brasil, é reduzir suas potencialidades expressivas, não porque escrever para o público jovem seja diminuidor para o artista, mas porque se limitam em demasia as possíveis leituras livres de um autor que falava para adultos e crianças na maior parte do tempo. Pois a plena compreensão do estilo e do efeito das histórias ilustradas buschianas só se realiza por uma abordagem sem julgamentos prévios que possam escamotear a expressividade do texto em sua riqueza de recursos e que se encontram nele de modo imanente.

De todo modo, indiferente ao teor contestador ou doutrinário da versão original, reduzida é a forma pela qual se dá a permanência de Wilhelm Busch em nosso âmbito literário, embora isso não tenha evitado o fato de ele estar presente no nosso panorama literário por pelo menos cem anos e registrar 294 mil exemplares vendidos em duas coleções de livros com suas histórias ilustradas.⁴⁶

A diversidade expressiva apresentada por suas criações é, inclusive, uma das características principais da produção de Wilhelm Busch, que acreditamos devem ser mantidas quando se traduz uma de suas obras para outro idioma. E ao

⁴⁶ Observe no final deste capítulo as tabelas com informações referentes à publicação das coleções Série Busch e Série Juca e Chico.

observar tais aspectos é que se percebe a referida redução da expressividade original da obra de Busch em suas traduções nacionais. Redução esta que decorre da acomodação do texto original a exigências extraliterárias. Como, por exemplo, a adequação da extensão da obra a uma quantidade de páginas específica e padrão nos volumes da coleção ou a supressão de conteúdos supostamente inadequados ao leitor infantil, alvo da publicação. No Brasil, as séries Busch e Juca e Chico confinaram os textos do autor alemão na categoria de Literatura Infantil. Embora não haja problema algum nesta classificação, ela se revela imprópria e redutora, quando não permite leituras mais amplas.

Não é difícil entender a origem deste tipo de desvio em relação às possibilidades expressivas do texto original, o qual pode ser sintoma de adaptação considerada necessária pelos editores, ou os tradutores, da coleção, no momento de transpor para o formato livro infantil as obras veiculadas inicialmente em jornais humorísticos.

A produção artística de Busch em questão, porém, não se abrevia a este tipo de texto. Assim, com uma visão reducionista da expressividade original das obras, entre outros fatores, elegeu-se um de seus aspectos apenas (as ilustrações em abundância) como definidor de gênero, aspecto este que se configura reducionista por denotar uma simplificação facilitadora de leitura. Desta forma, as duas coleções foram classificadas como “infantis” devido à preponderância do estrato ilustrado em relação ao verbal, sem que se atentasse com maior cuidado para outros aspectos que deveriam ser também considerados, tais como o humor, a crítica ao *modus vivendi* burguês ou o pessimismo inerentes às histórias ilustradas buschianas. É bem verdade, contudo, que os referidos periódicos *Fliegende Blätter* e *Münchener Bilderbogen* eram publicações destinadas a toda a família, incluindo filhos pequenos ou grandes, e tinham no humor sua base de expressão, apesar de outros valores serem também veiculados em seus conteúdos.

Entretanto, não pretendemos arrogar ao autor alemão uma importância indevida ou maior do que ele possa ter em nosso contexto literário. O tipo de sua realização artística que aqui tomamos como objeto de estudo encontra-se, a nosso ver, de certo modo defasado em relação a algumas formas de expressão a elas afins, embora mais modernas e tecnologicamente mais afinadas com a realidade atual, como as HQs e os desenhos animados da televisão ou veiculados em ambiente

eletrônico, como a internet. O que pretendemos é verificar sua consolidação em um lugar específico do cânone artístico nacional, que ele merece ter, por realizar aqui algo similar ao que ele promovera na Europa do século XIX, quando conquista espaço próprio ao atualizar um gênero já tradicional e o aproximar de uma nova sensibilidade, de uma nova forma de focalizar a realidade na qual o homem daquele momento se inseria.

2.3 – ... OUTRA VEIO LOGO DEPOIS – A SÉRIE JUCA E CHICO

Na década de 1970 a literatura brasileira registra um aumento vertiginoso na publicação de livros destinados ao público jovem, que ficou conhecido como o *boom* da literatura infantil no país. Do ponto de vista da produção local, um dos aspectos positivos, entre outros, é o incremento da porcentagem de autores brasileiros na participação desse volume, que tem 50,4% de seu total de títulos constituído por traduções, contra 46,6% de títulos do autores nacionais, enquanto na década de 1940, quando se publicou a Série Busch, o total de traduções facilmente ultrapassava a casa dos 70% dessa produção, conforme informam Lajolo e Zilberman (1991, p. 124).

Não obstante o crescimento da parcela da produção nacional no período, a Editora Melhoramentos lança novamente uma coleção de livros com as histórias ilustradas buschianas. Intitulada de Série Juca e Chico, desta vez somente figuram nela obras da lavra de Busch, e a publicação completa de seus oito volumes se deu de setembro a dezembro de 1976. Para a constituição dessa coleção a editora acrescenta novas histórias àquelas obras já editadas na Série Busch, todas traduzidas por Maria Thereza Cunha Giácomo, ampliando o volume das traduções de textos buschianos no Brasil. A mudança de seu nome para Série Juca e Chico, talvez tenha se dado por este livro ser o que vendeu mais exemplares na coleção anterior, sendo a mais conhecida e a que mais ajudava os leitores a identificar seu autor e seu estilo de arte.

O primeiro volume traz a história que empresta o nome para a coleção, e nos dois volumes seguintes aparecem algumas das histórias traduzidas por Guilherme de Almeida ao lado de outras vertidas pela nova tradutora das obras buschianas. O quarto título reúne as histórias traduzidas por Antonio de Pádua Morse para a Série Busch, enquanto o quinto e o sétimo agrupam unicamente as de Guilherme de Almeida. Os dois volumes restante, de número seis e oito, são de responsabilidade exclusiva de Maria Thereza Cunha Giácomo. Neste processo de incorporação das traduções já existentes, verificado na fusão do conteúdo de alguns títulos da Série Busch, abre-se espaço para o surgimento de três novos na Série

Juca e Chico, ***O macaco e o moleque e outras histórias; Rico, o mico – Várias aventuras e O trenó de Joãozinho e outras estórias***, respectivamente, o segundo, o sexto e o oitavo volumes da Série Juca e Chico.

Esta coleção não logrou o sucesso daquela da década de 1940, sua antecessora, embora tenha comercializado a quantidade nada desprezível de 88 mil exemplares sob a chancela da Editora Melhoramentos. Tais números são modestos apenas se comparados aos daquela coleção, além do que, acreditamos que não seja exatos atualmente, uma vez que, no que diz respeito ao sucesso das obras buschianas e à sua presença em nosso ambiente literário, é por força relatar que recentemente, no ano de 2006, foi-nos possível a aquisição de uma edição desta última coleção, de modo muito simples e fácil, diga-se, em uma compra direta pela Internet, por meio do site de uma tradicional livraria da cidade de São Paulo. As obras que adquirimos – todos os números da Série Juca e Chico, com exceção do primeiro, que estava esgotado –, embora tenham sido publicadas em 1982 por duas outras editoras, Villa Rica e Itatiaia, apresentam edição similar à da edição de 1976 da Editora Melhoramentos, que por sua vez, já havia incorporado, sem modificações significativas, as obras daquela coleção surgida na década de 1940. A tranquilidade e segurança com que afirmamos isso, contudo, só foi possível após duas consultas ao acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, raro lugar onde se encontram vários exemplares das sucessivas edições dos volumes da Série Busch, com os quais foi possível fazer o cotejamento com as traduções presentes nesta edição de 1982 da Série Juca e Chico.

Em uma das nossas visitas à Biblioteca Nacional se deu, inclusive, o que consideramos a grande descoberta de nosso trabalho, que vem a ser a identificação de uma história ilustrada, traduzida por Guilherme de Almeida, que aparece no terceiro volume da Série Busch e foi a única que não reproduzida nas páginas da Série Juca e Chico. Tal história é ***O lambe-lambe***, cujo título em alemão é ***Die Verwandlung*** (A transformação), e que reproduzimos nas próximas páginas, a título de resgate da sua existência em nossa literatura.

O LAMBE-LAMBE

Este é o Carlos lambareiro
que lambisca o dia inteiro.

Por mais que a mãe o repreenda,
Lambe-Lambe não se emenda.

Sai correndo. Olá! Que é isso?
Não há dúvida: é um chouriço...

Apenas Carlos o cheira,
vem o anzol da Feiticeira.

A bruxa, sobre o lambão,
vibra a vara-de-condão.

E eis transformando o guloso
num leitão apetitoso.

Lambe os beiços o Papão
e põe-se a afiar o facão.

Mas a irmãzinha bondosa
encontra a Flor Milagrosa.

E o leitão, no instante mesmo
em que ia virar torresmo,

foge... Queima-se o Papão,
morre a bruxa no facão.

Carlos, de novo, é um menino.
Perdendo a forma de suíno.

Já não lambisca mais nada...
Mas... que criança ajuizada!

*O lambe-lambe. In Corococó e Caracacá e outras histórias (Busch, 1943a)*⁴⁷.

Não é possível, pela simples observação e análise da história mencionada, determinar por qual motivo ela foi sacada do grupo de obras que migrou da Série Busch para a Série Juca e Chico, pois nela se verificam, a exemplo das demais, a junção da imagem e da palavra, o conteúdo de fundo moralizante e certa redenção final, além da componente do fantástico, tão propícias à linha editorial das duas coleções.

⁴⁷ Die Verwandlung

Die gute Schwester Anna spricht / Zu Bruder Karl: »Ach, nasche nicht!« // Doch der will immer weiter lecken, / Da kommt die Mutter mit dem Stecken. // Er läuft bis vor das Hexenhaus, / Da baumelt eine Wurst heraus. // Schwipp! fängt ihn mit der Angel schlaue // Die alte, böse Hexenfrau. // Dem Karl ist sonderbar zumute, // Die Hexe schwingt die Zauberrute // Und macht durch ihre Hexerein // Aus Karl ein kleines Quiekeschwein. // Schon fängt der Hexe böser Mann / Das Messer scharf zu schleifen an. // Da findet das treue Schwesterlein / Die Wunderblume mit lichtem Schein. // Und eben als die Bösen trachten, / Das Quiekeschwein sich abzuschlachten, // Da tritt herein das Ännchen. - Das Schwein quiekt und rennt; / Die Hexe fällt ins Messer, der böse Mann verbrennt. // Und Bruder Karl verliert auch bald / Die traurig-schweinerne Gestalt: // Da ist er froh / Und spricht: »Nie mach' ich's wieder so!« (Tradução de Guilherme de Almeida)

No que diz respeito à redução que a obra buschiana sofre, que acreditamos ocorrer quando de sua transposição para o sistema cultural brasileiro, ela pode se manifestar já na comparação entre o volume por ela alcançado em seu contexto literário de origem e no nosso. Pois apenas comparando-se o volume total feito por Busch de títulos neste meio de expressão – história ilustrada – com a quantidade de títulos que figuram na Série Juca e Chico, que é a maior das duas nacionais e engloba as obras da coleção anterior, já foi possível perceber em nossos estudos preliminares, o quanto se fracionou e limitou, inclusive quantitativamente, esse volume original para a publicação da coleção feita pela Editora Melhoramentos. Em um levantamento inicial, foi possível constatar que a Série Juca e Chico comporta 513 páginas na soma de todos os oito volumes, enquanto a edição digital de obras recolhidas de Wilhelm Busch, lançada pela Directmedia em 2004 (Berlim, Coleção Digitale Bibliothek, volume 74) traz 2.092 páginas com os títulos dessas histórias ilustradas.⁴⁸ Essa diferença pode ser maior se considerarmos que o projeto gráfico das publicações brasileiras promove, em quase sua totalidade, a ampliação da massa textual das obras por meio de uma representação gráfica da porção ilustrada em proporções maiores do que as que se tem na referida edição digital alemã, isto é, na publicação alemã, independentemente do tipo de suporte (físico ou digital), as imagens contidas nas obras apresentam menores dimensões. Isto faz com que aquela edição alemã possa apresentar uma quantidade maior de criações no mesmo número de páginas ocupado pelas versões brasileiras. Além disso, o recorte que se fez da totalidade de histórias ilustradas produzidas pelo artista alemão privilegiou a escolha por obras que invariavelmente traziam situações em que ocorresse a oposição entre o elemento humano e o animal, nas quais, via de regra, este último tornava aquele ridículo, infligindo-lhe algum tipo de suplício físico ou humilhação. Dessa forma, não raro, a impressão final que o leitor mais desavisado pode ter é de que as histórias ilustradas buschianas se resumem a narrativas cujo enredo pouco significa além de pretexto para cenas de pastelão permeadas aqui e ali de convenientes lições de moral, no melhor estilo *ridendo castigat mores*. Apesar de imprecisa, por incompleta que é, não se pode condenar essa percepção fracionada e restrita da produção buschiana aqui traduzida, pois foi exatamente de forma restrita e fracionada que ela foi pra cá vertida.

⁴⁸ Todas as ilustrações e/ou células textuais apresentadas neste estudo foram retiradas dessa versão digital da obra de Wilhelm Busch.

2.4 – JUCA E CHICO, UM CASO EXEMPLAR DA ALOCAÇÃO DO AUTOR NO CÂNONE NACIONAL

Incertezas à parte, o que não parece deixar dúvidas é o fato de que a tradução bilaquiana serviu como modelo para as subseqüentes traduções brasileiras das outras criações do artista alemão. Em uma olhada rápida pelas demais histórias ilustradas buschianas que chegaram por aqui, o que se vê é a repetição das mesmas situações retratadas na seqüência de travessuras da dupla Max e Moritz. Cenas de pastelão doméstico, traquinagens, pilhérias, pessoas graves em situações cômicas, todos esses elementos de derrisão são reproduzidos nas páginas dos volumes que formam as coleções infantis Série Busch e Série Juca e Chico.

Já se mencionou anteriormente neste trabalho acerca de várias traduções das obras do ilustrador alemão feitas pelos tradutores que sucederam a Olavo Bilac e foi possível observar como elas reproduzem procedimentos primeiramente por ele empregados. Um caso exemplar dessa modulação a partir da tradução bilaquiana pode ser verificado em uma das histórias do segundo volume da Série Juca e Chico, editada em 1976 e temporalmente distante 75 anos da de Bilac.

DER ZERSTREUTE REKTOR

»Glückliche Reise, lieber Mann! Und vergiß nicht, alle Tage ein frischgewaschenes Hemd anzulegen!«

»Das war ein tüchtiger Weg! Da lob' ich mir ein frisches Hemd!«

»Ah! - die Wohltat nach dem Regen!«

»Du kommst mir recht bei der Hitze!«

»Du, schau her, Frau! Bewegung und frische Luft, die tun halt gut!«

»Oh, du vergeßliches Ungetüm! Ich glaub gar, du hast alle vier Hemden übereinandergezogen.«

»Nun, nun! Man kann halt nicht zugleich an alles denken!« - so brummt der Rektor und zieht richtig vier Hemden aus.

Fliegende Blätter (1863), nr. 930, p. 144. (BUSCH, 2004)

Nesta breve narrativa, o riso brota da ingenuidade do reitor que não percebe estar vestindo seguidamente uma camisa sobre a outra. É um exemplo típico de uma personalidade grave em situação cômica e decorrente de uma distração corriqueira. Aliás, ressalte-se que a figura do reitor (ou do professor) é tema recorrente nas histórias ilustradas de Busch, como bem se viu na quarta travessura realizada por Max e Moritz e em uma das estripulias do macaco Fipps. Esta recorrente ridicularização do orientador educacional revela uma crítica velada do autor à sisudez do sistema educacional de sua época e à gravidade parva de um dos pilares daquele modelo de sociedade burguesa.

O reitor atravessa toda a narrativa em um processo crescente de satisfação com a comodidade de sempre vestir uma camisa limpa e fresca. Mas o anticlímax da porção verbal na última célula do texto desmascara sua parvoíce simplória, que não

percebeu o acontecido e se desculpa com a justificativa de não conseguir pensar em todas as coisas simultaneamente. O resmungo final do professor desvela também sua submissão à esposa e a dependência que tem dela para as tarefas mais cotidianas, as quais, inclusive, ele não consegue cumprir satisfatoriamente sem sua supervisão. Cai, então, a máscara social de indivíduo insigne e grave, oriunda da suposta profundidade de espírito que se espera de um intelectual, como ele deve ser por sua posição proeminente na estrutura educacional da coletividade em que vive. No plano das imagens, chama a atenção a oposição entre a sua figura circunspecta e delgada na primeira célula textual e o rotundidade quase bufa reveladora do equívoco, na penúltima célula.

No que diz respeito à tradução feita por Maria Thereza Cunha Giácomo, o extrato verbal da narrativa é o primeiro índice de acomodamento do original a um modelo preconcebido das histórias ilustradas buschianas. Na versão brasileira, o texto que acompanha as ilustrações é composto de dísticos rimados, inexistentes no original alemão, mas vastamente empregados nas demais histórias traduzidas pelos antecessores dessa tradutora, inclusive Bilac, o pioneiro. Vejamos isoladamente o estrato verbal da tradução:

“ – Boa viagem! Grita a esposa. E avisa:
‘Não te esqueças! Por um dia uma camisa!’

- Ah! que viagem longa! Mas que sova!...
Já vou vestir uma camisa nova.

- Vejam que roupa clara e perfumada
por minha esposa foi tão bem dobrada!

Como faz minha mala com amor!
- Vens, camisa, a calhar, com tal calor!

Mas que desajeitado e distraído
foi-se sair este infeliz marido...
Punha nova camisa todo dia,
mas de despir as outras se esquecia...

- Vejam só! que massada e quanto azar:

ao mesmo tempo em tudo há de pensar...
 E, então, quatro camisas despe, aflito,
 O professor que a esposa quer bonito!...”

Com sua porção verbal originalmente na forma de prosa e sem rimas, a história ilustrada em questão é a quinta narrativa do segundo volume da Série Juca e Chico (o primeiro volume trazia a história que emprestava o nome à coleção), sendo precedida, portanto, por outras cinco historietas, cujo formato é praticamente padronizado em células textuais que apresentam uma imagem acompanhada de um dístico rimado. E este padrão é mantido também na última historieta do volume, que sucede a aventura do distraído reitor (designado como “professor”, na tradução).

Nota-se, então, que a tradutora da história opta por enformá-la a uma estrutura supostamente representativa do estilo buschiano e que, também supostamente, melhor correspondesse ao gosto do leitor. No plano do conteúdo crítico denotado no texto original, a versão de Maria Thereza Cunha Giácomo dá mais ênfase ao apreço da esposa e ao desvelo com o qual ela cuida das vestimentas do esposo, suavizando as linhas de qualquer insinuação crítica mais incisiva, promovendo, inclusive, a antecipação para a penúltima célula textual a informação do equívoco do marido, que é, então, simpaticamente definido como “desajeitado” e “distraído”. O tom benevolente continua na célula seguinte, em que se explica melhor a origem do transtorno, decorrente do “azar” de ter que pensar “ao mesmo tempo em tudo”, situação extremamente maçante, segundo se descreve.

Em uma visão panorâmica das obras buschianas traduzidas no Brasil, percebe-se que os procedimentos descritos para o caso da narrativa acima apresentada foram quase uma regra delimitadora das escolhas que os tradutores processaram no momento da reescritura delas. E nas tentativas de imitar o estilo do artista, como acontece nos títulos da Série Busch que foram feitos por autores brasileiros, acentuavam-se o enviesamento que se queria dar a elas, seja pela necessidade de tornar inequívoca a ideologia que as norteara, seja pelas limitações artísticas dos que a isso se propuseram.

Em estudo recente, Cláudia Dornbusch (2005) propõe um cânone da literatura alemã no Brasil seguindo critérios que regulam a inter-relação entre a cultura de origem das obras e a cultura nacional. O mesmo estudo traz, ainda, o

conteúdo programático da disciplina de Literatura dos cursos de língua e literatura alemã de diferentes universidades brasileiras até o ano de 1997. Wilhelm Busch não é mencionado em ambos os cânones apresentados, o verificado na prática universitária brasileira e o proposto por Dornbusch.

Otto Maria Carpeaux (1994) afirma que, no Brasil, Busch foi proclamado autor de literatura infantil por acompanhar seus versos de desenhos humorísticos. Contudo, esta chancela imposta (segundo Carpeaux) ao criador de *Max und Moritz* serve, sim, como um dos qualificadores de sua produção vertida para nosso idioma, conforme é possível observar nas duas coleções nacionais que levam o seu nome: **Série Busch** e **Série Juca e Chico**. Estas duas coleções são assumidamente direcionadas ao público infantil, de acordo com suas fichas de catalogação sistemática e seus elementos paratextuais.

Por outro lado, nas obras em português que traçam a história da literatura alemã, como a acima referida de Otto Maria Carpeaux, Busch é normalmente designado como humorista e ilustrador, sendo que, é nas publicações que tratam desta categoria específica que vamos encontrar comentários mais extensos sobre o referido autor, como nas obras *Shazam!* (MOYA, 1972) e *História da História em Quadrinhos* (MOYA, 1994).

Na Alemanha, no que diz respeito ao direcionamento das histórias ilustradas buschianas a um público específico, como acontece claramente com as obras mencionadas citadas ao longo deste capítulo, não há muita certeza por parte da tradição crítica que estuda o autor. Muito se encontra sobre as características gerais das suas histórias ilustradas e de alguns traços que a elas se atribuem, tais como o tipo do humor, certo tom amargo, ceticismo ou pessimismo e o conteúdo crítico. Mas não há clareza sobre quais dessas obras buschianas foram produzidas tendo como alvo o público adulto ou o público infantil, isto é, tendo como leitor implícito um adulto ou uma criança.

Um dos poucos estudiosos de busch que trata desse assunto, Walter Pape (1977) esclarece sobre a natureza das histórias ilustradas do artista criadas no período que definimos como as três primeiras fases de sua produção nesse meio de expressão:

A maior parte do total de cinquenta histórias ilustradas de Busch (1859-1871) não é – como a maior parte das Folhas com estampas de Munique – concebidas *a priori* como leitura infantil, embora todas elas tenham tido, certamente, um público infantil. Entre 1867 e 1870 Busch forneceu uma gama de contribuições para diversas revistas (de família) alemãs: para a revista *Über Land und Meer*, *Daheim*, *Die Illustrierte Welt* e para a *Deutsche Latern*, que teve curta existência.⁴⁹ (p.29)

E, no mesmo sentido, ele acrescenta:

A pergunta sobre quais histórias ilustradas de Busch devem ser consideradas como literatura infantil é controversa. Editoras de livros infantis dos dias de hoje – bem como catálogos de antiquários – oferecem sem distinção todas as estórias para crianças (com a exceção, na maioria das vezes, de *Fromme Helene*, dos *Bilder zur Jobsiade* e de *Pater Filuzius*). Certamente todas as histórias ilustradas foram, de fato, lidas por crianças, uma vez que a obra de Busch difundiu-se como Tesouro Humorístico Doméstico [*Humoristischer Hausschatz*] (desde 1884). Em sentido estrito, segundo a intenção do autor, devem ser considerados livros infantis: *Bilderpossen* (1864), *Max und Moritz* (1865), *Stippstörchen für Äuglein und Öhrchen* (1880), *Der Fuchs. Die Drachen* (1881); a esses se acrescenta, ainda, a obra póstuma *Fipps der Affe für Kinder* (1879). *Hans Hucklebein* (1867) aparece primeiramente em uma revista de família e também pode ter sido considerada leitura infantil. Um lugar especial tem *Plisch und Plum* (1882), que foi planejado como livro infantil e seguiu, contudo, como parte dos “primeiros escritos para adultos”.⁵⁰ (p.33)

⁴⁹ Der grösste Teil der insgesamt 50 Bilderbogen Buschs (1859-1871) ist – wie die Münchener Bilderbogen in ihrer Mehrzahl – primär nicht als Kinderlektüre gedacht, obwohl sie freilich alle ein kindliches Publikum gehabt haben werden. Mehrere Beiträge lieferte Busch von 1867-1870 für verschiedene deutsche (Familien-) Zeitschriften: für *Über Land und Meer*, *Daheim*, *Die Illustrierte Welt*, und die kurzlebige *Deutsche Latern*. (Tradução minha.)

⁵⁰ Die Frage, welche Bildergeschichten Buschs als Kinderliteratur zu betrachten sind, ist umstritten. Heutige Kinderbuchverlage – und Antiquariatskataloge – bieten unterschiedslos alle Geschichten für Kinder an (meist nur mit Ausnahme der *Frommen Helene*, der *Bilder zur Jobsiade* und des *Pater Filuzius*). Sicher wurden alle Bildergeschichten tatsächlich auch von Kindern gelesen, zumal Buschs Werke als *Humoristischer Hausschatz* (seit 1884) verbreitet waren. Im engeren Sinne, bei Zugrundelegung der Autorintention, sind als Kinderbücher anzusehen: *Bilderpossen* (1864), *Max und Moritz* (1865), *Stippstörchen für Äuglein und Öhrchen* (1880), *Der Fuchs. Die Drachen* (1881); hinzu kommt die zu Lebzeiten nicht veröffentlichte Fassung *Fipps der Affe für Kinder* (1879). *Hans Hucklebein* (1867) erscheint zuerst in einer Familienzeitschrift und mag auch als Kinderlektüre

Por um lado, essas observações indicam o quanto é imprecisa a definição do público-alvo das obras buschianas, e conseqüentemente, do seu leitor implícito; por outro lado, caso consideremos as delimitações que o estudioso faz da produção do artista, o quanto as traduções brasileiras das obras buschianas imputaram ao seu conjunto completo uma caracterização que compreendia a menor porção dele. E esta arbitrária classificação como literatura infantil para todas as histórias ilustradas dele que no Brasil se publicaram, decorre de uma concepção equivocada, pela qual se concebe que a obra infantil deve conter ilustrações em abundância e massa verbal reduzida, ou, ao contrário, que textos com tais características são necessariamente destinados ao público mais jovem. E essa visão distorcida que se tem das obras buschianas em nosso contexto literário é o principal motivador da redução das potencialidades expressivas delas.

A respeito da transposição de obras estrangeiras para nosso meio literário em meados do século XX, Marisa Lajolo e Regina Zilberman identificam três modalidades diversas:

1ª.) Obras originalmente destinadas ao público em geral e que detêm grande popularidade; caso exemplar é o livro de Monteiro Lobato, *D. Quixote das crianças* (1936), em que o clássico espanhol sofre adequações e cortes, para que tenha condições de ser lido pelas crianças. Esse procedimento é representado no interior da narrativa, uma vez que Dona Benta conta aos netos as desventuras do fidalgo e seu fiel escudeiro, Sancho Pança, o que justifica as alterações feitas.

2ª.) obras especialmente destinadas ao público infantil que, em vez de traduzidas, são modificadas através de cortes, supressões, explicações mais detalhadas e simplificações, visando atingir uma maior comunicação com o leitor brasileiro. Mais uma vez o exemplo vem de Lobato: seu *Peter Pan* (1930) baseia-se no original de James Barrie, mas o escritor faz questão de que a história seja apresentada por Dona Benta e discutida intensamente pelas crianças, a fim de, de maneira indireta, explicitar as razões que o levaram a empregar esse recurso, entre os quais a necessidade de deixar mais claros os

gedacht gewesen sein. Eine Sonderstellung nimmt *Plisch und Plum* (1882) ein, das als Kinderbuch geplant war und sich dann doch "an die früheren Schriften für Erwachsene anreihet". (Tradução minha.)

acontecimentos vivenciados pelos meninos ingleses, comparando-os com a situação local dos ouvintes (e, portanto, leitores) brasileiros. (...)

3ª.) Obras originárias da tradição oral européia ou oriental, transcritas por autores nacionais, nas quais raramente são estabelecidas as mediações entre os contextos diferenciados. Malba Tahan, recorrendo ao acervo oriental, trouxe para a literatura nacional um grande número de histórias oriundas das *Mil e uma noites*, além de ter criado tipos que se celebrizaram, como *O homem que calculava* (1938). Pepita de Leão também se dedicou às adaptações em *Carlos Magno e seus cavaleiros* (1937), que apresenta aventuras procedentes dos ciclos épicos medievais. Gondim da Fonseca, em *O reino das maravilhas* (1926) e *Contos do país das fadas* (1932), é fiel à tradição que o precedeu, seguindo à risca o modelo consagrado por Figueiredo Pimentel e sendo, por isso mesmo, publicado na Biblioteca Quaresma que popularizou o gênero. (LAJOLO; ZILBERMAN, 1991, p. 68-9.)

Aplicando essa classificação à obra buschiana traduzida no Brasil, acreditamos que nela se registra um pouco da primeira e da terceira modalidade, uma vez que, embora sutil à vezes, tenha havido certo acomodamento, nos textos de chegada, na forma e dos conteúdos tratados por Busch em suas criações, ao passo que, em paralelo, o estrato visual das histórias ilustradas não escamoteava a descompasso de realidade existente entre o contexto representado das narrativas e o contexto em que o leitor brasileiro estava inserido.

Neste sentido, não podemos ignorar o fato de que as histórias ilustradas buschianas são imersas no meio cultural e literário brasileiro em pelo menos três momentos distintos, cujas configurações sócio-históricas também o eram. A tradução bilaquiana se deu no período em que graçava em meio aos círculos do poder constituído uma concepção de ensino e educação apropriadora de certo modelo europeu, pelo qual, no projeto educativo concebido, a literatura infantil e a escola seriam as responsáveis pela formação do futuro cidadão, encontrado em estado embrionário nas crianças. Assim, cabia a essas duas instâncias a preparação destes indivíduos, nos quais se devia incutir os valores cívicos e morais, por meio da exaltação das atitudes modelares, da ordem estabelecida e do patriotismo (então na imagem da República), temas esses que norteavam as produções destinadas ao leitor infantil no período. E o tradutor de *Juca e Chico* partilhava tais valores, que

figuravam como um entre outros aspectos em sua produção para adultos, mas que assumiam ares de missão quando este se dirigia às crianças.

Em que pese a permanência de alguns desses aspectos, a Série Busch vem à lume em um período marcado pelas conquistas e influências dos modernistas e, sobretudo, pela sombra de Monteiro Lobato. As mudanças sociais decorrentes da industrialização e da modernização econômica e administrativa do país levam à consolidação e expansão da classe média, criando uma demanda por trabalhadores qualificados, que revelam a necessidade do aumento da escolarização pela expansão do ensino básico e da universalização da educação primária. Além disso, acentua-se a importância da escola no papel de habilitar a criança para o consumo de livros, função que desde sempre permeou as relações entre esta e a literatura em nosso meio social.

A Série Juca e Chico, por sua vez, surge quando o Brasil entra em um estágio mais avançado de seu desenvolvimento capitalista, a partir da década de 1960, e quando, também, verifica-se um recrudescimento da literatura infantil, após um período marcado por um quase hiato, em que poucas obras significativas ocuparam o vácuo deixado pela avassaladora produção lobateana.

Em resumo, no Brasil, o cunho moralizante e o direcionamento ao público mirim, (plausíveis, mas não exclusivos nem preponderantes nas narrativas) norteou a transposição da obra do ilustrador para o nosso ambiente literário. A acomodação ao contexto cultural brasileiro se deu, na maior parte dos casos, pela opção, por parte do tradutor, em acentuar uma das possíveis leituras da obra original, reduzindo sua pluralidade à veiculação de determinados valores tidos como mais apropriados aos jovens leitores. Outra constante nas traduções foi a escolha por histórias que narrassem situações semelhantes às descritas na tradução bilaquiana, pioneira entre as demais do autor por aqui traduzidas, o que levou, no âmbito literário nacional, à cristalização da imagem de Busch como um autor de histórias humorísticas de forte cunho moralizante, em que predominavam o pastelão e a sonoridade dos versos. Além disso, várias dessas distorções do potencial expressivo original decorreram de condições externas às obras e a elas impostas por escolhas de ordem pragmática editorial, quando da instituição das duas coleções nacionais de obras do autor. Na Alemanha, as histórias ilustradas buschianas se alinham a uma tradição que sucede as criações dos irmãos Grimm, passando pelas *Fliegende*

Blätter, no Brasil, ela parece, especialmente após o surgimento da Série Busch, filiar-se à tradição da produção lobateana, de literatura feita para crianças, mais do que a da renomada publicação em quadrinhos *Tico-Tico*, meio de expressão vitimado por descabidos preconceitos em boa parte de sua existência.

Em suma, a figura literária que se tem aqui do mencionado ilustrador não corresponde ao que ele realmente representa, por ser reduzida e fragmentária. Apesar de todos esses fatos, a obra desse autor perdura em nosso meio literário por pelo menos cem anos, registrando-se uma totalidade de mais de trezentos mil volumes com suas criações vendidos durante esse período. Fato que, mesmo diante da mencionada redução expressiva, se não explica o sucesso de Busch por aqui, pelo menos comprova a força de sua arte.

Tabela 1 - SÉRIE BUSCH - EDIÇÕES E TIRAGEM

ANO / EDIÇÃO/ MÊS DA EDIÇÃO TIRAGEM DA EDIÇÃO	1936	1937 a 1939	1940	1941	1942	1943	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955	TOTAL
Sinhaninha e Maricota – as irmãs de Juca e Chico	1ª. Dez 5000		2ª. Jan 5000			3ª. Set 5000			4ª. Mai 10000		5ª. Nov 10000				6ª. Dez 6000				6 edições 41000
João Felpudo					1ª. Ago 5000	2ª. Jun 10000	3ª. Ago 10000			4ª. Ago 10000			5ª. Ago 10000						5 Edições 45000
Corococó e Caracacá e outras histórias						1ª. Jun 5000	2ª. Set 10000		3ª. Dez 10000				4ª. Ago 10000						4 Edições 35000
Juca e Chico – História de dois meninos em sete travessuras					7ª.	1ª. / 8ª. Out 7000/6000	9ª. Dez 10000		10ª. Nov 11500			11ª. Nov 13500						12ª. Jun 10000	6 Edições 58000
O camundongo e outras historietas						1ª. Out 5000	2ª. Nov 10000		3ª. Dez 10000					4ª. Mai 6000					4 Edições 31000
O fantasma lambão e outras histórias						1ª. Dez 5000	2ª. Dez 10000			3ª. Jul 10000					4ª. Fev 5000				4 Edições 30000
A mosca e outras historietas									1ª. Nov 10000				2ª. Ago 10000						2 Edições 20000
As sete travessuras do mono Pinta-o-sete										1ª. Set 5000				2ª. Mai 5000					2 Edições 10000
A cartola												1ª. Dez 6000				2ª. Ago 10000			2 Edições 16000
O corvo e o coelhinho de sorte														1ª. Jan 6000					1 Edição 6000
O chorão e outras histórias															1ª. Out 10000				1 Edição 10000
Zé Prequeté e mais seis historietas																		1ª. Jun 10000	1 Edição 10000
O faquir Havancarah e mais sete historietas																		1ª. Out 10000	1 Edição 10000
TOTAL GERAL																			322.000

(Fonte: Editora Melhoramentos Ltda., São Paulo / Brasil)

Tabela 2 - SÉRIE JUCA E CHICO (1976) - EDIÇÕES E TIRAGEM

	<i>Edição / mês da edição Tiragem de cada edição</i>
1. Juca e Chico	1ª. / Set 15000
2. O macaco e o moleque e outras estórias	1ª. / Set 13000
3. O fantasma lambão e outras histórias	1ª. / Nov 12000
4. O corvo e outras estórias	1ª. / Nov 11000
5. O camundongo e outras estórias	1ª. / Nov 10000
6. Rico, o mico – Várias aventuras	1ª. / Dez 9500
7. A cartola e outras estórias	1ª. / Nov 9000
8. O trenó de Joãozinho e outras estórias	1ª. / Dez 8500
Total de unidades	88.000

(Fonte: Editora Melhoramentos Ltda., São Paulo / Brasil)

Tabela 3 - SÉRIE BUSCH – CONTEÚDO DOS TÍTULOS

TÍTULO DO VOLUME	TRADUTOR	História ilustrada inclusa com título do original correspondente e ano de publicação
<i>Corococó e caracacá e outras histórias</i>	Guilherme de Almeida	<i>O sapo e os dois patinhos</i> (Die beiden Enten und der Frosch - 1861); <i>O camponês e o moleiro</i> (Der Bauer und der Windmüller - 1861); <i>Corococó e Caracacá</i> (Der Hahnenkampf - eine Fabel - 1862); <i>O lambe-lambe</i> (Die Verwandlung - 1868)
<i>Juca e chico - história de dois meninos em sete travessuras</i>	Olavo Bilac	<i>Max und Moritz - Eine Bubengeschichte in Sieben Streichen</i> - 1865
<i>O camundongo e outras historietas</i>	Guilherme de Almeida	<i>O camundongo</i> (Die Maus - oder die gestörte Nachtruhe) - Drei Bilderbogen und ihre Entwürfe - 1860; <i>A pulga - uma história sem palavras</i> (Der Floh - oder die gestörte und Wiedergefundene Nachtruhe) - Drei Bilderbogen und ihre Entwürfe - 1862; <i>O caipira e seu bezerro</i> (Der Bauer und das Kalb - 1863); <i>Pedro Malvado</i> (Der hinterlistige Heinrich - 1864); <i>O ninho de urubu</i> (Das Rabennest - 1861);
<i>O fantasma lambão</i>	Guilherme de Almeida	<i>O fantasma lambão</i> (Schnurrdiburr – 8. Kapitel - 1869); <i>O dente furado</i> (Der Hohle Zahn) - Drei Bilderbogen und ihre Entwürfe - 1862; <i>O primo Chico e o burro</i> (Vetter Franz auf dem Esel - 1868); <i>Os dois ladrões</i> (Zwei Diebe - 1866);
<i>A mosca e outras historietas</i>	Guilherme de Almeida	<i>A mosca</i> (Die Fliege - 1861); <i>O grande virtuoso</i> (Der Virtuos - 1865); <i>A pitada de rapé</i> (Die Prise) - Die kühne Müllerstochter - 1867/68; <i>O furta-lingüiça</i> (Der Wurstdieb - 1867/68);
<i>A cartola</i>	Guilherme de Almeida	<i>Estória gelada</i> (Eine kalte Geschichte) - Die Haarbeutel - 1877; <i>O beerrão</i> (Eine Milde Geschichte) - Die Haarbeutel - 1877; <i>A cartola</i> (Der Zylinder) - Dideldum! - 1874
<i>O corvo</i>	Antônio de Pádua Morse	<i>O Corvo</i> (Hans Hucklebein, der Unglücksrabe) - Die kühne Müllerstochter – 1867/68; <i>O coelhinho de sorte</i> , (Der unverschämte Igel) - Hernach - 1908;
<i>O chorão e outras histórias</i>	Antônio de Pádua Morse	<i>O chorão</i> (Der Schreihals) - Die kühne Müllerstochter – 1867/68; <i>Os óculos</i> (Die Brille - 1870); <i>A chucha</i> (Der Schnuller - 1863);

Tabela 4 - SÉRIE JUCA E CHICO – CONTEÚDO DOS TÍTULOS

TÍTULO DO VOLUME	TRADUTOR	História ilustrada inclusa com título do original correspondente e ano de publicação
<i>1 – Juca e Chico – História de dois meninos em sete travessuras</i>	Olavo Bilac	Max und Moritz - Eine Bubengeschichte in Sieben Streichen - 1865
<i>2 - O macaco e o moleque</i>	Guilherme de Almeida e Maria Thereza Cunha Giácomo	<i>O primo Chico e o burro; Os dois ladrões. O macaco e o moleque (Der Affe und der Schusterjunge); A vingança do elefante (Die Rache des Elefanten); A raposa (Der Fuchs); O professor distraído (Der zerstreute Rektor).</i>
<i>3 - O fantasma lambão</i>	Guilherme de Almeida e Maria Thereza Cunha Giácomo	<i>O fantasma lambão; O dente furado; O porco e o camponês (Der Bauer und sein Schwein); O rato sabido (Die Kluge Ratte); Diógenes e os meninos de Corinto (Diogenes und die bösen Buben von Korinth); O que aconteceu na noite de São Silvestre - ou porque seu Fedolino deixou para sempre o vício de beber (Ein Abenteuer in der Neujahrsnacht oder warum Herr Brandmaier das Dunschrinken für immer verschworen hat); Os papagaios (Die Drachen); [Sem referência ao tradutor]</i>
<i>4 - O corvo</i>	Antonio de Pádua Morse	<i>O Corvo; Os óculos; O chorão; O coelhinho de sorte; A chucha;</i>
<i>5 - O camundongo</i>	Guilherme de Almeida	<i>O camundongo; O caipira e seu bezerro; A mosca; A pitada de rapé; O furto linguiça; Pedro Malvado; A pulga - uma história sem palavras; O ninho do urubu; O grande virtuose.</i>
<i>6 - Rico, o mico</i>	Maria Thereza Cunha Giácomo	<i>Fipps, der Affe (1879); [parte da obra]</i>
<i>7 - A cartola</i>	Guilherme de Almeida	<i>A cartola; Estória gelada; O sapo e os dois patinhos; O camponês e o moleiro; O beberão; Corococó e Caracacá;</i>
<i>8 - O trenó de Joãozinho</i>	Maria Thereza Cunha Giácomo	<i>O trenó do Joãozinho (Die Rutschpartie); O cão fiel (Der zu wachsame Hund); O passeio de Adélia (Adelens Spziergang); Novas Aventuras de Rico, o mico. (Fipps, der Affe);</i>

3 – INSTRUMENTOS DE ANÁLISE

Estabelecimento e descrição do corpus. A estruturação dos recursos expressivos nas histórias ilustradas de Wilhelm Busch. As células textuais como base para análise. Pretextos para se estudar as histórias ilustradas de Wilhelm Busch. Sistema literário. O texto e o leitor: o encontro no vazio. Os polissistemas. Polifonia, ideologia vozes e dialogismo: o discurso no discurso.

3.1 – O ESTABELECIMENTO DO *CORPUS* E A DESCRIÇÃO DE SEUS ASPECTOS CONSTITUTIVOS

O ESTABELECIMENTO DO *CORPUS*

Dada a natureza e o percurso do estudo que aqui desenvolvemos, o presente trabalho apresenta um *corpus* mais amplo que pode ser fracionado em uma série de *corpora* menores, os quais são utilizados nas diversas etapas de nossa pesquisa. Dessa forma, podemos dizer que há desde um *corpus* geral, que nos permite vislumbrar a produção completa das histórias ilustradas buschianas, até um *corpus* mais específico, com as obras efetivamente mencionadas e analisadas nas linhas deste estudo. Esse *corpus* geral é composto pelo conjunto das histórias ilustradas de Wilhelm Busch que foram publicadas no seu sistema cultural de origem, ou seja, o sistema cultural de

expressão alemã da segunda metade do século XIX e pelo conjunto das obras nesse meio de expressão que foram traduzidas no Brasil ao longo do século XX. Para o estabelecimento do primeiro, tomamos como base a edição das obras completas de Busch publicada pela editora Weltbild Bücherdienst, de Augsburg, em 1982 com o título de *Wilhelm Busch: Gesamtwerke in sechs Bänden* (BUSCH, 1982) e a edição digital *Wilhelm Busch – Gesammelte Werke* (BUSCH, 2004), elaborada pela Directmedia, de Berlim, sob o número 74 da coleção Digitale Bibliothek. Essas duas obras foram de grande valor para o desenvolvimento do primeiro capítulo deste trabalho. Para o estabelecimento do segundo, crucial para a observação do fenômeno Wilhelm Busch no meio literário do Brasil, tomamos como base as obras traduzidas que figuram na Série Busch, publicada entre 1943 e 1953, e na Série Juca e Chico, publicada em 1976, ambas da Companhia Editora Melhoramentos. Assim, Os dezesseis volumes das duas referidas coleções nacionais com traduções de obras de Wilhelm Busch constituem os títulos restantes do *corpus* que será a base para as análises de nosso trabalho.

A Série Busch, publicada pela Editora Melhoramentos, apresenta os seguintes oito títulos, cujo conteúdo compõem-se de histórias ilustradas feitas por Busch. Na sequência:

Juca e Chico – História de dois meninos em sete travessuras, tradução de Olavo Bilac, reprodução da versão de 1901, de modo que a primeira edição dentro da coleção correspondia à 8ª edição geral da obra (1943).

Corococó e Caracacá e outras histórias, tradução de Guilherme de Almeida, 1ª. edição em 1943, contendo quatro histórias: O sapo e os dois patinhos; O camponês e o moleiro; Corococó e Caracacá e O lambe-lambe.

O camundongo e outras historietas, tradução de Guilherme de Almeida, 1ª. edição em 1943, contendo cinco histórias: O camundongo; A pulga – uma história sem palavras; O caipira e seu bezerro: Pedro Malvado e O ninho de urubu.

O fantasma lambão, tradução de Guilherme de Almeida, 1ª. edição em 1943, contendo quatro histórias: O fantasma lambão; O dente furado; O primo Chico e o burro e Os dois ladrões.

A mosca e outras historietas, tradução de Guilherme de Almeida, 1ª. edição em 1946, contendo quatro histórias: A mosca; O grande Virtuoso: A pitada de rapé e O furta-lingüiça.

A cartola, tradução de Guilherme de Almeida, 1ª. edição em 1949, contendo três histórias: Estória gelada; O beberrão e A cartola.

O corvo, tradução de Antônio de Pádua Morse, 1ª. Edição em 1952, contendo duas histórias: O corvo e O coelhinho de sorte.

O chorão e outras histórias, tradução de Antônio de Pádua Morse, 1ª. edição em 1953, contendo três histórias: O chorão; Os óculos e A chucha.

A Série Busch contém, ainda, outros cinco títulos com obras de autores diversos, mas cujo conteúdo não compõem o *corpus* de análise, por não serem da autoria de Wilhelm Busch. São elas **Sinhaninha e Maricota** (*Lies und Lene. Die Schwestern Von Max und Moritz. Eine Buschiade für Gross und Klein in sieben Streichen*), de Hulda von Levetzow, publicada em 1936; **João Felpudo** (*Struwwelpeter*), de Heinrich Hoffmann, publicada em 1942; **As travessuras do mono Pinta-o-sete**, de Luiz Gonzaga Fleury, publicada em 1947; e **Zé Prequeté e mais seis historietas** e **O faquir Havançarah e mais sete historietas**, ambas de Antonio de Pádua Morse e publicadas em 1955.

Dessas obras acima elencadas, de autoria de Busch ou não, interessam-nos sobretudo seus elementos paratextuais, isto é, capas e contracapas, pois ajudam na compreensão das motivações que nortearam a inserção das obras de Busch naquele período.

A Série Juca e Chico, publicada em 1976 pela editora Melhoramentos e republicada em 1982 pelas editoras Villa Rica e Itatiaia (com impressão dos volumes pela Companhia Melhoramentos de São Paulo), expandiu a quantidade de títulos do autor, incorporando novas obras àquelas que figuram na Série Busch. Todos estes novos títulos foram traduzidos por Maria Thereza Cunha Giacomo (M. T. Cunha, conforme vem indicado no frontispício da obra) e os antigos mantêm a tradução feita para a Série Busch. Na última edição da

coleção que tivemos notícia, a de 1982, o primeiro volume da série, *Juca e Chico*, foi publicado pela editora Villa Rica, enquanto os demais trazem a chancela da Editora Itatiaia.

Seus oito volumes são:

Juca e Chico – História de dois meninos em sete travessuras, com tradução de Olavo Bilac, com a indicação do pseudônimo “Fantásio” entre parênteses e ao lado do nome do poeta;

O macaco e o moleque, contendo seis histórias: O macaco e o moleque; A vingança do elefante; O professor distraído, traduzidas por M. T. Cunha; e, O primo Chico e o burro e Os dois ladrões traduzidas por Guilherme de Almeida. A história restante, A raposa, foi publicada avulsa em 1881 e tem a tradução feita por M. T. Cunha;

O fantasma lambão, contendo sete histórias: O porco e o camponês; O rato sabido; Diógenes e os meninos de Corinto; O que aconteceu na noite de São Silvestre - ou porque seu Fedolino deixou para sempre o vício de beber, todas traduzidas por M. T. Cunha. Além delas, temos neste volume O fantasma lambão, O dente furado e uma última historieta, Os papagaios, sem referência ao autor de sua tradução;

O corvo, contendo oito histórias. Neste livro, traduzido exclusivamente por Antônio de Pádua Morse, a história que dá nome ao volume se encontra fragmentada em quatro episódios: “A primeira estripulia”, “Três candidatos a um só osso”, “Zé Bicanca (7) versus Tia Benta (0)” e “Triste fim de um malfeitor”. Há, ainda, O chorão; Os óculos; A chucha e O coelhinho de sorte;

O camundongo, contendo nove histórias: O camundongo; A pulga - uma história sem palavras; O caipira e seu bezerro; A mosca; O furta língua; Pedro Malvado; O ninho do urubu; O grande virtuoso e A pitada de rapé;

Rico, o mico, livre adaptação (conforme vem indicado na obra) de M. T. Cunha. Esta obra traz uma versão para a língua portuguesa de Fipps, der Affe (1879), que se constitui de uma história em doze capítulos mais um encerramento, denominado “Ende” (Fim). Na edição brasileira figuram somente oito capítulos, chamados ordinariamente de “Aventuras”. Além da fragmentação do original, a livre adaptação traz como sendo seu último capítulo (“Oitava

Aventura”), não o capítulo de número oito do original, mas o nono. Os demais capítulos da obra *Fipps, der Affe* fazem parte do último volume da série, sob o título de Novas aventuras de Rico, o mico, também adaptadas livremente por M. T. Cunha;

A cartola, contendo histórias: O sapo e os dois patinhos; O camponês e o moleiro; e Corococó e Caracacá; Estória gelada; O beerrão e A cartola;

O trenó de Joãozinho, livre adaptação de M. T. Cunha, contendo quatro histórias: Novas Aventuras de Rico, o mico; O cão fiel; O passeio de Adélia e O trenó do Joãozinho.

Todo o grupo de livros acima relatado será considerado também em seus elementos paratextuais, isto é, comentários e indicações que constam nas capas ou frontispícios.

Em resumo, tomamos como base para nosso estudo, o conjunto completo das histórias ilustradas buschianas publicadas na Alemanha e o conjunto completo das suas obras nesse meio de expressão traduzidas no ambiente literário brasileiro. Esses dois agrupamentos constituem o *corpus* mais amplo e geral da nossa pesquisa. Dele, em um segundo momento e como um recorte do mesmo, destacamos um *corpus* mais restrito, em que figuram apenas as versões nacionais das criações buschianas, consideradas em seus aspectos textuais e paratextuais, para a observação do processo de inserção da obra buschiana no âmbito de nossa literatura. E, por fim, desses dois içam-se uma e outra obra, que servem de exemplo para os comentários que tecemos no quarto capítulo deste estudo e constituem um *corpus* ainda mais reduzido, embora estabelecido a partir dos dois primeiros.

ASPECTOS EXPRESSIVOS DAS HISTÓRIAS ILUSTRADAS DE WILHELM BUSCH

Pela estratégia metodológica escolhida, observaremos sempre os textos presentes no *corpus* tendo seus elementos estruturais e as condições de sua veiculação como norteadores da análise, isto é, inicialmente processaremos a análise dos textos buschianos, para entendê-lo em suas características intrínsecas, mas sem perder de vista a relação do texto com seu contexto e com o leitor na instituição das potencialidades expressivas que ele apresenta. Entendidas estas primeiras impressões, procuraremos compreender a replicação desse processo na relação entre texto traduzido e contexto nacional (brasileiro), para a observação das condições de recepção da obra de Busch em nosso meio literário.

No que diz respeito à diversidade de manifestações artísticas – poesia, prosa, pintura e histórias ilustradas - pelas quais Busch se expressou, consideraremos neste estudo apenas a sua produção no meio de expressão das histórias ilustradas, por ser o tipo de produção dele que temos no Brasil e por representar a porção de suas criações que deu mais visibilidade ao artista em sua época, fato que, inclusive, levou suas criações a serem aqui traduzidas. Assim, iremos observar as obras originais alemãs no contexto de sua veiculação inicial, isto é, estudá-las nas condições em que foram primeiramente publicadas, o que significa, por exemplo, ter que compreender que tipo de publicação eram os referidos periódicos ilustrados *Fliegende Blätter* e *Münchener Bilderbogen*, como fizemos no primeiro capítulo deste estudo, nos quais muitas delas circularam pela primeira vez. Neste sentido, faz-se necessário, também, compreender os caminhos pelos quais o autor semiotiza os conteúdos veiculados em suas criações, a fim de obter os efeitos de significação últimos de suas histórias ilustradas.

Essa situação não foi de todo inédita para o autor desta pesquisa, pois a mesma dificuldade já fora verificada quando, como se disse, por ocasião de nossa dissertação de mestrado, propusemo-nos a confrontar a criação

buschiana de maior sucesso, *Max und Moritz – Eine Bubengeschichte in sieben Streichen*, com a tradução brasileira feita por Olavo Bilac, *Juca e Chico – História de dois meninos em sete travessuras* (POMARI, 1999). Sendo, inclusive, da experiência adquirida naquele momento que deriva o método de análise dos textos buschianos que, revisado, reproduzimos adiante. Assim, para efeito de resultados mais confiáveis nas análises pretendidas, fez-se necessário decompor o texto em **células textuais**, que são as mínimas unidades do texto em que ainda se mantêm seu estilo peculiar, estruturadas por uma ilustração acrescida de alguns versos, unidos pelo conteúdo semântico idêntico de ambos. Este expediente se mostrou bastante frutífero no momento daquela dissertação, além de que, não há outra metodologia específica (da teoria literária ou dos estudos das HQs) que seja suficientemente completa para dar conta do tipo de expressão artística desenvolvida por Wilhelm Busch nas obras selecionadas para o nosso *corpus*.

Levando em conta a expressividade conseguida na composição do elemento visual em suas narrativas impressas em papel, Busch pode ser considerado um precursor do modo de narrar do cinema mudo, dado seu enquadramento das cenas e a fluência das narrativas. Simultaneidade de ações, cortes originais, focalizações inovadoras, todos esses elementos, que também se reproduzem nas HQs modernas, podem ser encontrados em profusão e originalmente nas criações buschianas. Vejamos alguns exemplos:

Max und Moritz

Was die Amme 1860 den Kindern erzählt, 1860

Schnurrdiburr oder die Bienen, 1869

Die Fliege, 1861

Der vergebliche Versuch, 1867

Die feindlichen Nachbarn oder Die Folgen der Musik, 1867

Die Fromme Helene, 1872

No primeiro exemplo, o corte longitudinal da casa da viúva Bollte, que tornou-se uma imagem antológica do estilo do autor, apresenta em três planos distintos o mesmo número de ações simultâneas praticadas por diferentes personagens, semelhante ao que narra o fragmento mais adiante de *Die feindlichen Nachbarn oder Die Folgen der Musik*. No fragmento que se sucede, a amplitude e a potência da explosão do cachimbo do professor Lämpel são claramente representadas na medida em que tomam conta de todo o quadro, atingindo e devastando todos os objetos nela contidos, os quais se encontravam em perfeita ordem no momento anterior da narração. Os dois exemplos seguintes apresentam o modo como o autor solucionou o problema de narrar uma ação desenvolvida em um ambiente inacessível aos olhos comuns, empregando um recurso semelhante ao do primeiro fragmento

apresentado, mas com intenção expressiva diversa, pois neste caso o que se enfatiza é o acesso a uma informação não aparente, da qual a limitação do espaço em que ela se dá é um de seus componentes mais expressivos. Nos exemplos seguintes temos, respectivamente, uma imagem em *close-up*, em que se destaca o detalhe portador da informação de maior importância na ação narrada, e a representação da visão subjetiva da personagem que se encontra em intenso estado de embriaguez, do qual decorre a ilusão de ótica da vela no candelabro que não permanece parada. Os cinco últimos quadros trazem a seqüência da queda, escada abaixo, da devota Helena, ação esta narrada de modo a reproduzir todo o seu dinamismo e plasticidade, por meio da fragmentação da mesma em hiatos de tempo bastante reduzidos, de modo a abranger o movimento da queda desde seu início e até o seu final, em uma figuração muito próxima da fragmentação das ações empregada pelo cinema, cuja finalidade principal é reproduzir o ritmo próprio das ações desenroladas no plano da realidade objetiva concreta.

No geral, nas histórias ilustradas buschianas a porção ilustrada da obra encarrega-se de apresentar ao leitor o aspecto físico e plástico das ações e personagens da narrativa. É por meio das ilustrações que sabemos como se vestem as personagens, como são seus físicos e suas feições, que expressão trazem no rosto, além de se ocuparem, ainda, da descrição dos espaços em que decorrem os acontecimentos. Na sua grande maioria, essas ilustrações funcionam dessa maneira, sendo sempre o fragmento de um movimento mais amplo e até mais duradouro. Elas figuram um instante das ações descritas no texto verbal, sendo que, algumas vezes, podemos perceber uma clara seqüenciação das imagens visuais para a melhor recriação da plástica do acontecimento narrado, como na última seqüência apresentada.

Ao lado das ilustrações, contudo, há a massa verbal das composições buschianas. Em relação a esse aspecto, não é errado afirmar que nas histórias ilustradas de Busch o elemento verbal é responsável, por exemplo, por fazer chegar ao leitor as informações impossíveis de serem retratadas em imagens visuais, como as relações sociais ou os aspectos de comportamento. O texto em palavras sobrepõe-se também nos momentos em que o texto ilustrado, se único, poderia retardar desnecessariamente a progressão da história por uma

ação repetitiva. Além disso, nessas obras, cujo estrato verbal definimos como sendo um poema, podem ser detectados trechos que apresentam claramente a utilização dos recursos de construção do texto poético, pois, juntamente com a presença dos recursos de estrofação, métrica, ritmo e rima, temos a exploração do aspecto sonoro da palavra com o uso de aliterações, assonâncias, além do largo emprego de onomatopéias.

Se a leitura isolada das ilustrações furta-nos dados importantes para a inteligência do texto, como, por exemplo, o nome e a categoria social das personagens, assim como seus traços de comportamento, por outro lado, a leitura exclusiva do elemento verbal, embora recupere com maior gama de informações dados específicos do enredo, enfraquece-se em momentos nos quais a ilustração constitui-se como o elemento mais rico do texto.

Sendo assim, a fruição completa da obra de Busch só se dará a partir da consideração dos dois códigos juntos e unidos um ao outro. Tal fato atesta a característica, que o texto de Busch possui, de ser composto por uma linguagem híbrida, originária da junção do signo verbal e da imagem visual, que compõem o princípio básico da organização textual das suas histórias ilustradas. Esta observação permite que se extraia, da própria estrutura do livro, o melhor método para sua análise. Neste sentido, é necessário que se compreenda a força organizadora dessa estrutura nas histórias ilustradas de Wilhelm Busch, força esta que aproxima determinadas porções do texto verbal de outras determinadas porções do texto ilustrado. A aproximação dos códigos forma o que definimos neste trabalho como **célula textual**. A idéia de uma divisão do texto em células se dá pelo fato de ele ser constituído de pequenas partes que, em conjunto, formam o seu todo. As células textuais neste caso compõem-se de uma ilustração e de um grupo de versos (que varia de quantidade, em muitas oportunidades).

A aproximação entre o elemento verbal e o ilustrado, para a formação de uma dessas células textuais, efetua-se por força da identidade semântica entre os dois códigos, isto é, a porção de texto escrito formará uma célula com uma ilustração que retrate aquilo que ele traz como conteúdo. Dessa forma, estabelece-se uma ligação muito forte entre os dois códigos na representação

da passagem da história a que eles se referem, e que se diferencia das demais passagens, ou células, pela informação que contêm. Exemplo:

Eis que pára, no entanto, um momentinho;
quer tomar o seu traguinho.

Mas puxa o porco a corda, e o camponês
que se prendia nela, cai de vez!

O vizinho ali perto e o filho moço,

ambos, sorrindo, esperam seu almoço.

E entra correndo o porco. Sem saber,
põe a dona da casa pra correr.⁵¹

Der Bauer und sein Schwein, Münchener Bilderbogen (1862),
n. 316 e 317. (BUSCH, 2004).

O fragmento serve também para demonstrar como se configura o texto ilustrado na composição do livro. As ilustrações deste artista de Wiedensahl apresentam um traço simples, mas expressivo. Os desenhos têm, na obra, a função de permitir ao leitor a visualização das ações narradas pelos versos. Dessa maneira, o texto gráfico expande as noções trazidas pelo escrito e o completa, permitindo que o leitor tenha a exata idéia de como a ação narrada ocorreu. Neste trecho, temos, então, uma boa amostra do processo de composição do ilustrador e poeta alemão. O texto escrito narra o acontecimento que é visualizado pela ilustração; esta, por sua vez, ao ter sua força expressiva potencializada pela pré-apresentação do conteúdo no texto verbal, após observada pelo leitor, devolve aos versos a ajuda recebida, uma vez que concebe quase tridimensionalmente vários dos conceitos neles contidos, tornando-os claros e inequívocos. Dessa forma, se dissociados os dois códigos, poderíamos, até, ter duas histórias, uma em versos (escrita) e outra contada por ilustrações. Entretanto, a leitura dos dois códigos separados compromete a compreensão da obra em sua totalidade, isto é, se atentarmos somente para o texto escrito, ou para o texto ilustrado, a fruição da obra no seu

⁵¹ Bei einem Wirte kehrt er ein / Und kauft sich einen Brantwein. // Da zieht das Schwein, der Bauer fällt, / Weil er sich auf das Seil gestellt. // Des Wirtes Nachbar und sein Sohn, / Die warten auf die Knödel schon. // Auf einmal kommt herein die Sau / Und stößt die gute Nachbarsfrau. (Tradução de Maria Thereza Cunha Giácomo)

todo se dará de maneira reduzida. Na comparação dos códigos, entretanto, percebemos uma maior coesão e coerência no texto verbal. Isolado da parte ilustrada, o componente verbal da narrativa de Busch se apresenta (em relação àquela) muito mais claro e compreensível. O que queremos dizer é que, se optarmos por ler da obra somente os seus versos ou seus desenhos, aqueles apresentam mais recursos coesivos entre suas várias partes (versos), de modo que conseguem expressar de maneira menos lacunar e fragmentada que as ilustrações isoladas aquilo que representa o livro em sua totalidade. Entretanto, e isto é muito importante de se saber, em qualquer um dos dois casos (a leitura somente do verbal ou do ilustrado) a perda de expressividade é considerável.

Além disso, apesar de o texto todo de Busch se constituir de uma seqüência de imagens (e ações), é possível perceber algumas seqüenciações mais pormenorizadas, isto é, compostas por uma gama de ilustrações que, em termos de sucessão dentro de um eixo cronológico, se encontram bastante próximas. Nas partes da obra em que isso ocorre (como nos exemplos expostos), assinala-se uma velocidade no avanço da narrativa, isto é, ela torna-se mais dinâmica.

Porém, considerando o conjunto completo da produção buschiana nesse meio de expressão, o casamento entre a porção desenhada e a escrita não se dá da maneira automática como as proporções dos exemplos acima podem sugerir. O que se percebe, em alguns casos, na construção dos textos de Busch são certos trechos em que ocorre ora uma concentração maior de versos em relação à porção ilustrada, ora uma leve hipertrofia da imagem visual em relação ao verbal. Os trechos em que ocorre a amplificação (aumento) do código escrito coincidem com as descrições de traços psicológicos ou com a apresentação da posição das personagens retratada na hierarquia social do grupo em que se inserem. Em outras palavras, é comum acontecer que, nos momentos em que a narrativa necessita de uma descrição de ordem interior (traços de comportamento), ou de relações sociais, o seu autor lança mão do texto verbal dilatado para suprir os dados abstratos impossíveis de serem expressos pelos desenhos.

Pode-se dizer, então, que, na construção de suas histórias ilustradas, Busch parece ter alcançado o melhor equilíbrio entre os dois códigos que utiliza

nos momentos em que, para expressar determinada idéia, vale-se de uma ilustração sublinhada por um dístico. Dessa forma, o conjunto formado por uma ilustração acoplada a um par de versos parece ser o signo ideal da linguagem que Busch pretende criar - linguagem esta que se caracteriza pelo seu hibridismo, na medida em que funde, na sua busca por expressividade, a palavra e a imagem visual. O casamento de códigos promovido por este poeta e ilustrador se dá de maneira tão eficaz que, conforme o que nossas observações apontarão, não é possível que se resgate, sem perda significativa, a totalidade da obra considerando-se apenas umas das linguagens (ou a verbal ou a visual). Sendo assim, é possível afirmar que essas histórias ilustradas têm sua estrutura composta de pequenas células textuais, as quais, por sua vez, formam-se pela união de uma ilustração a um pequeno texto escrito. Nesta organização, esses dois códigos se ligam de maneira indissociável, mas sem se fundirem, e as células textuais que eles formam agrupam-se constituindo o texto como um todo, ou seja, nessas obras Busch fundamenta sua expressividade na combinação da imagem visual com a palavra, organizadas de maneira que uma serve a outra mutuamente, e tal relação fortalece ambos os códigos, que, se observados em separado, reduzem a força significativa da composição, comprometendo, inclusive, a fruição da obra.

A metodologia apresentada permitirá identificar, ainda, elementos da construção do humor e do conteúdo crítico presentes nos textos estudados, os quais se encontram dispersos tanto no estrato verbal, quanto no estrato visual das obras analisadas e na interação entre ambos.

3.2 – VÍCIO E VERSO, VOZES, VAZIOS E VERSÕES: INSTRUMENTOS TEÓRICOS PARA AS CATEGORIAS DE ANÁLISE

PRETEXTOS E PROPÓSITOS PARA UM ESTUDO DAS HISTÓRIAS ILUSTRADAS DE WILHEM BUSCH

O objeto do presente trabalho, bem como seus aspectos escolhidos para serem aqui estudados são os fatores primeiros que ajudam no estabelecimento dos limites deste estudo. Nossa proposta é analisar como se deu, no Brasil, a redução dos aspectos expressivos inerentes à obra de um determinado autor alemão no momento em que ela foi traduzida para o português para figurar em uma coleção de livros infantis. Pautando-se por esta proposição, tem-se três momentos no percurso que se pretendeu trilhar: primeiramente, é necessário observar a produção artística de Busch em seu contexto original, a literatura alemã, atentando-se para as suas condições de produção e recepção, as quais acreditamos terem sido fatores determinantes de vários dos seus aspectos; após isto, observar mais aprofundadamente a porção de sua obra que foi transposta para nosso idioma, as histórias ilustradas, analisando as condições de sua recepção no contexto brasileiro; e, por último, do confronto entre as duas etapas anteriores, entender quais são os traços mais característicos do produto final da transposição para o contexto brasileiro das criações buschianas, que, embora possa apresentar algum tipo de variação em relação às produções originais, podemos chamar de imagem canônica nacional do artista.

Assim, o presente estudo diz respeito à literatura alemã, mas também apresenta uma interface que pode inseri-lo no âmbito da literatura nacional. Contudo, daremos privilégio, aqui, para o fato de nosso objeto ter sua origem naquele contexto cultural europeu, que lhe determina alguns aspectos, sejam intrínsecos ou de recepção. Não se pode ignorar a ligação existente entre a cultura

alemã e a produção artística de Busch, especialmente no que esta reflete daquela, no processo de criação do artista. Desta forma, a o contexto cultural alemão será sempre o nosso ponto de partida nos momentos de compreensão da obra de Busch, uma vez que sua produção é fruto dele e mantém uma relação íntima com as forças dominantes que agiam sobre o mesmo quando da sua produção.

De modo bastante humorado, as suas histórias ilustradas traçam um tipo de comédia dos costumes do universo pequeno-burguês alemão daquele período, pela qual predomina uma visão desiludida e amarga em relação ao homem comum – devoto, conformista e supostamente evoluído – e em que se usa a ironia como recurso freqüente. Vivendo na Europa do século XIX, mas em um período historicamente conturbado por revoluções decisivas para a configuração do que seria aquele continente no século XX, Wilhelm Busch é apontado pela crítica alemã do início do século passado como um mestre do humor alemão (GLASER, 1982) e Wolfgang Kayser (KAYSER, 1986) identifica nos seus traços uma bem acabada representação do estilo grotesco “realista” em seu século. Além disso, a mesma crítica reconhece que variadas são também as referências à filosofia de Schopenhauer na obra desse artista.

Sobre este último traço mencionado, a notória influência schopenhaueriana em sua obra, é preciso esclarecer que descartamos maiores esforços para realizar uma abordagem que buscasse verificar a presença de tal influência nos títulos constituintes do *corpus* analisado, por ser essa tendência mais característica de outras das suas criações, tais como sua produção lírica ou suas obras em prosa, as quais não são ora objeto deste trabalho, e também por ter se revelado um tópico de investigação pouco frutífero para o estudo que pretendemos, o que se verificou nas etapas iniciais de nossa investigação.

No atual panorama cultural alemão a presença deste autor é tão folclórica quanto intrínseca a ele. Embora possamos perceber, nos dias atuais, um certo enfraquecimento do prestígio desse tipo de produção, a história ilustrada, que não consegue rivalizar com outros meios de expressão mais afeitos às novas situações de comunicação possíveis, decorrentes dos avanços tecnológicos e da disposição cada vez mais midiática das sociedades modernas. Em outras palavras, verifica-se um certo “envelhecimento” deste tipo de produção praticada por Busch quando a confrontamos com as atuais HQs (ou com seus outros gêneros afins, como os

desenhos animados televisivos), embora seja inegável a sua difusão no imaginário da cultura daquele país em que surgiu. Isto se verifica, especificamente, no que tange à mais renomada obra de Busch, *Max und Moritz*, pois na Alemanha é comum ver estes dois meninos travessos dando nome a estabelecimentos comerciais dos mais diversos, numa variedade que vai de restaurantes a escolas infantis.

Isto ocorre porque as produções assinadas por Busch são portadoras de determinados aspectos bastante peculiares de seu período e de sua cultura, embora, por outro lado, isto não a tenha impedido de trazer elementos que a fizeram conseguir dialogar também com uma cultura diversa, como a brasileira. De certa forma, especialmente suas histórias ilustradas foram capazes de transcender alguns obstáculos, como o idioma, para culturalmente projetá-lo fora da Alemanha, possibilitando influenciar a origem de personagens como a dupla protagonista da História em Quadrinhos americana *Katzenjammer Kids* (Os Sobrinhos do Capitão, 1897), de Rudolph Dirks. Mas esta comunicação transatlântica se deu em grande parte por fatores inerentes à forma artística mais célebre desenvolvida por Busch, as histórias ilustradas.

No que tange à forma de suas manifestações artísticas, é preciso que se destaque a variedade de estilos em sua produção. Quando Wilhelm Busch enveredou-se pela prosa e pela poesia puras (sem estarem combinadas à ilustração), ele já era um renomado autor de histórias ilustradas e um artista maduro. Seu primeiro livro de poesias, *Kritik des Herzens* (1874), foi publicado aos 42 anos de vida, e as obras em prosa *Eduards Traum* (1891) e *Der Schmetterling* (1895), surgiram quando ele já tinha quase sessenta anos. Em 1896 ele apresentou o conjunto de suas pinturas, criadas desde 1879 em Wiedensahl, onde morava e para onde retornara após um período de ausência.

De todo modo, pelo que já se expôs desde o capítulo anterior e até este ponto, foi possível compreender que o tipo de estrutura textual escolhida como objeto deste estudo apresenta uma gama de características muito próprias e localiza-se em uma região limítrofe, para se dizer o mínimo, no que se refere aos códigos empregados na sua construção. Tal fato, advindo quase que exclusivamente da natureza dos textos componentes do *corpus* analisado, obriga aquele que se proponha debruçar-se sobre eles com o mínimo rigor que a metodologia científica exige a promover uma congregação de abordagens teóricas

diversas, embora não excludentes, que inicialmente não foram concebidas por seus precursores na combinação que se verá adiante. Dizendo de outro modo, um dos primeiros obstáculos que se enfrentou neste trabalho foi a dificuldade de localizar uma linha teórica exclusiva que ajudasse a explicar, ao menos satisfatoriamente, as produções tomadas como objeto do estudo. O desenvolvimento da pesquisa fez ver que esse entrave só poderia ser superado pela combinação de diferentes visões de áreas diversas (mas afins), as quais permitiram uma leitura inicial, em que foi estabelecida a compreensão dos elementos textuais mais básicos, para que, a partir daí, se chegasse a uma compreensão mais global das obras analisadas .

Neste sentido, a abordagem que se pretende aqui considera o ato literário (a criação de uma obra e sua publicação) um evento que nada tem de isolado ou destacado da realidade que o circunda, uma vez que a instauração de uma criação artística se dá muito mais como resposta aos estímulos do meio sócio-cultural recebidos pelo artista, do que como mera continuação no ser deste do ambiente imediatamente externo a ele. E esta atitude responsiva torna a obra criada uma espécie de negativo estetizado do contexto gerador da mesma, sendo que, no momento de sua criação, é o autor o responsável pela modulação do grau da responsividade à realidade de seu entorno inerente a qualquer criação artística.

Outra coisa são as condições de circulação e veiculação da obra, que, se em um primeiro momento podem ser determinadas pelo seu criador, em outras situações, como no caso de traduções para outros idiomas ou publicações *post-mortem*, escapam do controle de quem as idealizou e passam a se configurar a partir de interesses de terceiros, como os empresários editores, que não necessariamente se preocupam com a manutenção daquelas relações latentes entre a obra e seu contexto, mencionadas no parágrafo anterior.

Deste modo, as idiossincrasias do problema que tentamos resolver fizeram com que tivéssemos que agrupar tópicos específicos de diferentes linhas teóricas que, embora guardem entre si algumas disparidades, apresentam como ponto em comum a mesma visão do ato literário como um sistema, ou seja, como um evento em que concorrem vários fatores (muitas vezes de natureza e origens diversas) ao mesmo tempo, podendo ser de ordem interna ou externa da estrutura textual.

Além disso, a história das literaturas mostra que a maior prova pela qual uma criação pode passar para atestar seu valor estético é o escrutínio do tempo.

Aquelas obras que se preocuparam apenas em corresponder a demandas localizadas em uma época específica ou que fazem demasiadas concessões ao gosto de determinado público, são as primeiras a alcançar o esquecimento quando se modificam as condições sócio-históricas estabelecadoras delas e dele. Por outro lado, o mesmo fenômeno faz com que obras incompreendidas por seus contemporâneos sejam ulteriormente alçadas ao panteão dos deuses, quando estas apresentam traços muito característicos, que se mostram avançados para o período de seu surgimento, e que somente são assimilados pela sociedade que as concebeu com a evolução natural dela ao nível estético em que elas já se encontravam.

As obras buschianas que estudamos não se enquadram em nenhum dos casos referidos, uma vez que elas lograram sucesso no momento e no local de seu surgimento e reproduziram esse êxito ao longo de dilatado período de tempo, que nos alcança ainda hoje, e em plagas muito distantes das de seu aparecimento. Sem questionar a qualidade das criações do artista, apenas nos indagamos se são os mesmos aspectos que provocaram o sucesso dessas obras no meio literário de expressão alemã do século XIX aqueles que as fizeram popular no contexto literário brasileiro do século XX, pois tão diversas quanto as épocas que viram as histórias ilustradas buschianas surgirem na Europa e chegarem ao Brasil são as sociedades que existiam lá e cá nesses dois momentos.

Afora os traços constitutivos de ordem interna da criação literária, por outro lado, não há como negar que, parodiando um lugar-comum já desgastado (e escusando-nos pelo pleonismo), pode-se tirar a obra de um contexto de sociedade, mas não se pode tirar tal contexto da obra. Ou seja, a obra literária não existe em um vácuo. Assim como o indivíduo, ela se erige a partir de um outro, que é a gama de condicionantes dispersas no meio de que ela deriva, que vêm a ser os seus traços constitutivos de ordem externa. Estes podem ser originários do momento da criação da obra ou motivados posteriormente a ele, por causas várias e, muitas vezes, alheias ao projeto estético inicialmente idealizado pelo autor.

Pelo que se disse até aqui, já foi possível compreender que adotaremos, então, uma visão do fenômeno literário como uma das componentes de um sistema mais amplo, que se tece em meio à trama do panorama sócio-histórico da cultura que o gerou. Dessa visão sistêmica deriva o percurso teórico que delimitamos para nosso estudo, o qual combina escolas que, se guardam certas diferenças naturais

entre si, pelo que há de idiossincrático em cada um dos objetos que tratam, ao menos comungam na visão do evento literário como produto da combinação de inúmeras condicionantes advindas de sua relação com o que o cerca.

LITERATURA COMO SISTEMA

A tradição dos estudos literários na cultura ocidental norteou-se, durante um longo período, por posicionamentos teóricos que não raro tiveram como último efeito o dogmatismo estético, cujos critérios prescreviam o valor das obras por meio de uma visão bipolar, na qual categorias excludentes e hierarquizadas serviam de base para a análise das criações, que eram classificadas como representantes do estilo “elevado” ou “baixo”, “erudito” ou “popular”, entre outros. Além disso, na concepção de tais escolas críticas, invariavelmente, apenas uma dessas categorias gozava do prestígio de poder ser considerada arte em um sentido mais positivo. Assim, no Ocidente, sob forte influência do Idealismo derivado das concepções estéticas do Platonismo predominante, julgou-se a criação literária na Antiguidade, na Idade Média e até o início do século XIX, tendo como base a noção de auto-suficiência do texto.

Após esse período, o Naturalismo estético legou à crítica os óculos do Determinismo, pelos quais a justificativa de todos os comportamentos, inclusive os dos autores, se reduziam a três únicos fatores. Assim, no final do século XIX e no início do século seguinte, fazer crítica literária se confundia com escrevinhar a resenha biográfica do artista e, a partir dela, esclarecer os caminhos por onde sua produção se enveredou. Momentos houve, também, em que predominou o entendimento de que apenas a linguagem interessava ao julgamento do crítico na compreensão da obra literária. O texto, e somente o texto, como estrutura criada e sua completude, isoladamente, encerravam todos os elementos que deveriam ser objeto da análise literária, isto é, nenhum fator externo ao produto final da criação artística deveria ser levado em conta na elaboração de qualquer juízo de valor que a

ela se quisesse impor. É o que nos queria fazer crer o estruturalismo e o formalismo europeus, que eclodiram a partir da década de 1930 e dominaram o panorama dos estudos de estética até pelo menos o final da década de 1950.

A partir dos anos 60 do século XX, uma abordagem mais sociológica do fenômeno literário toma lugar e se fortalece gradativamente. No Brasil, essa tendência é percebida mais intensamente com o estabelecimento dos estudos que Antonio Candido desenvolve tendo a literatura nacional como objeto central. No mais célebre e celebrado dos seus estudos, *Formação da Literatura Brasileira*, ele lança as bases de uma nova forma de olhar para o texto literário, que, até então, não conhecia registro em nossa tradição crítica. Segundo sua visão, na obra concebida pelo escritor estão amalgamadas forças de criação que se encontram dispersas no meio social e que se condensam nela para a constituição de sua expressividade. Conforme Candido observa:

Quando nos colocamos ante uma obra, ou uma sucessão de obras, temos vários níveis possíveis de compreensão, segundo o ângulo em que nos situamos. Em primeiro lugar, os fatores externos, que a vinculam ao tempo e se podem resumir na designação de sociais; em segundo lugar o fator individual, isto é, o autor, o homem que a intentou e realizou, e está presente no resultado; finalmente, este resultado, o *texto*, contendo os elementos anteriores e outros, específicos, que o transcendem e não se deixam reduzir a eles. (...) A crítica se interessa atualmente pela carga extra-literária, ou pelo idioma, na medida em que contribuem para o seu escopo, que é o estudo da formação, desenvolvimento e atuação dos processos literários. Uma obra é uma realidade autônoma, cujo valor está na fórmula que obteve para plasmar elementos não-literários: impressões, paixões, idéias, fatos, acontecimentos, que são a matéria-prima do ato criador. A sua importância quase nunca é devida à circunstância de exprimir um aspecto da realidade, social ou individual, mas à maneira por que o faz. No limite, o elemento decisivo é o que permite compreendê-la e apreciá-la mesmo que não soubéssemos onde, quando, por quem foi escrita. Esta autonomia depende, antes de tudo, da eloquência do sentimento, penetração analítica, força de observação, disposição das palavras, seleção e invenção das imagens; do jogo de elementos expressivos, cuja

síntese constitui a sua fisionomia, deixando longe os pontos de partida não-literários. (CANDIDO, 1997, p. 33)

Além disso, para Candido, a literatura funciona tal qual um sistema, em que uma geração precedente, isto é, autores, obras e público são os elementos primordiais, com importância equânime, que fazem toda a engrenagem da literatura nacional girar, de forma que a geração seguinte à sua receba uma gama de influências que, dialeticamente, será traduzida no novo estágio estilístico alcançado por essa geração sucessora.

É com essa visão sistêmica do fenômeno artístico-literário, como se disse, que conduziremos este nosso estudo, considerando a obra criada como um produto para o qual concorrem tanto fatores internos quanto fatores externos ao processo criativo, sendo estes últimos definidos pelos diversos agentes literários circundantes da obra e constituídos pelas mais variadas naturezas, indo desde imposições técnicas e comerciais à formatação do objeto livro a ser editado, até o alinhamento da obra com diretrizes estatais de projetos para a educação e ensino básicos.

Mas, em consonância com o que adverte Candido (2000), em nossa abordagem não se intenta uma sociologização da arte ou uma estetização da sociologia. Buscamos somente “focalizar aspectos sociais que envolvem a vida artística e literária nos seus diferentes momentos” (p. 17), assumindo os aspectos externos não como *a* determinante, mas como *uma das* várias determinantes que *podem ou não* imprimir alguma marca no resultado final do ato criativo, seja por influencia nas motivações do autor, seja no aspecto responsivo do texto criado. Neste sentido, vaticina esse estudioso que

a primeira tarefa é investigar as influências concretas exercidas pelos fatores socioculturais. É difícil discriminá-los, na sua quantidade e variedade, mas pode-se dizer que os mais decisivos se ligam à estrutura social, aos valores e ideologias, às técnicas de comunicação. O grau e a maneira por que influem estes três grupos de fatores variam, conforme o aspecto considerado no processo artístico. Assim, os primeiros se manifestam mais visivelmente na definição da posição social do artista, ou na configuração de grupos receptores; os segundos, na forma e conteúdo da obra; os terceiros, na sua fatura e transmissão. Eles marcam, em todo o caso, os quatro momentos da produção, pois: a) o artista, sob o impulso de uma

necessidade interior, orienta-o segundo os padrões da sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio. (op.cit., p. 20)

Neste último período, inclusive, encontra-se a disposição do percurso descrito para nosso trabalho, pois, como se disse, em um primeiro momento, verificamos de que modo, no ambiente da cultura de expressão alemã do século XIX, o contexto sócio-histórico e as condições de veiculação orientaram o impulso criativo de Busch, colaborando na conformação geral de suas histórias ilustradas e dos assuntos nelas contidos. Posteriormente, procuramos entender a duplicação de todo esse processo na re-criação das obras buschianas e desses processos em suas traduções brasileiras, ao que se seguiu este momento, em que, respectivamente, busca-se a seleção dos procedimentos práticos e teóricos que reputamos mais apropriados para o enfrentamento analítico dos textos buschianos, tarefa que efetuaremos no capítulo seguinte.

O TEXTO E O LEITOR

Ao longo do constante contato com o material de nossa pesquisa, as obras buschianas originais e suas traduções brasileiras, pudemos perceber uma simetria entre esses dois grupos: a caracterização de uma considerável quantidade de seus traços a partir da pressuposição dos aspectos constitutivos do pólo recepcional ou a sua franca convergência para este, na cadeia comunicativa que se instaura com a veiculação dessas criações. Podemos dizer que essa percepção foi o ponto de partida para a formulação das hipóteses fundamentadoras do estudo que realizamos aqui. Além disso, a relevância dessa estratégia de abordagem do texto literário também foi sentida no momento da definição do referencial teórico a ser empregado em nossas análises. Por exemplo, quando buscávamos as justificativas para

reproduzirmos procedimentos adotados por Antonio Candido, nos conscientizamos de que ele partilha tais conceitos, pois, em sua visão:

Como se vê, não convém separar a repercussão da obra da sua feitura, pois, sociologicamente ao menos, ela só está acabada no momento em que repercute e atua, porque, sociologicamente, a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana, e como tal interessa ao sociólogo. Ora, todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público a que se dirige; graças a isso define-se o quarto elemento do processo, isto é, o seu efeito. (CANDIDO, 2000, p. 20)

A partir de então, quase naturalmente, nosso caminho convergiu para as concepções da chamada Estética da Recepção, linha teórica que, acreditamos, abriga os conceitos e procedimentos metodológicos mais apropriados aos objetivos desse estudo e mais afeito ao olhar que intentamos lançar sobre a obra de Busch. Dessas concepções da dita “Escola de Constança”, nos interessa, sobretudo, dois conceitos que reputamos cruciais para que se estabeleça a *significação* da obra literária, o de *leitor implícito* e o de *vazios do texto*, ambos desenvolvidos por Wolfgang Iser.

Hans Robert Jauss lança a pedra fundamental da Estética da Recepção em uma conferência proferida na Universidade de Constança, onde lecionava, em 1967. Essa nova abordagem estética para a compreensão da obra literária rompe com o paradigma teórico do formalismo e do estruturalismo então vigentes, pelos quais o texto por si se basta na constituição da sua significação, uma vez que ele é, em maior ou menor intensidade, um artefato verbal, uma organização de estruturas imanentes à obra criada. Jauss chama a atenção para a importância do leitor na concretização do texto, e propõe uma revisão da história da literatura ocidental, que procure tentar entender a obra a partir de sua recepção na época em que foi criada e nas outras em que ela também foi recebida, numa visão sincrônica e diacrônica dessa recepção.

Por meio de uma visão também sistêmica da literatura e de seus mecanismos, Iser, um dos companheiros de Jauss, concebe o texto como uma estrutura composta por variados elementos que ora estão em destaque, como

temas, ora estão como pano de fundo, como horizonte, da leitura realizada pelo leitor, o qual constitui um “ponto de vista em movimento”. Opondo-se a uma tradição crítica que atribuía ao texto a supremacia absoluta no processo da comunicação por ele estabelecido, Iser defende a idéia de *interação* entre o texto e o leitor na constituição do seu sentido, sendo ela uma relação mutuamente inversa entre esses dois pólos na situação comunicacional, de modo que, segundo ele, “sendo uma atividade guiada pelo texto, a leitura acopla o processamento do texto com o leitor; este, por sua vez, é afetado por tal processo. Gostaríamos de chamar tal relação recíproca de interação” (ISER, 1999, p. 97). Essas observações do teórico se aplicam a todos os tipos de textos, em geral, e aos textos literários, em particular. Apesar dos consideráveis avanços para a elevação do grau de importância do leitor no momento do ato da leitura, propiciados pelas idéias de Iser, podemos dizer que sua teoria ainda mantém predominantemente no âmbito da estrutura textual as operações responsáveis pela significação, conforme alguns dos seus críticos apontariam.

Iser, desde o início, centra seus estudos e suas observações no papel do leitor na concretização do efeito (*Wirkung*) do texto, isto é, do sentido que o texto vem a ter quando este é constituído junto ao leitor e por meio de sua participação no processo de comunicação provocado pelo texto. Para tanto, concorrem duas características basilares do texto enquanto elemento de comunicação: os lugares vazios do texto (*Leerstellen*) e a contingência do plano de conduta do autor e do leitor. Esta última sendo, inclusive, um dos fundamentos constitutivos do processo da interação texto-leitor, pois a impossibilidade de se definir com precisão o plano de conduta do outro é um aspecto inerente ao processo de comunicação que a sua modalidade pragmática tenta reduzir ao máximo possível e a literária, pelo contrário, quer dilatar.

Os vazios do texto, por sua vez, são pontos da sua estrutura que portam uma negatividade que deve ser preenchida pelo horizonte da visão do leitor, que assim, completará o horizonte do texto, que necessitava dessa atualização externa para instituir sua significação. Segundo Iser:

Como o texto forma um sistema desse tipo de combinações, seu sistema abriga também um lugar para aquele que deve realizar a combinação. O lugar sistêmico é dado pelos lugares vazios, os quais são lacunas que marcam enclaves no texto e demandam serem

preenchidos pelo leitor. com efeito, os lugares vazios de um sistema se caracterizam pelo fato de que não podem ser ocupados pelo próprio sistema, mas apenas por um outro. Quando isso acontece, inicia-se a atividade de constituição do leitor, razão pela qual esses enclaves representam um relé importante onde se articula a interação entre texto e leitor. os lugares vazios regulam a formação de representações do leitor, atividade agora empregada sob as condições estabelecidas pelo texto. (...) Os lugares vazios omitem as relações entre as perspectivas de apresentação do texto, assim incorporando o leitor ao texto para que ele mesmo coordene as perspectivas. Em outras palavras, eles fazem com que o leitor aja dentro do texto, sendo que sua atividade é ao mesmo tempo controlada pelo texto. (ISER, 1999, p. 107)

Além disso, para Iser, os vazios são muito mais do que mero elemento estrutural da arquitetura textual, eles são elementos que representam a possibilidade de conexão e fusão entre o horizonte do leitor e do texto. Por esse motivo, os vazios constituem um elemento funcional da dinâmica textual e fazem parte da estratégia do autor de trazer para a obra criada o seu fruidor, que se torna, então, co-autor dela. Este aspecto do texto ele define da seguinte forma:

Em suma, o lugar vazio induz o leitor a agir no texto. A estrutura de campo do ponto de vista do leitor evidencia que o lugar vazio é capaz de mudar de posição no interior dessa estrutura e assim estimular diferentes operações. (...) O lugar vazio permite então que o leitor participe da realização dos acontecimentos do texto. Participar não significa, em vista dessa estrutura, que o leitor incorpore as posições manifestadas no texto, mas sim que aja sobre elas. Tais operações são controladas na medida em que restringem a atividade do leitor à coordenação, à perspectivização e à interpretação dos pontos de vista. À medida que o lugar vazio permite essas operações, evidencia-se a ligação fundamental de estrutura e sujeito, a saber, no sentido dado por Piaget: "Com uma palavra, o sujeito existe porque a qualidade básica das estruturas é geralmente o próprio processo de estruturação". O lugar vazio imprime dinâmica à estrutura por marcar determinadas lacunas que apenas podem ser fechadas pela estruturação levada a cabo pelo leitor. É neste processo que a estrutura ganha sua função. (ISER, 1999, p. 156-8)

Dessa concepção deriva, inclusive, a idéia que o estudioso lança de um *leitor implícito* a quem o texto prioritariamente poderia se destinar. Um leitor cujas características e o horizonte de conhecimento seria o “leitor ideal” para promover a atualização mais próxima daquela pretendida pelo autor, quando este concebeu a obra.

Cabe a outro membro do grupo de Constança, Karlheinz Stierle, expandir o raio de atuação dessas operações. Para este, o texto deve ser considerado em relação ao sistema completo de sua veiculação, ao horizonte do mundo real, que também como horizonte se apresenta para a ficção.

Considerando as “provocações” de Jauss, ele postula:

O significado da obra literária é apreensível não pela análise isolada da obra, nem pela relação da obra com a realidade, mas tão-só pela análise do processo de recepção, em que a obra se expõe, por assim dizer, na multiplicidade de seus aspectos. (STIERLE, 2002, p. 120)

Além disso, Stierle acredita que é na relação do texto com o mundo e na atualização que o leitor faz daquele no confronto com este que se estabelece a significação da obra ficcional. Apesar de discípulo e companheiro de corrente de Iser, Stierle é um dos que mais duramente o criticam, apontando limites na sua forma de conceber o processo da recepção literária. Para este, “a teoria da recepção de Iser é uma teoria das variáveis da recepção, cujas constantes se encontram apenas no lado do próprio texto” (Stierle, 2002, p.148). Assim, segundo Stierle, a falha da teoria de Iser é não considerar que a auto-reflexividade do texto ficcional não consegue prescindir da realidade concreta que o cerca. Conforme ele explica sobre a significação do texto:

Partindo-se da idéia de que a base da recepção é constituída por uma seqüência de “significantes” e, ainda mais, da idéia de que um significante só é significante quando a ele pertence um significado, conclui-se que a tradução do significante no significado parece ser o passo mais elementar da recepção. Pois o caso ideal de que um significante tenha um e apenas um significado, conforme nos ensina qualquer dicionário, praticamente inexistente. Cada significante evoca, de imediato, um horizonte de significados possíveis, dentro do qual se há de descobrir o significado visado. Assim, a recepção elementar já

implica uma redução. Esta, no entanto, só é possível por meio de uma contextualização, o que significa que, de cada significante e de seu significado, se passa a um plano maior, que se revela nos significados que, por sua vez, se manifestam pelos significantes dados. Só a contextualização assim estabelecida permite a redução da quantidade dos significados de uma oração, que deste modo forma uma significação frasal consistente. A significação frasal é uma hipótese, que se erige sobre uma quantidade de significados correlacionados, que, por sua vez, são projetados sobre a base material dos significantes. O núcleo do significado frasal assim obtido é definível como um *estado de fato* (*Sachlage*). Na acepção própria do termo, este estado de fato é o primeiro passo para a recepção. Para a constituição do estado de fato, no entanto, é necessária não só a atividade redutora do leitor, como, ao mesmo tempo, uma atividade catalisadora, que ocupe os vazios (*Leerstellen*) do estado de fato, verbalmente indiciados.

(STIERLE, 2002, p. 123-4)

De qualquer modo, na visão dos dois teóricos, há uma assimetria entre o leitor e o texto, causada pela relação tensa que se instaura entre ambos a partir da contingência dos planos de conduta de cada um, e isso é o que constitui o vazio. Por parte do leitor, ele é instado a eliminar essa tensão com a atualização dos significados omitidos pelos vazios, de modo que ele complete o horizonte da obra com o seu próprio, fundindo-os naquele que será o da recepção e fruição do texto.

Aplicando esses conceitos às histórias ilustradas Buschianas, podemos dizer que os vazios do texto são provocados sobretudo pelo seu conteúdo humorístico ou pelo seu teor crítico, que, acusando certas condicionalidades do mundo real, portanto dispersas no horizonte do conhecimento do leitor, impelem-no a reagir e participar da concretização do significado do texto, organizando esta resposta de acordo com o modo que preenche aqueles vazios, aceitando ou refutando a fusão de horizontes seu e da obra. Essa concretização, porém, acontece de forma otimizada, em relação às histórias ilustradas buschianas publicadas no seu contexto original, bastante em virtude da grande capacidade do artista de prever o leitor a quem supostamente as obras se destinariam, isto é, devido à clareza com que ele concebia o leitor implícito que preencheria os vazios de suas criações, que

vem a ser o homem médio-burguês e liberal dos centros urbanos que começavam a florescer nas comunidades de expressão alemã na segunda metade do século XIX.

TEORIA DOS POLISSISTEMAS

Parte significativa das obras que compõem o *corpus* deste trabalho são traduções, portanto transposições de signos de um sistema para um outro diverso daquele em que elas foram concebidas. Conforme já deixamos claro, nossa preocupação principal não é buscar a compreensão de diferenças existentes entre os textos de partida e os de chegada, mas a diferença entre a relação destes e daqueles com os respectivos contextos em que se conceberam cada um deles. Isto quer dizer, repetimos, que o que nos interessa entender é: inicialmente, como se dá a relação das histórias ilustradas buschianas, veiculadas ou não nas páginas de periódicos humorísticos, com o meio sócio-cultural de expressão alemã do século XIX; e, depois, como se dá a relação das coleções Série Busch e Série Juca e Chico, além da tradução bilaquiana de *Max und Moritz*, com o meio sócio-cultural brasileiro nos momentos em que essas publicações tomaram lugar nele.

O rigor metodológico, de todo modo, exige que mantenhamos a visão sistêmica do fenômeno artístico ao longo de todo esse processo de translação de um determinado evento entre duas culturas. Assim, pautados por tais imperativos, encontramos no campo dos estudos de tradução o aparato metodológico da linha conhecida como *Translation Studies*, da qual destacamos uma de suas vertentes, que concebe as relações entre os elementos ativos no processo comunicacional que é a literatura (e as diversas expressões artísticas) por uma visão da qual partilhamos

quase irrestritamente. Essa vertente é definida por seu criador, Itamar Even-Zohar (2005), como teoria do polissistema.

No final da década de 1970, Even-Zohar formulou pela primeira vez sua teoria dos polissistemas, a qual, posteriormente, ele descreve como manifestação do “Pensamento Relacional” nos estudos dos fenômenos sócio-semióticos (EVEN-ZOHAR, 2005). Segundo este professor da Universidade de Tel Aviv, a teoria do polissistema é uma continuação do “funcionalismo dinâmico”, termo genérico que ele emprega para abarcar tanto o último Formalismo Russo, quanto o Estruturalismo Tcheco. Para ele, a passagem de uma concepção menos rígida, logo mais dinâmica e sistêmica, só foi possível a partir de Tinianov e sua formulação das bordas intercambiantes (*shifting borders*) da literatura como um campo de ação institucionalizado, mas passível de sofrer mudanças constantes. Essa visão permitiu, então, a concepção de um sistema aberto e dinâmico, além de heterogêneo, que se opunha ao modelo estático e fechado em si mesmo que aqueles formalistas e estruturalistas concebiam como único possível para a compreensão “estrutural” ou “funcional” da obra.

Em nossa visão, uma vantagem dessa teoria está no fato de ela ser mais globalizante na abrangência do que ele define por fenômenos sócio-semióticos, “padrões de comunicação humana governados por signos (tais como cultura, linguagem, literatura)”⁵², não restringindo o termo ao signo verbal especificamente, como aquelas tradições anteriores. Conforme Even-Zohar explica:

Em outras palavras, espera-se que a abordagem polissistêmica sirva como desenvolvimento teórico para o estudo da cultura, permitindo a ele desenvolver ferramentas versáteis que lhe possibilitarão lidar com heterogeneidade e dinâmicas juntamente com os mesmos princípios que levaram ao incremento da estrutura cultural.⁵³ (p. 37)

⁵² Esta definição aparece já no início do artigo em que ele apresenta a revisão de sua teoria do polissistema, datado de 1997, em que ele introduz seu estudo com a seguinte observação: “The idea that socio-semiotic phenomena, i.e., sign-governed human patterns of communication (such as culture, language, literature), could more adequately be understood and studied if regarded as systems rather than conglomerates of disparate elements has become one of the leading ideas of our time in most sciences of man.” (EVEN-ZOHAR, 2005, p. 38)

⁵³ In other words, the polysystemic approach is expected to serve as the theoretical environment for the study of culture allowing it to develop versatile tools which will enable dealing with heterogeneity and dynamics along the same principles that have led to the furtherance of the cultural framework. (Tradução minha.)

A teoria do polissistema conheceu sua formulação inicial em 1979 na revista *Poetics Today*, mas, no ano anterior, já aparecera em forma de hipótese na coletânea de estudos *Papers in Historical Poetics* (1978), oitavo número da coleção *Papers on Poetics and Semiotics*, editado pela Universidade de Tel Aviv em parceria com o The Porter Institute for Poetics and Semiotics. Em 1990, o volume 11 (número 1) da revista *Poetics Today*, com o título de *Polysystem Studies*, traz uma nova versão do artigo, o qual aparece, novamente, na coletânea intitulada *Papers in Culture Research*, publicada no ano de 2005, com o título *Polysystem Theory (Revised)*⁵⁴, que vem a ser a versão que utilizamos para embasar nossos comentários aqui apresentados.

Pela teoria do polissistema, Even-Zohar concebe os referidos fenômenos sócio-semióticos organizados em “um sistema de vários sistemas” que se encontram interseccionados uns com os outros e parcialmente sobrepostos, formando uma estrutura completa, cujos membros são interdependentes. Suas propriedades gerais são a heterogeneidade e o dinamismo, além de sua abertura, que derivam principalmente da consideração da possibilidade de variação no tempo (diacronia) das combinações possíveis entre os sistemas relacionados em determinado momento (sincronia). Além disso, o polissistema apresenta um caráter integrador, pois seu dinamismo demanda que um elemento dele seja mais bem compreendido a partir de sua intrínseca diversidade em relação aos outros elementos que podem substituí-lo na posição em que ele se encontra da estrutura sistêmica, isto é, como ele mesmo explica, “o estudo da cultura oficial requer o da(s) cultura(s) não oficial(is); a linguagem padrão pode ser melhor considerada pela contraposição dela no contexto das variedades não padrão”⁵⁵. (EVEN-ZOHAR, 2005, p. 41.)

O dinamismo do polissistema deriva também da tensão que se estabelece entre os vários estratos que constituem seu estado sincrônico e se encontram em posição que pode ser mudada na estrutura geral do sistema. Nas palavras de Even-Zohar, essas relações são descritas da seguinte forma:

⁵⁴ Boa parte dos estudos de Even-Zohar estão disponibilizados no ambiente virtual da internet, em página construída para divulgar seus estudos (*Itamar Even-Zohar's Site*), onde, inclusive, pode-se obter, na forma de arquivo de extensão pdf, as três obras mencionada: *Papers in Historical Poetics* (1978), *Polysystem Studies* (1990) e *Papers in Culture Research* (2005). O endereço da página é <http://www.tau.ac.il/~itamarez/>.

⁵⁵ For example, official culture requires studying non-official culture(s); standard language can better be accounted for by putting it into the context of the non-standard varieties; (...) (Tradução minha.)

Esses sistemas não são iguais, mas hierarquizados dentro do polissistema. E é a permanente tensão entre os vários estratos que constitui o estado (dinâmico) **sincrônico** do sistema. É a prevalência de um conjunto de opções sistêmicas sobre outro que constitui a mudança no eixo **diacrônico**. Nesse movimento centrífugo X centrípeto, as opções sistêmicas podem ser levadas de uma posição central para uma marginal, enquanto outras podem ser empurradas para o centro e prevalecer. Entretanto, com um polissistema não há necessidade de se pensar nos termos de **um** centro e **uma** periferia, visto que várias dessas posições são consideradas. Um movimento pode acontecer, por exemplo, ao passo que um determinado item (elemento, função) é transferido da periferia de um sistema para a periferia de um sistema adjacente dentro do mesmo polissistema, e depois pode mover-se, ou não, para o centro deste.⁵⁶ (p. 42, grifos do autor.)

A resultante, em um determinado ponto no tempo, dessas trocas de posição dentro do sistema e dos sistemas dentro do polissistema definem o que comumente chamamos de sincronia do sistema. Even-Zohar define esse mecanismo de possíveis trocas como estratificação dinâmica e o seu resultado como produtos sistêmicos, ou repertório. Além disso, ele reconhece o fato de que, na maioria das vezes, somente se considera apenas em um desses estratos (ou sistemas) como o mais prestigiado dentro do panorama da cultura de um grupo social, de modo que o repertório de tal estrato passe a ser conhecido como o modelo desejável para todos. Assim, dá-se a canonização de um repertório em detrimento dos demais, que, por isso, tendem a serem vistos como desvalorizados, logo inferiores ou não-válidos. Sem querer polemizar acerca da validade ou não dessas classificações, Even-Zohar

⁵⁶ These systems are not equal, but hierarchized within the polysystem. It is the permanent tension between the various strata which constitutes the (dynamic) **synchronic** state of the system. It is the prevalence of one set of systemic options over another which constitutes the change on the **diachronic** axis. In this centrifugal vs. Centripetal motion, systemic options may be driven from a central position to a marginal one while others may be pushed into the Center and prevail. However, with a polysystem one must not think in terms of **one** center and **one** periphery, since several such positions are hypothesized. A move may take place, for instance, whereby a certain item (element, function) is transferred from the periphery of one system to the periphery of an adjacent system within the same polysystem, and then may or may not move on the center of the latter. (Tradução minha.)

as aceita sob a condição de isenção do possível julgamento valorativo que os termos possam denotar, definindo-os ao seu modo:

(...) na minha concepção de canonicidade eu me refiro mais a promoção de repertórios concorrentes como padrões normativos aceitos por um determinado polissistema. Dessa forma, o centro de todo o polissistema é idêntico ao repertório canonizado de maior prestígio. Assim, é o grupo que governa o polissistema que em última instância determina a canonicidade de um determinado repertório. Uma vez que se determine a canonicidade, tal grupo pode tanto aderir às propriedades canonizadas por ele, quanto alterar o repertório das propriedades canonizadas a fim de manter o controle sobre elas. Por outro lado, no caso de insucesso do primeiro ou do segundo procedimento, ambos, o grupo e o repertório canonizado, poderão futuramente ser postos de lado por algum outro grupo que consiga chegar ao centro canonizando um repertório diferente. De todo modo, os repertórios estabelecidos podem ser perpetuados, contanto que possam ser úteis para qualquer grupo na organização de sua vida, o que inclui sua posição no sistema.⁵⁷ (p. 45)

A definição do caráter canônico ou não-canônico de um repertório específico se dá, como se viu, por relações intra-sistêmicas, ou seja, que ocorrem dentro de um determinado sistema e seus estratos. Ao lado dessas relações, Even-Zohar destaca a importância das relações intersistêmicas, isto é, relações que se estabelecem entre sistemas. Segundo ele, estas podem ocorrer de duas maneiras, de acordo com os tipos de sistemas adjacentes que se inter-relacionam: entre sistemas que pertencem a uma mesma comunidade, ou entre sistemas (ou partes

⁵⁷ (...) in my conception of canonicity I refer rather to the promotion of concurrent repertoires as the accepted normative standards for a certain polysystem. Accordingly, the center of the whole polysystem is identical with the most prestigious canonized repertoire. Thus, it is the group which governs the polysystem that ultimately determines the canonicity of a certain repertoire. Once canonicity has been determined, such a group either adheres to the properties canonized by it or alters the repertoire of canonized properties in order to maintain control. On the other hand, if unsuccessful in either the first or the second procedure, both the group and its canonized repertoire may eventually be pushed aside by some other group, which makes its way to the Center by canonizing a different repertoire. However, established repertoires may be perpetuated as long as they may be useful to any group for organizing its life, its position in the system included. (Tradução minha.)

de sistemas) que se relacionam com sistemas de outras comunidades, sendo eles da mesma ordem (tipo) ou não.

Neste trabalho, muito nos interessam essas últimas relações, uma vez que nelas identificamos o fenômeno que intentamos observar e analisar. Pois, o conjunto das histórias ilustradas buschianas publicadas na Alemanha forma um sistema completo que teve uma parte sua transposta para o sistema cultural brasileiro, sendo que, em ambos os casos (o conjunto de obras originais e o conjunto de suas traduções), há a canonização, isto é, a indução ao centro do sistema, de uma série de traços característicos das obras, embora, como veremos em momento oportuno, não sejam exatamente os mesmos. Este fato, inclusive, segundo Even-Zohar, não é de todo estranho quando se trata dessa transferência entre sistemas de cultura diversos, como ele mesmo explica:

Em suma, é um objetivo importante, e uma tarefa factível para a teoria do polissistema, lidar com as condições particulares sob as quais uma determinada cultura pode interferir sobre outra, resultando em quais repertórios são transferidos de um polissistema para outro. Por exemplo, se alguém aceita a hipótese de que as propriedades periféricas são possíveis de penetrar o centro uma vez que a sua capacidade de realizar certas funções (ou seja, o repertório do centro) tenha sido enfraquecida, então não há sentido em negar que o mesmo princípio opera também em um nível intersistêmico. Da mesma forma, é a estrutura polissistêmica das culturas envolvidas que podem justificar os vários processos intrincados de interferência. Por exemplo, diferentemente da crença comum, a interferência sempre ocorre via periferia.⁵⁸ (p. 47)

⁵⁸ In short, it is a major goal, and a workable task for the Polysystem theory, to deal with the particular conditions under which a certain culture may be interfered with by another culture, as a result of which repertoires are transferred from one polysystem to another. For instance, if one accepts the hypothesis that peripheral properties are likely to penetrate the center once the capacity of the center to fulfill certain functions (i.e., the repertoire of the center) has been weakened, then there is no sense in denying that the very same principle operates on the inter-systemic level as well. Similarly, it is the polysystemic structure of the cultures involved which can account for various intricate processes of interference. For instance, contrary to common belief, interference often takes place via peripheries. (Tradução minha.)

É deste modo, então, que em nosso estudo adotaremos a perspectiva da teoria do polissistema para nos referirmos ao contexto sócio-histórico da cultura de expressão alemã do século XIX e ao seu correlato na cultura brasileira recebedora das obras buschianas. Por essa visão de sistemas que contêm outros sistemas é que consideraremos, inclusive, como estrutura sistêmica o conjunto das histórias ilustradas buschianas produzidas naquele século no ambiente cultural de expressão alemã, cujo repertório canonizado se configura prioritariamente pelos traços humorísticos e críticos do *modus vivendis* do estrato social burguês. E essa criticidade que impregna a estrutura dos textos buschianos se transcende em um dos principais aspectos (ou estratégias) de que o autor se vale para conquistar a atenção e simpatia do leitor, o seu aspecto lúdico, o qual verbalmente se expressa no ritmo fácil, nas rimas sugestivas, no emprego das onomatopéias e na dicção popularesca dos versos que normalmente acompanham as ilustrações. Estas, por sua vez, retiram o seu ludismo dos traços caricaturescos com que se representam algumas personagens, em regra o alvo da derrisão, e ambas em conjunto, palavra e imagem, exercitam esse ludismo na parodização de temas e formas de obras consagradas pela tradição, ou seja, canonizadas como repertório de um sistema mais amplo.

No Brasil, entretanto, o sistema composto pelas traduções das histórias ilustradas buschianas se encontra em paralelo ao que a cultura de expressão alemã registra, embora se reproduza no contexto brasileiro com proporções reduzidas àquele, dado o recorte parcial em relação à totalidade das produções de Busch nesse meio de expressão. E, além, dessa diferença de ordem quantitativa, há uma outra, ordem, qualitativa, pois no sistema estabelecido no Brasil, o repertório canonizado se define principalmente pelos aspectos didáticos e pedagogizantes que se podem inferir das histórias ilustradas buschianas, sendo este, inclusive, ao que parece o norteador das escolhas definidoras do recorte dado à obra original.

No que diz respeito aos termos utilizados por Even-Zohar, sobre a escolha da etiqueta “polissistema”, ele diz:

Portanto, por um lado um sistema consiste de ambas, sincronia e diacronia; por outro lado, cada uma delas separadamente é obviamente também um sistema. Segundo, se uma idéia de estruturação e sistemicidade não precisa mais ser identificada

com homogeneidade, um sistema sócio-semiótico pode ser concebido a partir de um sistema heterogêneo, uma estrutura aberta. É, no entanto, raramente um unissistema, mas é, necessariamente, um polissistema – um sistema múltiplo, um sistema de vários sistemas interligados entre si e parcialmente sobrepostos, usando opções concorrentemente diferentes, e que ainda funcionam como um todo estruturado, cujos membros são interdependentes.⁵⁹ (p.40)

Em nossa visão, pela constituição geral da teoria e dos conceitos de Even-Zohar que foram apresentados, podemos considerar os termos sistema e polissistema como equivalentes, sendo diferenciados pelo autor por motivos didáticos mais do que por diferenças conceituais mais significativas. Assim, neste estudo, adotaremos ambos os conceitos como equivalentes, de modo que, para nós, o termo polissistema serve para designar o que nos referiremos como sistema cultural de expressão alemã e seu equivalente brasileiro, ou contexto sócio-histórico de qualquer uma das duas comunidades referidas. Em resumo, o termo polissistema corresponderá aqui ao termo sistema, quando este fizer alusão ao conjunto mais amplo e abrangente em que se inserem os agentes literários e externos que podem influir em qualquer dos aspectos de produção ou veiculação das obras mencionadas.

IDEOLOGIA DA LINGUAGEM, POLIFONIA, DIALOGISMO – O DISCURSO NO DISCURSO

Em determinada altura de nossos estudos, ficou claro que percurso teórico que percorremos teria que passar, mesmo que a título de registro, pelos estudos de

⁵⁹ Therefore, on the one hand a system consists of both synchrony and diachrony; on the other, each of these separately is obviously also a system. Secondly, if the Idea of structuredness and systemicity need no longer be identified with homogeneity, a socio-semiotic system can be conceived of as a heterogenous, open structure. It is, therefore, very rarely a uni-system but is, necessarily, a Polysystem – a multiple system, a system of various systems wich intersect with each other and partly overlap, using cocncurrently different options, yet functioning as one struuctured whole, whose members are interdependent. (Tradução minha.)

Mikhail Bakhtin. O teórico a quem nos referimos no tópico anterior, Even-Zohar, menciona o professor russo quando discute o conceito de produtos sistêmicos canonizados e não-canonizados, dizendo que este e Lotman (LOTMAN, citado por EVEN-ZOHAR, 2005, p. 44) desenvolveram conceitos similares a esses na distinção, que eles observam, em dado sistema cultural dos estratos “oficial” e “não-oficial”. E, revelando certa afinidade com as concepções bakhtinianas, mais adiante em seu artigo ele afirma que

Mas não há nada no repertório em si que seja capaz de determinar qual parte sua pode ser (ou tornar-se) canonizada, ou não, exatamente como as distinções entre “padrão”, “elevado”, “vulgar” ou “gíria” na linguagem não são determinadas pelo próprio repertório lingüístico. Mas sim pelo sistema lingüístico - ou seja, o agregado de fatores operantes na sociedade envolvida com a produção e o consumo do comportamento da língua. A seleção de um determinado agregado de características para o consumo de um determinado grupo é, portanto, extrínseco ao agregado em si. Obviamente, o repertório canonizado é mantido tanto pelas elites conservadoras quanto pelas inovadoras, e é, portanto, impelido por esses padrões culturais que governam o comportamento destas.⁶⁰ (p. 46)

Essa noção, de que a maneira como dado repertório é socialmente determinado não deriva de suas características intrínsecas, mas sim de forças atuantes no contexto em que se insere, se assemelha à visão com a qual Bakhtin olha as formas de comunicação humanas, inclusive a literatura. No seu célebre estudo *Marxismo e filosofia da linguagem*, publicado em torno de 1929 e 1930, com a assinatura de V. N. Volochínov, em Leningrado, Bakhtin fundamenta-se na concepção de que o signo é revestido de ideologia, sendo-lhe, inclusive, um de seus

⁶⁰ But there is nothing in the repertoire itself that is capable of determining which section of it can be (or become) canonized or not, just as the distinctions between “Standard”, “high”, “vulgar”, or “slang” in language are not determined by the language repertoire itself, but by the language system – i.e., the aggregate of factors operating in society involved with the production and consumption of lingual behavior. The selection of a certain aggregate of features for the consumption of a certain group is therefore extraneous to that aggregate itself. Obviously, canonized repertoire is supported by either conservatory or innovatory elites, and therefore is contrained by those cultural patterns which govern the behavior of latter. (Tradução minha.)

componentes mais elementares. Pois para esse teórico russo “tudo que é ideológico possui um *significado* e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um *signo*. *Sem signos não existe ideologia*” (Bakhtin, 2006, p. 31, grifos do autor.). E, ao mesmo tempo em que isso ocorre, ele reconhece que “todo corpo físico pode ser percebido como um símbolo”, assim como, por extensão do raciocínio,

toda imagem artístico-simbólica ocasionada por um objeto físico particular já é um produto ideológico. Converte-se, assim, em signo o objeto físico, o qual, sem deixar de fazer parte da realidade material, passa a refletir e a refratar, numa certa medida, uma outra realidade. (Ibid., loc.cit.)

Portanto, para Bakhtin, toda forma de interação comunicacional entre os indivíduos está sempre revestida de um sentido ideológico, que, por esse motivo, atribui um valor semiótico, isto é, inserido num sistema de significação, a este sentido, o qual repousa no signo como representação de uma realidade exterior. O signo, por sua vez, se encontra encarnado materialmente na sua realidade, que é também um fragmento material da realidade em que ele se encontra. Dessas relações derivam, inclusive, a própria compreensão e a consciência individual, pois, a primeira, “não pode manifestar-se senão através de um material semiótico” (Ibid, p. 33.), e, a segunda, “só pode surgir e se afirmar como realidade mediante a encarnação material em signos” (Ibid., p. 34). Quanto a esta última, a consciência individual, Bakhtin diz que ela é “um fato socioideológico”, uma vez que a explicação de sua natureza deve se dar a partir do meio ideológico e social, terreno interindividual em que aparecem os signos, que, segundo esse teórico, constituem-se como meio da comunicação entre indivíduos, na medida em que eles compõem grupos socialmente organizados.

Dentre os signos possíveis, Bakhtin destaca a palavra, como “fenômeno ideológico por excelência” (p. 36.). Por sua propriedade de realização imaterial, nela e na sua organização em forma de discurso se traduz o discurso interior, que vem a ser a forma como nossa consciência organiza o “material semiótico da vida interior, da consciência” (p. 37.). Além disso, para ele

a verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas lingüísticas nem pela enunciação monológica

isolada, nem pelo ato psico-fisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da *interação verbal*, realizada através da *enunciação* ou das *enunciações*. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua. (Ibid., p. 127, grifos do autor.)

Assim, fica claro, para Bakhtin, a função da palavra como elemento de interação entre o homem e o meio social em que ele se localiza.

Além disso, com pelo menos três décadas de antecedência ao surgimento das teorizações da Escola de Constança, esse teórico revela consciência da importância do leitor nesse processo interativo que é a comunicação inter-humana. Sobre esse assunto, ele declara:

Com efeito, a enunciação é o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados e, mesmo que não haja um interlocutor real, este pode ser substituído pelo representante médio do grupo social ao qual pertence o locutor. *A palavra dirige-se a um interlocutor*: ela é função da pessoa desse interlocutor: variará se se tratar de uma pessoa do mesmo grupo social, se estiver ligada ao locutor por laços sociais mais ou menos estreitos (pai, mãe, marido, etc.). Não pode haver interlocutor abstrato; não teríamos linguagem comum com tal interlocutor, nem no sentido próprio nem no figurado. (...) Na maior parte dos casos, é preciso supor além disso um certo *horizonte social* definido e estabelecido que determina a criação ideológica do grupo social e da época a que pertencemos, um horizonte contemporâneo da nossa literatura, da nossa ciência, da nossa moral, do nosso direito. (Ibid., p. 116, grifos do autor.)

O fragmento deixa perceber, embora o teórico não empregue o termo, a concepção sistêmica da teoria de Bakhtin e a sua afinidade com os teóricos de Constança, apesar das naturais diferenças entre ambos os enfoques, com aquele se preocupando mais em compreender os aspectos ideológicos da linguagem, diferentemente destes, que observavam o fenômeno pelo seu viés estético. Em termos gerais, para Bakhtin, o enunciado comporta em si a figura do interlocutor como uma espécie de seu negativo, isto é, sempre se enuncia em relação a outrem, que já é considerado anteriormente ao momento da elaboração desse enunciado. O discurso sempre se objetiva apoiando-se num suposto interlocutor.

Continuando suas reflexões nesse sentido, Bakhtin também teoriza acerca do grau de influência desse interlocutor sobre quem os profere e na modulação que este realiza nos enunciados proferidos. Tal observação, acreditamos, descreve com clareza certas circunstâncias verificadas no processo do surgimento no contexto cultural de expressão alemã e posterior transposição para o sistema literário brasileiro das histórias ilustradas buschianas. Assim, segundo ele:

O mundo interior e a reflexão de cada indivíduo têm um *auditório social* próprio bem estabelecido, em cuja atmosfera se constroem suas deduções interiores, suas motivações, apreciações, etc. Quanto mais aculturado for o indivíduo, mais o auditório em questão se aproximará do auditório médio da criação ideológica, mas ***em todo caso o interlocutor ideal não pode ultrapassar as fronteiras de uma classe e de uma época bem-definidas.***

Essa orientação da palavra em função do interlocutor tem uma importância muito grande. Na realidade, toda palavra comporta *duas faces*. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede *de* alguém, como pelo fato de que se dirige *para* alguém. Ela constitui justamente *o produto da interação do locutor e do ouvinte*. (Ibid., p. 117, grifos do autor, negrito nosso.)

A essa interação que se desenvolve entre locutor e ouvinte o teórico russo também se referirá empregando o conceito de dialogismo. Para Bakhtin, “nenhum dos acontecimentos humanos se desenvolve nem se resolve no âmbito de *uma* consciência”, pois “a consciência é essencialmente plural” (Id., 2003, p. 342, grifo nosso.), ou seja, a individualidade do ser somente pode ser estabelecida a partir da relação que forçosamente ele precisa estabelecer com o outro. A rigor, em seus estudos sobre o tema, ele desenvolve esse conceito, assim como o de polifonia, aplicados à produção romanesca de Dostoiévski, o qual representa, segundo esse estudioso, quase que o representante único do romance polifônico na literatura européia.

Em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1997), Bakhtin centra sua análise nas relações dialógicas existentes entre as personagens do romancista russo, demonstrando como ele dá a elas independência, necessária para que cada uma se estabeleça como um eu autoconsciente e autônomo, de modo que, segundo o teórico, “a personagem dostoiévskiana não é uma imagem objetiva mas um discurso

pleno, uma *voz pura*; não o vemos [o autor] nem o ouvimos” (BAKHTIN, 1997, p. 53, grifo do autor.). Da presença ou não deste simples, mas decisivo, traço na caracterização das personagens e da obra, derivam a sua natureza e aspectos monológicos ou polifônicos. Nas criações características do primeiro tipo, o autor da obra é o epicentro de onde se irradiam as vozes (ou voz, no caso), determinando como válido *um* ponto de vista específico, *uma* única consciência, que refuta o outro como instância possível de exercer qualquer influência sobre ele, pois, segundo define Bakhtin:

No enfoque monológico (em forma extrema ou pura), o *outro* permanece inteiramente apenas *objeto* da consciência e não outra consciência. Dele não se espera uma resposta que possa modificar tudo no mundo da minha consciência. O monólogo é concluído e surdo à resposta do outro, não o espera nem reconhece nele a força *decisiva*. Passa sem o outro e por isso, em certa medida, reifica toda a realidade. Pretende ser a última palavra. Fecha o mundo representado e os homens representados. (2003, p. 348, grifos do autor.)

Nos romances típicos da segunda categoria, o romance polifônico, o mesmo teórico esclarece:

o autor reserva efetivamente ao seu herói a última palavra. (...) Ele [o autor] não constrói a personagem com palavras estranhas a ela, com definições neutras; ele não constrói um caráter, um tipo, um temperamento nem, em geral, uma imagem objetiva do herói; constrói precisamente *a palavra* do herói sobre si e sobre o mundo. (BAKHTIN, 1997, p. 53, grifo do autor.)

Nesta categoria de obra, a autoconsciência é a principal característica apresentada pela personagem, que se emancipa do jugo da consciência do autor e, impedindo qualquer tipo de reificação por parte dela, assume a condição de sujeito de sua própria consciência. Essa relação dialógica, contudo, não é exclusividade das personagens que figuram nas obras de Dostoiévski – uma forma própria de constructo que o autor promove para a caracterização das mesmas –, pois esse romancista, segundo Bakhtin, apenas reproduziu na literatura um traço típico das relações e da comunicação inter-humanas. Conforme ele mesmo explica, na obra *Problemas da Poética de Dostoiévski*, mencionada no início do parágrafo anterior:

As relações dialógicas – fenômeno bem mais amplo do que as relações entre as réplicas do diálogo expresso composicionalmente – são um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo que tem sentido e importância. (Ibid., p. 42)

Na obra literária (ou no romance, mais especificamente), o dialogismo se revela na polifonia que suas personagens podem apresentar; na vida concreta e real, ele se apresenta no antagonismo que percebemos em relação a qualquer elemento que não seja o *eu* próprio de cada um (“o eu para mim”), pois a afirmação dele (eu) só pode se dar pelo *outro* (“o eu para o outro”). Conseqüentemente, não escapam dessas relações o autor e a obra artística por ele realizada, isto é, o seu discurso, para usar um termo bastante prezado por Bakhtin. Assim como, no romance polifônico, as vozes das personagens se opõem – mas sem que nenhuma delas prevaleça ou se sobreponha em relação às demais, dado o caráter eqüipolente e imiscível delas, condição *sine qua non* para que isso ocorra –, na criação de sua obra o autor estabelece o significado da mesma a partir do diálogo que ela pretende estabelecer com o seu outro, o contexto em que se encontra imersa.

A relação dialógica que se estabelece entre essas vozes, a que Bakhtin se refere, constituem, portanto o que ele define como dialogismo, que vem a ser, em última instância e nos termos desse teórico, um embate entre discursos, de acordo com o que conclui José Luís Fiorin⁶¹. Assim, pode-se dizer que tais relações dialógicas são relações entre discursos distintos, quando se considera que este termo pode ser entendido como a abstração do que seria a “posição social considerada fora das relações dialógicas, vista como identidade” (FIORIN, 2006, p. 181.). Em *Questões de Literatura e de estética – A teoria do romance* (BAKHTIN, 1988), estudo temporalmente ulterior aos dois já referidos, Bakhtin emprega os termos pluridiscursividade e plurilingüismo para explicar o entrelaçamento de diversas vozes e ideologias que o romance realiza em sua forma. A esse respeito, ele descreve:

O romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. A

⁶¹ Cf. FIORIN, 2006, p. 161-193.

estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, fala das gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, das linguagens de certos dias e mesmo de certas horas (cada dia tem sua palavra de ordem, seu vocabulário, seus acentos), enfim, toda estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica constitui premissa indispensável do gênero romanesco. E é graças a este plurilingüismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orchestra todos os seus temas, todo o seu mundo objetual, semântico, figurativo e expressivo. O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilingüismo se introduz no romance. (BAKHTIN, 1988, p. 74-75.)

Embora o teórico tenha desenvolvido seu pensamento tendo como objeto o romance, forma literária que ele reputa superior às demais, dadas as suas possibilidades expressivas, temos motivos para acreditar que as observações acima possam ser aplicadas também quando nos referimos ao meio de expressão das histórias ilustradas, que Busch tão bem realizou, por ele congregar tal diversidade de “línguas e vozes individuais”, como já se pôde ver pelo que foi exposto na primeira parte deste capítulo e na primeira parte do primeiro capítulo deste trabalho.

Essa afirmação, contudo, não significa que queremos dizer que as histórias ilustradas buschianas são uma forma expressiva similar ao romance, ou ao romance do século XIX, mais precisamente, como pode parecer. O que defendemos aqui, é preciso esclarecer, antes de qualquer mal entendido, é que o instrumental teórico bakhtiniano se presta também como uma ferramenta válida e profícua para a dissecação desse meio expressivo. Pois as criações buschianas aqui objeto de estudo são plurais não só nas duas formas básicas de sua expressão, a imagem e a palavra, como também no modo como essas duas linguagens são operadas na composição dos textos, com, por exemplo, a variação dos traços, a recorrente estilização das formas e caricaturização das personagens, no caso da primeira, e com o registro de formas dialetais, contrações finais, interjeições, onomatopéias, arcaísmos e estrangeirismos, no caso da segunda.

Todos esses são recursos, entre outros, que Busch emprega em suas criações e que correspondem àquela pluridiscursividade identificada no romance por Bakhtin. Todos esses são recursos, também, que o artista alemão se valia para o delineamento dos aspectos humorísticos de suas produções e que podem ser equiparados, *mutatis mutandis*, aos traços característicos que o teórico russo observa nos romances humorísticos do mesmo período em que essas narrativas ilustradas circularam no sistema literário de expressão alemã. Neste item da construção do humor no texto, outro ponto de contato entre a forma romance e as criações de Busch está na oposição de posicionamentos ideológicos (discursos), verificada na relação entre elementos localizados no interior do texto, ou entre os elementos textuais e outros localizados no seu contexto (na forma de materialidade textual diversa, como um dado estilo ou um jargão), com os quais estabelecem a relação dialógica. Fiorin (2006, p. 191.) diferencia essas duas formas de oposição como interdiscursividade, a primeira, e intertextualidade, a segunda, que vem a ser um tipo específico da primeira.

Além disso, sobre o emprego do plurilingüismo para fins de efeitos de humor, Bakhtin define:

No romance humorístico, a introdução do plurilingüismo e a sua utilização estilística caracterizam-se por duas particularidades:

1. Introduz-se “linguagens” e perspectivas ideológico-verbais multiformes – de gêneros, de profissões, de grupos sociais (a linguagem do nobre, do fazendeiro, do comerciante, do camponês) – linguagens orientadas e familiares (a linguagem do mexerico, da tagarelice mundana, a linguagem dos servos), etc., na verdade, isto ocorre principalmente nos limites da língua literária escrita e falada; além disso, na maioria dos casos, essas linguagens não são reforçadas por personagens definidos (heróis, narradores), mas são introduzidas sob forma impessoal “por parte do autor”, alternando-se (sem levar em conta as fronteiras formais precisas) com o discurso direto do autor.

2. As linguagens e as perspectivas sócio-ideológicas introduzidas, apesar de serem, é claro, utilizadas também para realizar a refração das intenções do autor, são reveladas e destruídas como sendo realidades falsas, hipócritas, interesseiras, limitadas, de raciocínio estreito, inadequadas. Na maioria dos casos, todas essas linguagens

são linguagens já constituídas, oficialmente reconhecidas, preeminentes, autoritárias, reacionárias, condenadas à morte e à substituição. É por isso que predominam formas e graus diferentes de *estilização paródica* das linguagens introduzidas, que, nos representantes mais radicais, mais rabelaisianos desta variante do romance (Sterne e Jean-Paul) limitam com a recusa de toda seriedade franca e direta (o sério verdadeiro consiste na destruição de todo sério falso, não apenas patético, mas também sentimental), e com a crítica radical do discurso enquanto tal. (Ibid., p. 116-117, grifo do autor.)

Com efeito, o recurso da introdução do plurilingüismo na tessitura da obra, segundo Bakhtin, é o que dá a ela o seu aspecto de abertura, incompletude potencializadora dos seus significados possíveis. Conforme ele observa:

O plurilingüismo introduzido no romance (quaisquer que sejam as formas de sua introdução), é o *discurso de outrem na linguagem de outrem*, que serve para refratar a expressão das intenções do autor. A palavra desse discurso é uma palavra *bivocal* especial. Ela serve simultaneamente a dois locutores e exprime ao mesmo tempo duas intenções diferentes; a intenção direta do personagem que fala e a intenção refrangida do autor. Nesse discurso há duas vozes, dois sentidos, duas expressões. Ademais, essas duas vozes estão dialogicamente correlacionadas, como que se conhecessem uma à outra (como duas réplicas de um diálogo se conhecessem e fossem construídas sobre o conhecimento mútuo), como se conversassem entre si. O discurso bivocal sempre é internamente dialogizado. Assim é o discurso humorístico, irônico, paródico, assim é o discurso refratante do narrador, o discurso refratante nas falas dos personagens, finalmente, assim é o discurso do gênero intercalado: todos são bivocais e internamente dialogizados. Neles se encontra um diálogo potencial, não resolvido, um diálogo concentrado de duas vozes, duas visões de mundo, duas linguagens. (Ibid., p. 127-128, grifo do autor.)

Assim, pode-se complementar, é o discurso das histórias ilustradas buschianas, pois ele traz em si o seu *outro*, que vem a ser o contexto sócio-histórico que o circunda, com as ideologias e os discursos nele dispersos e possíveis de o influenciar, por meio da relação dialógica que se estabelece entre esses dois

elementos. E, configurando-se como um recurso recorrente da pena buschiana em grande parte de suas produções, a incorporação do *discurso de outrem* é o mecanismo básico para o estabelecimento do humor, na medida em que tal discurso é apropriado única e exclusivamente para ser subvertido em sua discursividade original, isto é, em seu simbolismo social e semiótico primário (entendendo este adjetivo como indicador da caracterização ideológica a ele atribuída em sua origem), fator este que, muitas vezes, é o principal motivo dele ser parodiado.

Tal posicionamento ideológico, entretanto, as histórias ilustradas buschianas fazem ecoar, em certa medida, aquele observado na caracterização do discurso dos periódicos *Fliegende Blätter* e *Münchener Bilderbogen*, cuja influência sobre determinados aspectos da produção desse artista é claramente perceptível, embora essa ascendência tenha refletido menos qualquer tipo de falta de originalidade própria de Busch, do que seu talento na potencialização criativa e exitosa de recursos expressivos específicos inicialmente desenvolvidos naqueles periódicos.

Enfim, combinando uma concepção sistêmica do fenômeno literário, o enfoque da estética da recepção e a abordagem bakhtiniana, temos uma visão mais abrangente da complexidade dos processos significativos que estruturam o que aqui acreditamos sejam os definidores da natureza do texto e de sua expressividade. Se para Bakhtin o discurso é sempre ideológico, se para Even-Zohar a obra se insere em um complexo e dinâmico sistema de relações dos fenômenos sócio-semióticos, se para os estudiosos de Constança o leitor é um elemento importante no estabelecimento da significação do texto, cabe ao autor amalgamar todos esses elementos na obra de forma a harmonizá-los para otimizar o efeito da mesma, a fim de garantir-lhe aceitação em seu tempo e perenidade na sucessão dele. Por outro lado, no processo de tradução há um novo elemento em cena, um novo leitor inserido em um novo contexto, isto é, uma nova cultura, e todo esse processo deve ser re-criado, sob pena do prejuízo do potencial expressivo da criação.

4 – DETERMINISMO DE UMA CLASSE DETERMINADA

O papel do leitor nas histórias ilustradas buschianas. A negatividade do contexto na constituição textual das histórias ilustradas: o dialogismo. Relações dialógicas das histórias ilustradas buschianas – Novas tecnologias e velhas mazelas sociais: A burguesia alemã e o homem burguês nas histórias ilustradas de W. Busch; o imperialismo prussiano na mira; Fipps, der Affe e o anti-darwinismo social; a tradição clássica nas criações de W. Busch; a aldeia e o mundo: germanicidade universalista.

Em termos sócio-históricos, no Brasil, as traduções das obras de Busch tomaram lugar em um contexto e sob condições quase que completamente diversos daqueles que as gerou no âmbito da cultura de expressão alemã, como se descreveu no percurso que percorremos nos três capítulos deste trabalho imediatamente anteriores a este. Neles, pôde-se entender: a) o processo histórico-estilístico que levou às condições sócio-culturais provedoras do contexto no qual circularam as histórias ilustradas originais e as tendências ideológicas que contribuíram com algum traço de influência na constituição da obra do referido autor (capítulo 1.1); a caracterização e o pendor ideológico do veículo de comunicação, o periódico *Fliegende Blätter*, no qual Busch inicialmente desenvolveu suas histórias ilustradas e que, de certa forma, delineou algumas caracterizações textuais delas (capítulo 1.2 e 1.3); e os três momentos em que o sistema cultural do Brasil acolheu as traduções para nosso idioma das criações de Busch (capítulo 2).

O caminho trilhado até aqui, portanto, deu-se no sentido de identificar as vozes, ou discursos, que circulavam no sistema sócio-cultural de expressão alemã em determinado período do século XIX. Tais discursos eram amalgamados em realizações artísticas como o semanário *Fliegende Blätter*, cujas páginas

caracterizavam-se por enunciados em que a interdiscursividade, isto é, o dialogismo, era o principal traço definidor na constituição do efeito do texto. Assim, até este ponto, nosso trabalho quis demonstrar que, no jogo de relações entre os discursos dispersos no contexto sócio-cultural de sua circulação, o referido periódico posicionava sua discursividade em situação de antagonismo aos discursos das classes dominantes – a burguesa, em fase de ascensão e afirmação, e a aristocrática. Essa observação tem valor capital para nosso estudo, pois, em nossa visão, as histórias ilustradas buschianas somatizam tal comportamento e mantém a mesma relação dialógica entre seu discurso e os demais que se encontram vigentes no sistema cultural em que se inserem.

Dessa forma, o presente capítulo objetiva explicitar de modo prático o que viemos tratando de forma teórica nos capítulos anteriores e que se apresenta como o intento primeiro de nosso estudo, que é demonstrar que as traduções para o nosso idioma das histórias ilustradas do autor alemão Wilhelm Busch apresentam uma considerável redução de suas potencialidades expressivas originais, isto é, de suas potencialidades de significação, especialmente no que tange ao conteúdo crítico e à relação dialógica com o contexto sócio-histórico do sistema literário em que elas surgiram, aspectos estes que as caracterizam. Tal redução se verifica na medida em que no sistema cultural do Brasil, recebedor dessas obras, não se reproduzem algumas das suas determinantes, de natureza extratextual, as quais se encontravam atuantes no sistema cultural de expressão alemã, de onde os textos partiram. Determinantes essas que derivavam do panorama sócio-histórico no qual se achava a cultura de expressão alemã no momento em que Busch produziu suas obras, as quais, em geral, se posicionavam ideologicamente como um contraponto ao contexto em que foram geradas.

No rol dessas determinantes que atuavam quando da gênese das mencionadas produções podemos elencar, por exemplo, o leitor implícito das histórias ilustradas buschianas, que tinha um papel importante no processo de tessitura da significação delas, pois o conjunto de seus valores éticos, morais e sociais, junto do conhecimento de mundo que ele então presumidamente deveria possuir, servia de pano de fundo ideológico com o qual as obras de Busch mantinham uma relação de dialogismo, na medida em que, para a estruturação do efeito último de seus conteúdos humorísticos, elas invariavelmente posicionavam-se

de forma crítica em relação a certas ideologias em voga naquele sistema cultural. Desse modo, essas histórias ilustradas dependiam da participação desse leitor, na medida em que ele estabelecesse a significação delas por intermédio do reconhecimento da posição que essas histórias ilustradas guardavam no sistema das ideologias então vigentes, quer seja pela ruptura, quer seja pela confirmação do horizonte das expectativas desse leitor implícito. Horizonte este em que figuravam, certamente, todas as informações dispersas no ambiente conturbado de uma sociedade que, um tanto quanto vacilante em ainda não saber ao certo se deveria comemorar ou lamentar o fato, assistia às conseqüências decorrentes da mudança no paradigma dos modos de produção e se acautelava diante do crescente ânimo beligerante e imperialista da Prússia guilhermina, que cada vez mais se antagonizava com a Áustria dos Habsburgos. Acrescente-se, ainda, o fato de que predominantemente adulto, ou não-exclusivamente jovem, para se dizer o mínimo, era o público efetivo do periódico em que surgiram a maioria das obras buschianas traduzidas no Brasil, o semanário *Fliegende Blätter*, veículo em que o autor iniciou sua produção nessa modalidade literária e do qual as histórias ilustradas buschianas emprestam pendor do inerente conteúdo crítico e delineamento gerais.

A eleição do leitor implícito como um dos exemplos, e norte, para o estabelecimento das categorias de nossa análise é significativa, pois não podemos ignorar o fato de que a consideração de tal instância, o leitor, foi um dos fatores altamente determinantes no tratamento dispensado aos textos buschianos por seus tradutores brasileiros. Além disso, acreditamos que, por conta da sua estruturação global em que abundam imagens altamente sugestivas, às histórias ilustradas buschianas foram atribuídas por cada um de seus editores uma capacidade de corresponder a uma demanda do mercado brasileiro de suas épocas por produções direcionadas ao público infantil. Essa motivação de natureza mercadológica, já verificada (embora) de modo não tão intenso quando da tradução bilaquiana, recrudescceu em nosso ambiente cultural sobretudo a partir da década de 1940, decorrente da crescente massa de potenciais leitores que a expansão da educação básica promovida então propiciava, e conheceu nova expansão com o *boom* da literatura infantil registrado em nosso meio literário a partir da década de 1970. O reconhecimento do valor de uma produção literária voltada aos interesses do público jovem deriva também do amadurecimento nos Estados Unidos e na Europa do meio

de expressão das HQs, as quais, no final dos anos 30, começavam a chamar a atenção do público brasileiro, de certo modo ocupando o vácuo estabelecido naquele período após o grande sucesso das obras de Monteiro Lobato destinadas às crianças.

Assim, considerando-se inicialmente apenas essa figura do leitor a quem se pretendia como fruidor das mencionadas histórias ilustradas, já é possível tornar clara uma das assimetrias que observamos nas condições da sua veiculação no contexto da cultura de partida em relação ao contexto da cultura de chegada dos textos traduzidos. A primeira tradução, de Bilac, surge quando aqui se registravam os primeiros arroubos de uma *Belle Époque* tropical, e, em que pese suas inúmeras qualidades, foi concebida com grande clareza, e de modo bastante definido, acerca do tipo de leitor ao qual se destinava, recebendo direcionamento tal, que não conseguiu disfarçar o utilitarismo pedagogizante que se lhe quis imputar, seja por parte do tradutor, seja por parte da empresa editora. Mas de modo algum podemos escamotear o fato de que ela obteve significativo sucesso, tanto que gerou as coleções que a sucederam e ampliaram a massa de criações do autor que aqui foram traduzidas.

Além disso, a realidade contextual que as histórias ilustradas de Busch encontraram no sistema cultural brasileiro em nada se comparava à de sua origem, mesmo no caso da mencionada tradução bilaquiana, realizada enquanto o artista alemão ainda era vivo e no momento cronologicamente mais próximo ao período em que elas circularam pela primeira vez no sistema cultural de expressão alemã. A Série Busch, em sua própria constituição marcada pela incorporação de outros autores, o que fez com que ela resultasse em uma coletânea tão heterogênea quanto irregular, explicita já no paratexto de seus volumes o direcionamento doutrinário e a defesa dos valores característicos de uma classe específica da sociedade, a nascente média burguesia dos novos centros urbanos do sul e sudeste brasileiros. Por sua vez e a despeito da revitalização do gênero infantil no panorama literário brasileiro na década de 1970, as traduções de obras buschianas desse momento, parecem se ressentir um pouco das limitações de sua tradutora e do distanciamento temporal de mais ou menos um século existente entre elas e suas correspondentes originais.

Por outro lado, um denominador comum entre os três momentos em que se verteram as criações desse artista para nosso idioma pode ser o tratamento dado aos conteúdos potencialmente geradores da significação textual, a fim de que se controlasse a forma pela qual eles se relacionavam com a ideologia tida como dominante em nosso sistema sócio cultural de então. Desde o início do século XX e tanto na década de 1940, quanto na década de 1970, a cultura literária brasileira é marcada pelo domínio do estrato burguês da população.

Mas, mais que a manifesta identificação com valores e ideologia de uma parcela específica da sociedade, é importante observar que a orientação das traduções dessa coleção é no sentido do leitor e objetivando reforçar nele a positividade da reprodução de tais valores e ideologia em seu código moral, de modo que, em última análise e nas suas linhas gerais, o conjunto das traduções das histórias ilustradas de Busch (incluindo-se também as obras da Série Busch não escritas por ele) constrói um discurso que se caracteriza pela tentativa de inculcar no leitor um modelo de comportamento já pronto e acabado ao qual se deve acatar como condição primeira para a harmonia social.

Alguns críticos podem nos alertar dizendo que é da natureza das obras literárias serem orientadas para o leitor, mas neste ponto específico, que seja o da forma como o texto estabelece sua orientação para aquele que em tese vai recebê-lo, reside uma diferença nada desprezível entre as obras originais e suas traduções aqui analisadas. Consideradas em perspectiva as condições em que Busch deu início à produção das suas histórias ilustradas, pode-se dizer que seu estilo comunga da concepção de que a arte deve ser uma forma de combate que tem no humor uma das suas principais armas. Tal era a noção que servia de base para a verve criativa das *Fliegende Blätter* e que norteou a pena desse artista na fase inicial de sua trajetória artística, ou seja, no período em que ele se dedicou à produção de histórias ilustradas de extensão mais breve. Nas traduções nacionais das suas obras, entretanto, o humor inerente a elas parece revestir-se de aspectos mais gratuitos, ou menos engajados, cuja finalidade principal é seu resultado mais aparente, o riso franco a partir das recorrentes situações tipo pastelão enfrentadas pelos protagonistas das narrativas.

Ao lado desses aspectos, nos momentos posteriores de sua carreira de ilustrador, especialmente após meados da década de 1870, quando ele encerrou

suas atividades como colaborador do mencionado periódico, a maturidade por ele alcançada muniu suas criações de outros e mais variados traços (que não eliminaram os descritos anteriormente), cujo estudo não cabe desenvolver neste momento e nem é interessante para este trabalho, sob o risco de nos distanciarmos por demais do seu foco inicial, que é identificar as variações na significação das produções buschianas em decorrência da sua transposição do sistema da cultura de origem para o contexto brasileiro. Isto se justifica também pelo fato de que dessa fase de sua produção muito poucas são as obras que em nosso país se traduziu, sendo que, dessas poucas, todas seguem o padrão das que caracterizam aquele momento anterior da obra buschiana.

As considerações que se apresentaram desde o início deste capítulo até aqui, são suficientes para que se tenha uma pequena noção da disparidade entre textos de partida e textos de chegada, mencionada no segundo parágrafo, que resulta na redução das potencialidades de significação destes últimos. Tudo isso decorrendo de variações em certas determinantes de natureza e origem extratextuais dispersas no sistema cultural de circulação das obras, como já se disse.

Mas, embora tenhamos brevemente discorrido até aqui sobre o leitor implícito das obras buschianas como uma dessas determinantes, o estudo desse elemento não será exatamente o nosso foco nas análises a que nos propomos aqui engendrar. Apesar dos procedimentos de nossas investigações atribuírem grande importância para a existência desse leitor suposto, a quem em sua gênese o texto seria orientado, as categorias de análise que baseiam nosso estudo se erigem a partir da verificação de marcas textuais que, no momento da criação da obra, se estabeleceram a partir da previsão desse leitor, mas que tem por função regular os efeitos da significação da obra junto a ele. E isto se dá, quase exclusivamente, por meio do jogo que se estabelece entre tais marcas textuais e dados de ordem sócio-histórica, ou seja, informações que se encontram dispersas no contexto da realidade imediata do leitor. E a resultante de tal jogo tem como finalidade atuar junto ao fruidor da obra como estímulo psíquico no efeito (significação) último do texto produzido. A relação entre esses dois pólos os reveste de uma dependência mútua tal, que variadas as condicionantes extratextuais que atuam junto ao leitor, como acontece no caso das obras buschianas traduzidas no Brasil, podem variar os

efeitos do texto junto a ele, em decorrência de oscilações em conteúdos da significação textual que se determinam a partir daqueles dados contextuais.

A referida redução pode ser observada quando se verifica que as histórias ilustradas buschianas apresentam uma riqueza de leituras, as quais, muitas vezes, ultrapassam determinados limites, que em suas traduções nacionais lhe se impuseram quando as referidas produções foram veiculadas nas séries Busch e Juca e Chico. Tais limites dizem respeito a uma variedade de aspectos que foram incutidos na tessitura do texto traduzido e que decorrem de uma concepção pré-estabelecida do potencial (ou preferencial) leitor a quem os volumes das duas coleções se destinavam. Isto é, a transposição das obras buschianas para nosso idioma em uma coleção assumidamente direcionada ao público infantil determinou, conscientemente ou não, algumas diferenças no texto traduzido em relação ao seu original. Diferenças estas que se manifestam em diversos estratos deste texto, tais como o comportamento do narrador, a acentuação de certos aspectos pretensamente pedagogizantes das produções, relação semântica entre imagem e palavra ou a diluição e atenuamento do caráter crítico (sobretudo em relação ao *modus vivendi* burguês) do texto original.

Enfim, em outras palavras, o roteiro que seguiremos adiante é, inicialmente, demonstrar como a significação das obras buschianas está intimamente atrelada à pressuposição que seu autor tinha do fruidor delas e como isso não só determina a fatura final das obras produzidas, mas também revela a postura dialógica do artista no seu relacionamento com o sistema de ideologias em que elas se inserem, conforme a própria estruturação de seus textos pode revelar.

Todavia, aqui não se pretende uma análise exaustiva de todas as histórias ilustradas produzidas pelo artista. O que buscamos é, pela perspectiva que as traduções brasileiras das histórias ilustradas buschianas nos permitem, estabelecer uma visão mais abrangente da sua obra em nosso sistema literário, mas empregando conceitos que se apliquem a todo o conjunto das histórias constituintes do *corpus* já descrito, com o aprofundamento localizado em específicos exemplos, os quais foram escolhidos por apresentarem de forma emblemática e modelar os traços característicos mais recorrentes no grupo geral das referidas histórias e que se relacionam de forma mais direta aos objetivos do presente trabalho. Assim, ora serão tomadas como objeto de análise histórias que não foram traduzidas para o

português e, portanto, não figuram no grupo dos títulos contidos nas mencionadas Série Busch e Série Juca e Chico, ora serão analisadas obras componentes do grupo das traduções organizadas nessas duas séries. Mas, em todos esses momentos, enfatizamos que prevalecerá entre elas e as demais obras constituintes do *corpus* de análise descrito no terceiro capítulo deste trabalho uma visão de conjunto, ao qual se aplicam, com maior ou menor intensidade, cada um dos aspectos aqui levantados e analisados.

Dentre essas, destacam-se duas narrativas. *Max und Moritz – Eine Bubengeschichte in sieben Streichen* é a mais famosa criação de seu autor e foi a primeira obra dele traduzida no Brasil, pelo poeta parnasiano Olavo Bilac, em 1901 com o título de *Juca e Chico – História de dois meninos em sete travessuras*. Segundo o que se apresentou no capítulo anterior, este livro introduz Busch no panorama literário nacional como escritor de literatura infantil e gera uma seqüência de outras traduções que se organizaram nas duas coleções nacionais de obras do autor, as séries Busch e Série Juca e Chico. Por sua importância no conjunto das criações buschianas e por seu pioneirismo em nosso meio literário, este livro é tratado neste estudo como referência para as demais traduções de obras daquele autor no sistema literário nacional. Reforçando o que já dissemos anteriormente, pelo nosso ponto de vista, essa primeira versão brasileira de uma obra de Busch pode ter servido como um modelo seguido pelos demais tradutores locais das suas narrativas, o que, possivelmente, influenciou a escolha das suas histórias posteriormente traduzidas entre nós, quer seja pelo seu conteúdo, quer pela sua estrutura formal.

A outra história ilustrada a ser destacada é *Fipps, der Affe* (1879), traduzida por Maria Thereza Cunha em 1976 como o sexto volume da Série Juca e Chico, com o título *Rico, o mico*. Esta história, que será analisada com maior profundidade mais adiante, exemplifica com bastante propriedade um expediente empregado em larga escala por Busch na construção de sua crítica à burguesia alemã de sua época: a sátira das teorias darwinistas que eram aplicadas ao contexto da sociedade, o chamado darwinismo social. Pela oposição do elemento animal ao humano, esse autor alemão desmascara a intransigência e a rigidez daquela camada social, cuja reação ao que lhe é insubmisso é normalmente drástica e unilateral.

Os recursos expressivos dessas duas obras em especial comportam todos os que foram empregados e de que seu criador dispôs ao longo de sua produção de histórias ilustradas. Recursos estes que, por tão bem acabados e característicos do estilo de Busch, representam de forma bastante clara, em nosso julgamento, aqueles já mencionados traços característicos que encontraram o seu potencial expressivo diminuído, por uma série de fatores contextuais atuantes no momento da sua transposição para a língua portuguesa, o que promoveu a redução do seu efeito de significação nas traduções nacionais. Isso fez, assim, com que o leitor brasileiro tenha apenas um conhecimento parcial das reais potencialidades expressivas das histórias ilustradas buschianas, o que, conforme já dissemos, é nosso principal intento demonstrar aqui por meio dos termos que serão adiante mais bem pormenorizados.

Por força metodológica, há que se esclarecer que o escopo de nossa investigação se dá pela adoção de uma combinação de procedimentos da análise imanente das obras com os conceitos e a abordagem da orientação teórica conhecida como Estética da Recepção. Nesse sentido, a verificação que aqui se pretende ir, inicialmente, apresentar a caracterização básica da expressividade das histórias ilustradas de Wilhelm Busch, além de demonstrar o amadurecimento estético desse estilo de narrar ao longo da trajetória artística de seu autor. Após esse momento inicial, apresentar-se-ão as categorias de análise a serem observadas nas mesmas histórias. Tais categorias derivam da detecção que aqui se faz de três aspectos essenciais do estilo buschiano nesse tipo de criação: a previsão do leitor, especificado por seus valores e pela sua representatividade no contexto social da comunidade de expressão alemã de sua época; o conteúdo crítico inerente às suas narrativas; a postura dialógica de seu discurso em relação às ideologias que se encontravam dispersas no sistema cultural de expressão alemã de então.

Esses três aspectos definem os traços característicos mais representativos do *modus faciendi* da pena de Busch, os quais representam os maiores obstáculos a serem transpostos pelos seus tradutores em qualquer que seja o idioma a que se pretenda verter uma de suas obras. Assim, a redução da expressividade original nas traduções brasileiras das referidas histórias ilustradas, que se quer demonstrar neste estudo, está relacionada diretamente com a maior ou menor manutenção desses aspectos nas traduções nacionais, como será relatado mais adiante. Nesse sentido,

necessário será também, por cotejo do efeito expressivo, verificar nas obras originais e em suas correspondentes traduções brasileiras, respectivamente, a abrangência e a manutenção desses aspectos, para o que os exemplos adiante apresentados esperam dar um exemplo prático.

Já se mencionou neste trabalho o caráter dialógico da relação que as histórias ilustradas buschianas mantêm com seu sistema sócio-cultural circundante. Nesse dialogismo, as ilustrações representam o recurso mais rico na construção da interdiscursividade inerente às criações de Busch. Tome-se como exemplo a seguinte história sem palavras, publicada no periódico *Fliegende Blätter* em 1863 e traduzida, conforme indicação no frontispício do volume, por Maria Thereza Cunha Giácomo, para compor o terceiro volume da Série Juca e Chico, como *O QUE ACONTECEU NA NOITE DE SÃO SILVESTRE ou porque seu Fredolino deixou para sempre o vício de beber*.

EIN ABENTEUER IN DER NEUJAHRSNACHT

oder Warum Herr Brandmaier das Punschtrinken für immer verschworen hat Ein Lebensstück in
Bildern

Kayser (1986), faz alusão a uma definição feita por Vischer (VISCHER, 1946, citado por KAYSER, 1986) do estilo grotesco que ele acredita valer para as histórias ilustradas buschianas. Segundo Kayser, há nas obras do artista alemão o que Vischer postula ser um dos traços característico do estilo grotesco em uma narrativa, um princípio definido como “turbilhão”, pelo qual o

“jogo louco do acaso ... que começa tão logo o sujeito principal, a partir da primeira exposição, entra no enredamento de seu destino, isto é, no emaranhado. A roda sibilante de um mundo enlouquecido agarra-o pelo mindinho, pela ponta do paletó, e o arrasta implacavelmente em seu ímpeto”. (p.100)

De fato, nas narrativas ilustradas em questão, há momentos em que o mundo que cerca a personagem em cena parece estar contra ela em todos os sentidos, reagindo-lhe de modo a infligir-lhe o mais completo castigo possível. Talvez seja por esse motivo que um dos temas preferidos do autor seja a volta pra casa após uma noite de bebedeira.

Esse “princípio do turbilhão”, conforme bem se observa na narrativa apresentada acima, é recorrente nas narrativas ilustradas de Busch, embora elas não se reduzam a reproduzi-lo apenas e tão somente. Ele constitui um dos seus expedientes mais comuns, mas que é combinado com uma série de outros recursos expressivos, com cuja completude o texto constrói seu significado global. É o que já pudemos constatar quando, no capítulo anterior, focalizamos uma das principais criações de Busch. Em *Max und Moritz*, a parelha de meninos representa esse princípio de dinamicidade e arrebatada o sossego e a tranqüilidade do lugarejo em que vivem, até que são parados pela moenda do moleiro do local e acabam virando ração para as aves. Em um momento posterior deste estudo e ainda neste capítulo veremos que o macaco Fipps também traz em sua existência o mesmo princípio, assim como acaba por ter o mesmo final trágico de Max e Moritz, quando morre alvejado com um tiro desferido pela coletividade a quem ofendera.

No que diz respeito ao efeito expressivo de tal recurso na estrutura textual das narrativas ilustradas buschianas, esse “princípio do turbilhão” gera, com muita facilidade, o humor, decorrente de tudo o que ele pode ter de inusitado ou da impressão que para o leitor fica acerca da parvoíce ou da simples falta de sorte da personagem enredada pela seqüência de acontecimentos, isto é, pelo “turbilhão”. Dessa forma, na quase totalidade dos casos, os eventos narrados que afligem a personagem têm sua origem em algum ato dela mesma, ou seja, a própria personagem é o motor inicial do “castigo” que sobre ela recai. Na narrativa apresentada, os excessos no consumo da bebida alcoólica são a causa da seqüência de infortúnios ao chegar em casa. Por outro lado, se é fato que tal recurso

pode gerar um efeito cômico, não é menos verdade que ele também guarda em si um potencial crítico bastante eficaz, caso sejam considerados outros elementos que para isso contribuam.

Nas narrativas ilustradas de Busch, a crítica ao *modus vivendi* burguês que se estrutura tem sua base na combinação desse “princípio do turbilhão” combinado a uma série de outras informações dispersas (de forma dissimulada, por vezes) na tessitura textual. É o que se percebe em relação à referida história, que na tradução de Maria Thereza Cunha Giácomo recebeu o título de *O QUE ACONTECEU NA NOITE DE SÃO SILVESTRE ou porque seu Fredolino deixou para sempre o vício de beber*. Seu título original, *EIN ABENTEUER IN DER NEUJAHRSNACHT oder Warum Herr Brandmaier das Punschtrinken für immer verschworen hat Ein Lebensstück in Bildern*, traz a palavra “abenteuer” (aventura) e o termo “Neujahrsnacht” (noite de ano novo), além de delimitar que após o ocorrido a personagem cessou o consumo de Punschtrinken, uma mistura de bebidas cujo equivalente lingüístico no Brasil seria o ponche. Nela é narrada uma série de infortúnios pelos quais um homem passa ao chegar em sua casa em estado de completa embriaguez.

Embora a seqüência das ilustrações possa também ser lida como um exemplo a não ser seguido, numa estrutura mais profunda do texto, essas escolhas atenuam qualquer caráter moralizante mais acentuado da narrativa, uma vez que quase “impessoalizam” as ações, pois a individualização da personagem Herr Brandmaier é praticamente nula. Nada se sabe dele, além do fato de ele ser um “Herr” (Senhor), portanto distinto e de ter bebido muito “Punschtrinken” (bebida alcoólica feita à base de vinho ou rum e frutas picadas) na comemoração do ano novo. Herr Brandmaier é um símbolo de sua classe social, mais do que um indivíduo isolado. O tratamento com distinção e sua indumentária, além do cachimbo que carrega, tornam-no um ícone de sua classe, a burguesia alemã daquela época. E essa identificação com um determinado estrato social, no qual circulava, inclusive, a publicação em que a história era veiculada – as *Fliegende Blätter* – contrasta com a figuração da personagem na história, a qual não consegue manter-se ereta (segunda célula textual) ou praticar as atividades corriqueiras da preparação para dormir, como descalçar as botas, subir a escada ou acender uma vela usando fósforos. Neste sentido, parece que toda a materialidade da qual ele se vale para ter

sua afirmação no *cosmos* burguês rebela-se e arrasta-o a um caos, que pela realidade exterior circundante reflete a confusão mental decorrente dos efeitos do álcool. O orgulho de classe e a distinção do trato são dissolvidos quando se chega ao fundo da garrafa de Punsch. Conforme o subtítulo classifica a criação, ela é uma encenação da vida (*Lebensstück*) em imagens. Nos termos da teoria que embasa este estudo, pode-se dizer que no texto buschiano, mesmo sem o elemento verbal, há a configuração de certo caráter polifônico, uma vez que a ideologia burguesa, expressa pelos trajés e pelos objetos representados na narrativa, entra em concorrência com a contraposição desse discurso, representado pelo ridículo das situações transcorridas, que praticamente aquele primeiro se sobrepõe.

Por outro lado, na tradução de Maria Thereza Cunha Giacomo destaca-se, já de início, um certo tom moralizador quando a tradutora opta pelos termos “vício de beber”, inexistente no original, e faz referência à sua cessação definitiva. Além disso, a escolha por denominar a noite como sendo de “São Silvestre”, termo que não é exatamente o mais difundido e empregado na tradição cultural brasileira para fazer referência à data em questão, aproxima a narrativa do campo semântico das festas religiosas, portanto virtuosas, e distancia o leitor da associação do evento narrado com a comemoração pagã, festiva e sem culpa, do ano-novo. Diferentemente do que aconteceu na Alemanha, no Brasil essa tradução se encontrava em uma publicação destinada exclusivamente ao público infantil e direciona sua interpretação no sentido de uma demonstração dos efeitos indesejados do uso de bebidas alcoólicas. No texto original, a perda do controle do próprio corpo somado ao caos do mundo privado da personagem opõe-se ao modo como costumeiramente ela se inseria em seu contexto social, e o contraste decorrente dessa oposição serve como argumento crítico a um estilo de vida que se arrogava como melhor ou mais bem sucedido naquela sociedade. O leitor identifica-se com o narrado e ri de si mesmo, embora com algum desconforto. Na tradução, o tratamento maniqueísta dado ao texto transforma-o em um exemplo de mau comportamento, que ainda não faz parte das ações cotidianas que o leitor mirim pratica, mas que talvez seu(s) pai(s) pratique(m) e não deve ser seguido no futuro. Além disso, tais acontecimentos acabam redundando em um inofensivo e típico pastelão para esse tipo de leitor, do qual decorre um humor um tanto quanto gratuito, ao se distanciar o jovem leitor das ações narradas, uma vez que nelas ele não se reconhece e ri de algo que não lhe ameaça. Novamente nos termos da teoria que utilizamos, o caráter polifônico latente

na obra original é abrandado na transposição para nosso sistema cultural, dando, inclusive, certo teor monológico ao discurso que se apresenta na tradução.

Neste breve exemplo inicial temos reproduzido um dos diversos casos da referida redução das potencialidades expressivas da obra buschiana original, uma vez que, de algumas possíveis variações de leitura, o texto fecha-se em uma das variantes de sua expressividade, o que ocorre por meio de determinadas escolhas do tradutor no momento da transposição dele para nosso idioma.

Na seqüência deste capítulo, para maior clareza de nossas análises, observaremos de modo pontual o caráter dialógico da relação que as histórias ilustradas buschianas apresentam com algumas ideologias do contexto da cultura que as gerou. Recuperando o que já dissemos na introdução deste trabalho, esse dialogismo se constrói, mais especificamente, a partir de cinco pólos ideológicos, ou discursos de outrem, que se encontravam difundidos no sistema sócio-cultural de expressão alemã do período referido: a revolução tecnológica e industrial e suas conseqüências mais imediatas; as tensões políticas e militares, decorrentes do impulso imperialista prussiano gerador do processo gradativo da unificação alemã; o cientificismo darwinista; a permanência dos valores da tradição cultural classicista; e o *habitus* característico do povo de expressão alemã daquela época.

DIALOGISMO COM AS TRANSFORMAÇÕES TECNOLÓGICAS

Especialmente no que diz respeito às artes visuais, a segunda metade do século XIX viveu em constante ebulição, quer seja pela oposição entre a nova forma de registrar imagens por meio da técnica fotográfica, que na época levou alguns a acreditar em que ela substituiria a pintura e decretaria seu fim, quer seja em virtude da radical mudança pela qual esta modalidade artística passaria com as novas formas expressivas dos movimentos das vanguardas impressionista e, posteriormente, expressionista. Em relação à novidade técnica da fotografia, Busch demonstra-se cético acerca de sua capacidade expressiva e de seu valor artístico. Em uma história de 1871, publicada nas *Fliegende Blätter*, ele ironiza essa nova técnica de registro de imagens ao focalizar o trabalho do fotógrafo, que semelha um escravo do aparelho fotográfico e cuja intervenção apenas deforma a realidade retratada, embora ele buscasse a idêntica reprodução da imagem do objeto fotografado. Com uma visão bastante próxima da concepção bakhtiniana da inerente e inegável natureza ideológica de toda forma de discurso, Busch condena a objetividade excessiva da nova técnica que decorre de um procedimento puramente mecânico e que exigia, naquele estágio de seu desenvolvimento, a imobilidade total do assunto representado, denunciando-lhe a artificialidade, a afetação, o ridículo desse recurso em comparação ao pessoalismo do desenho e da pintura. Em sua visão, a técnica da fotografia elimina o elemento mais rico das anteriores formas da representação visual, o artista, que serve de filtro subjetivo da matéria objetiva da vida cotidiana e que ocupa-se, assim, muito mais do próprio fazer artístico e não apenas da venda do produto dele resultante:

Ehre dem Photographen! Denn
er kann nichts dafür!

[Honrado seja o fotógrafo!
Pois a culpa não é dele!]

Wie häufig tadelt man den
Photographen und doch wie
ungerecht!

Der Photograph ist eigentlich
Maler; denn er zeichnet

[Quão frequentemente se
censura o fotógrafo e de
forma tão injusta! O fotógrafo
é, na verdade, um pintor, pois
ele desenha]

und lasiert,
[e enverniza]

er wählt die richtige Distanz für
Goldsachen

[Ele escolhe a distância
correta para objetos
dourados]

und neue Zylinder.

[E novas cartolas.]

Er arrangiert die Neuverlobten, und
wohlgelungen wäre die Gruppe, hätte
nicht das männliche Objekt der Kunst
die linke untere Extremität
eigenmächtig nach vorne geschoben.

[Ele arruma a posição dos
recém-casados, e o grupo estaria
exitoso, se o objeto masculino de
arte não tivesse empurrado
arbitrariamente para frente a
extremidade esquerda inferior.]

Hier ist Fräulein Adele im Begriffe, für
ihren Ferdinand sich
abphotographieren zu lassen.

[Aqui está senhorita Adele,
pronta para deixar-se fotografar
para seu Ferdinando.]

Der Photograph verfährt mit der
äußersten Sorgfalt. Er hat die Position
zu seiner Zufriedenheit geordnet.

[O fotógrafo procede com o
máximo cuidado. Ele ajeitou a
posição para seu
contentamento.]

Aber unbefriedigend ist das
Resultat; denn was kann der
Apparat gegen die unaufhaltsamen
Schwingungen

[Mas o resultado é
insatisfatório, pois o que a
máquina pode fazer contra as
irresistíveis palpitações]

eines zärtlich erregten Herzens?

[de um coração amorosamente
excitado?]

Auch Hanno von Hinkelsmark will
sich aufnehmen lassen.

[Hanno von Hinkelsmark
também quer ser fotografado.]

»Den Kopf etwas mehr nach
rechts!«

[A cabeça um pouco mais para
a direita.]

»Oder, bitte, stehen Sie gefälligst auf! Und nur recht freundlich, wenn ich bitten darf!«

[Ou, por favor, levante-se o Senhor! E apenas bem amigável, se me permite!]

»So! Es beginnt!«

[Então, comecemos.]

»Sieben – acht – neun – zehn – elf –«

[Sete, oito, nove, dez, onze.]

»Fertig!«

»Hier ist die Platte!«

[Pronto, aqui está a chapa.]

Was die Kritik von einem guten Kunstwerk verlangt ist drin: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Bloß die ruhige Haltung fehlt. Wie kommt das nur? Der Mensch tut's, der Apparat macht's und der Photograph verkauft's! Drum Ehre dem Photographen, denn er kann nichts dafür!

[O que a crítica exige de uma boa obra de arte está contido aí: passado, presente e futuro. Falta apenas a atitude calma. Como pode ser isso? A pessoa faz, a máquina produz e o fotógrafo vende! Por isso, honrado seja o fotógrafo, pois a culpa não é dele.]

Wilhelm Busch – *Gesammelte Werke* (BUSCH, 2004, p. 961)

Esta história, cujo sentido da leitura deve se dar coluna por coluna a partir da esquerda, de cima para baixo, ajuda em muito no entendimento da visão que seu autor tem da arte que produz. Desde seu título, que pode ser traduzido como *Honre os fotógrafos! Pois eles não têm culpa!*, o teor crítico de sua pena atinge, nesse caso, a incapacidade da técnica fotográfica em reproduzir o dinâmico no estático, como tão bem o fazia aquele colaborador das *Fliegende Blätter*. A emoção da jovem Adele não é compreendida pela máquina, que reproduz sem distinção todos os movimentos que ocorrem em frente de sua lente e os registra a todos. Diferentemente do artista, a máquina não separa o joio do trigo na representação que faz, isto é, a excessiva objetividade estática não pode traduzir a essência da realidade por conta do caráter extremante dinâmico desta última. Hanno Von Hinkelmarck, antropônimo que parece fazer referência a Otto Von Bismarck, cuja mão firme conduzia à criação do Império Alemão no mesmo ano em que se publicou a referida história, desmancha-se gradativamente de sua pose grave em decorrência

da demora do processo de captação da sua imagem. Sem a corrupção da beleza do que é natural, ou dele se aproxima, a essência da realidade não poderia ser registrada diferentemente de sua caracterização mais inerente, a fluidez, o dinamismo. A exposição da precariedade da suposta altivez de sua existência é a pena àquele que se rende ao domínio da materialidade, como o fotógrafo, que se acredita artista, e Hanno, que na narrativa surge cheio de si e garboso, mas ao final dela retorce-se de forma ridícula em suas elegantes vestimentas. A máquina captura objetivamente a imagem na sua aparência, mas deixa-lhe escapar a porção mais importante, sua essência. A máquina somente é a responsável pela captura da imagem, dada a total autonomia do processo técnico no seu registro, relegando ao fotógrafo o papel de maquiar (e limitar) o mundo para adequá-lo ao foco da lente, ou seja, desempenhar um papel inverso ao da criação artística, em que a ação do artista transfigura a realidade na obra criada a partir da expressão. Daí decorre, então a ironia do título, que desculpa o fotógrafo pela sua obra, pois ele não participa dela, somente cobra pelo seu resultado.

Em correspondência datada de 16 de janeiro de 1886 e endereçada a Eduard Daelen, autor do único estudo de sua obra enquanto estava vivo, Busch explicita um pouco sobre a matéria tratada em suas obras e a forma como ela deve ser trabalhada para se converter em arte:

(...) Às vezes, de modo não muito cordial, rimos de nós mesmos; basta que nos apanhemos numa tolice medíocre, ao mesmo tempo em que nos sentimos mais sensatos do que somos. – A tendência de também se proporcionar o mencionado divertimento independentemente da nem sempre agradável realidade fica próxima. – Evoca-se um bocado de arte. – Aí estão, por exemplo, um moinho de vento, ou um tio honesto, ou uma tia gentil, ou um fogão quente, ou um cachimbo de tabaco, ou um menino que tem intenta fazer muitas coisas; e aquele que não soubesse se valer de cada um desses assuntos por si só inofensivos como fonte dos conflitos mais embaraçantes seria uma pessoa verdadeiramente virtuosa. - Tanto sobre assuntos e fontes. Se ainda não for o suficiente, então estou pronto para mais perguntas. Aproveitando a oportunidade, sempre apelarei obedientemente para que a senhora Verdade me conceda a honra de sua sociedade. Além disso, não sou totalmente da mesma

opinião da citação do senhor: “que o melhor que se pode dizer de um artista, geralmente, ficamos sabendo de sua própria boca.” Artistas também têm fantasias, e a ela, obstinada como pode ser no caso mencionado, eu temo, pois ela passa a ser, quase sempre, a criada solícita de seu dono, fazendo mais do que lhe é ordenado.⁶²

Carta a Eduard Daelen, 16/01/1886. (BUSCH, 2004)

Naquele período Busch havia publicado apenas uma obra que não fosse estruturada como uma história ilustrada, o livro de poemas *Kritik des Herzens* (1874), e era famoso, então, por ser ilustrador e desenhista. Assim, suas observações referem-se diretamente a esse meio de expressão, inclusive porque a referida carta visa a responder ao estudioso quais seriam as fontes e os temas do escritor. A obra de Daelen, *Über Wilhelm Busch und seine Bedeutung. Eine lustige Streitschrift* (DAELEN, 1886), foi publicada em maio do mesmo ano de 1886 e consegue descrever e analisar as linhas gerais das histórias ilustradas buschianas.

O fragmento de carta nos revela, também, a anteriormente mencionada ligação da obra buschiana com sua realidade imediata, o universo burguês da Alemanha do século XIX. Esta focalização em um estrato social específico comprova outro fato a que estamos sempre nos referindo neste estudo: o conteúdo crítico inerente às histórias ilustradas de Wilhelm Busch.

Contudo, a história apresentada é uma entre várias em que se registra esse dialogismo com o avanço técnico de sua época, sendo que, inclusive, ao longo deste trabalho teremos oportunidade de ver outras criações nas quais o referido tema será, ao menos, tangenciado. Pois uma outra faceta de todo o avanço tecnológico daquele período se encontra na desigual distribuição das riquezas entre os que o detinham e os que dele se encontravam alheados.

⁶² (...) Zuweilen, doch nicht so herzlich, lacht man über sich selber, sofern man sich mal bei einer mäßigen Dummheit erwischt, indem man sich nun sogar noch gescheidter vorkommt, als man selbst. – Die Neigung, sich das vorerwähnte Vergnügen auch unabhängig von der nicht immer gefälligen Wirklichkeit zu verschaffen, liegt nah. – Man ruft ein Bißel Kunst herbei. – Da steht z.B. eine Windmühle, oder ein braver Onkel, oder eine freundliche Tante, oder ein heißer Ofen, oder eine Tobackspfeife, oder ein Knabe, der Vieles vor hat; und ein wahrhaft tugendsamer Mensch wär's, der nicht jeden dieser an sich harmlosen Stoffe als eine Quelle der allerpeinlichsten Conflicte zu benutzen wüßte. – So viel über Stoffe und Quellen. Ist's nicht genug damit, so bin ich zu weiteren Antworten erbötig, bei welcher Gelegenheit ich stets Frau Wahrheit gehorsamst ersuchen werde, mir die Ehre ihrer Gesellschaft zu schenken. Bin sonst nicht ganz der Meinung Ihres Citates: »daß wir das Beste, was über einen Künstler gesagt werden kann, in der Regel aus seinem eignen Munde erfahren«. Künstler haben auch Phantasie, und dieselbigte, störrisch, wie sie sein kann, im besagten Falle, fürcht ich, ist sie fast stets die gefällige Dienerin ihres Besitzers, ja, thut noch mehr, als ihr befohlen wird. (Tradução minha.)

Enfim, decorrente de uma estreita relação de dependência mútua, sabe-se que as transformações tecnológicas levam a transformações sociais (em termos marxistas, a mudança na infra-estrutura acaba refletindo na superestrutura), o que gera tensões econômicas e políticas. Essas serão o elemento central do próximo tópico.

DIALOGISMO COM AS TENSÕES SÓCIO-HISTÓRICAS – PAUPERIZAÇÃO E IMPERIALISMO

Na maior parte de sua produção, o alvo predileto de Busch é o homem burguês, produto bem acabado da forma de capitalismo que se delineou na Europa naquele momento. Ele tematiza o indivíduo resultante dessa mudança nos modos de produção, em lugar do próprio sistema que o gerou, embora a crítica ao sistema econômico que se consolidava com a Revolução Industrial (testemunhada por Busch) apareça esporadicamente em uma ou outra de suas criações. Vejamos dois exemplos de crítica ao resultado social da configuração econômica da época, advinda dos avanços tecnológicos nos processos industrializados de produção:

Diferentes efeitos do vapor

O primeiro: Ah, eu me sinto tão incomodamente cheio - como me faria bem se eu pudesse tomar alguns banhos de vapor!

O segundo: Ah, eu me sinto tão incomodamente vazio - como me faria bem se eu pudesse comer algum macarrão cozido no vapor!⁶³

Fliegende Blätter (1861), n. 858, p. 92. (BUSCH, 2004)

⁶³ Verschiedene Wirkungen des Dampfes

Erster: „Ach, ich fühle mich so unbehaglich voll - wie wohl würde es mir bekommen, wenn ich einige Dampfbäder nehmen könnte!“

Zweiter: „Ach, ich fühle mich so unbehaglich leer - wie wohl würde es mir bekommen, wenn ich einige Dampfnudeln zu mir nehmen könnte!“ (Tradução minha.)

Enigma da história em imagem (O cerco de Ofen) ⁶⁴

Fliegende Blätter (1862), n. 869, p. 69. (BUSCH, 2004)

Publicadas em 1861 e 1862, respectivamente, as duas produções fazem uma referência direta a um dado social de sua época, a discrepância entre duas classes sociais decorrente do domínio ou não dos processos de produção. Em ambas pode-se observar, também, traços muito característicos da forma de criação do autor, como a eficiente concatenação entre imagem e palavra. Na primeira, é nítido o paralelismo sintático da fala de cada uma das personagens, que se reflete na imagem das duas figuras simétricas, porém opostas, em gestos, postura e expressões faciais. Além disso, chama a atenção o jogo de palavras, em alemão, pelo qual se constrói o humor da criação, na oposição entre “voll/leer” e “dampfbäder/dampfnudeln”. Neste caso, o princípio criativo mimetiza o movimento antitético observado no objeto retratado, a realidade social. Nessa clara alusão às prioridades diferentes de dois diversos estratos da sociedade, em que a discussão acerca do necessário e do supérfluo vem à tona, temos um bom exemplo da natureza polifônica do estilo adotado pelo autor nesse meio de expressão. Exemplo que não é único nem isolado, encontrando eco em praticamente todas as outras criações dessa natureza que aqui apresentaremos.

Na segunda obra apresentada, a propósito de uma adivinhação com imagens, temos o jogo com a ambigüidade do título *Die Belagerung Von Ofen*, que remete aos dois históricos cercos feitos nos anos de 1684 e 1686 pelos Habsburgos à cidade de

⁶⁴ Bilderrätsel aus der Geschichte: (Die Belagerung von Ofen.) (Tradução minha.)

Ofen, atualmente Budapeste, que fora tomada pela expansão otomana e se encontrava sob domínio dos turcos, os quais já haviam sitiado Viena no ano de 1683. A expressão “cerco (Belagerung) de Ofen”, é historicamente carregada com a denotação da idéia da recuperação heróica de algo que em épocas passadas fora expropriado dos antepassados dos alemães por um povo remoto e hostil. Na releitura de Busch para o acontecido, a idéia de expropriação de algo pertencente à coletividade alemã imbrica-se com a idéia de uma nova situação social observável em sua época, na qual ecoa uma antiga prática das estratégias militares, muito comum nas campanhas beligerantes daquele período histórico que, especialmente no caso dos pequenos reinos que a partir de 1871 formariam a base da atual nação alemã, viviam um momento de ebulição que culminaria na posterior guerra franco-prussiana, unificadora da região. Segundo o que se pode inferir da obra citada, uma nova frente de batalha se abria nas cidades, a luta pelo conforto pessoal/civil, interesse este acima de qualquer outro, de caráter imperialista ou transnacional. O humor brota da oposição entre a informação mais ordinariamente conhecida, e esperada, presente na construção verbal, e a informação nova e inesperada, trazida pela ilustração. Estes ataques ao sistema econômico capitalista, que adquiria naquele momento seus contornos finais e mais próximos do modelo que temos até hoje, figuram em um número muito reduzido de criações do autor aqui estudado.

Em carta enviada a seu amigo Otto Basserman, o artista deixa claro a visão que ele tem sobre o tema político em produções destinadas às massas, como as que de sua pena derivavam:

Wiedensahl 19 de março de 1873.

Caro B!

No assunto em questão, compartilho perfeitamente de tua dúvida. – Acredito que um tipo de pessoa como Ernst Eckstein, que escreve as Cartas Andantes no Jornal de Magdeburg, seria necessário: fácil, de forma fluída - ele só deveria ser, ao mesmo tempo, sólido e perseverante. – O assunto político deveria prover o pão de cada dia;

*disso faz parte a segurança, a pacata superioridade, e isto se encontra somente numa cidade grande – Munique, Berlim.*⁶⁵

Carta a Otto Bassermann, 19/03/1873. (BUSCH, 2004)

Por outro lado, a temática política e militar é mais freqüente nas suas criações, característica até certo ponto bastante compreensível, uma vez que as décadas de 1850 a 1880 assistiram a uma série de confrontos bélicos entre nações europeias, dos quais a maioria envolvia algum reino pertencente a confederação alemã ou, após 1871, a recém-criada nação da Alemanha.

A historieta *Der Hahnenkampf – eine Fabel*, publicada em 1862 no semanário *Fliegende Blätter* e traduzida por Guilherme de Almeida como *Corococó e Caracacá*, narra a ferrenha luta de dois jovens galos por um pote de caldo, que entorna sobre ambos durante o combate, redundando na derrota das duas aves. Apesar deste enredo simples, a simbologia da ação e a figuração das aves insinua um outro conflito presente no pano de fundo histórico daquele período. Embora não se possa ver em Busch um partidário fervoroso de alguma das correntes políticas presentes em sua época, como o nascente movimento socialista ou os herdeiros da revolução de 1848, entre outras, percebe-se nesta fábula uma alegoria da tensão política existente entre os reinos prussiano e austríaco (Habsburgo), cujos governantes intentavam para si a liderança e a supremacia na tentativa de uma unificação definitiva dos vários reinos, ducados e cidades livres que tinham como denominador comum a língua alemã e sua base cultural. Vejamos:

Corococó e Caracacá

Corococó, todo pimpão,
vem ver o que há no caldeirão.

⁶⁵ *Wiedensahl 19 März 1873*: Mein lieber B! In der fraglichen Angelegenheit theile ich Deine Bedenken vollkommen.– Ich meine, eine Art Mensch, wie Ernst Eckstein, der die Wanderbriefe in der »Magdeburger« schreibt, thäte Noth: leicht, formgewandt – nur müßte er auch zugleich solid und ausdauernd sein. – Der politische Stoff müßte das tägliche Brod liefern; dazu gehört Sicherheit, behagliche Überlegenheit, und die findet sich nur in einer großen Stadt – München, Berlin. (...)

Logo depois, Caracacá,
é natural, vem ver o que há.

Olham, espicham o pescoço:
aquilo é fundo como um poço.

Caracacá e Corococó
fitam-se bem, com um olho só.

E enquanto esfrega outro olho o diabo,
eis que começa o arranca-rabo.

Primeiro, é bico e crista... E agora
a coisa é espora contra espora.

Rasteira vem... Penas pelo ar...
E, para cúmulo do azar,

Vai-se a mais linda pena que há
na cauda de Caracacá. (...) ⁶⁶

Fliegende Blätter (1862), n. 886, p. 204v. (BUSCH, 2004)

O recipiente – objeto da disputa – e seu conteúdo são suficientemente grandes para alimentar ambos com uma enorme margem de satisfação, pois o vasilhame estava “voll Brüh”, conforme se descreve, mas tal fato não evita o conflito entre as aves, que iniciam a briga sem outro motivo aparente que não o da disputa

⁶⁶ Der Hahnenkampf

Der Gickerich, ein Gockel fein, / Guckt in den Topf voll Brüh hinein. // Ein zweiter, Gackerich genannt, / Kommt auch sogleich herzuggerannt. // Und jeder langt mit Mühe / Im Topfe nach der Brühe. // Der Gicker- und der Gackerich / Betrachten und fixieren sich. // Zum Kampf gerüstet und ganz nah, / So stehn sie Aug' in Auge da. // Sie fangen mit den Tatzen / Entsetzlich an zu kratzen, // Und schlagen sich die Sporen / Um ihre roten Ohren. // Jetzt rupft der Gickerich, o Graus, / Dem Gackerich die schönste Feder aus. (Tradução de Guilherme de Almeida)

de território, um instinto animal básico, mas que era reproduzido pelos governantes dos diversos reinos europeus da época.

Nessas disputas territoriais e no caso do contexto em que a produção buschiana se insere, a tensão maior naquela época se dava entre o reino da Prússia, comandado pelos Hohenzollern, e o reino Austríaco, comandado pelos Habsburgos, que entrariam em choque direto na guerra austro-prussiana no ano de 1866, quatro anos após a publicação da referida historieta, portanto. *Der Hahnenkampf*, como foi dito, teve sua primeira publicação no ano de 1862, mesmo ano em que o imperador Guilherme I nomeia Otto Von Bismarck como primeiro-ministro prussiano. E é Bismarck que leva adiante o projeto de unificação alemã sob a direção da Prússia, ocorrido nove anos mais tarde.

Veja a comparação abaixo:

Brasão de armas da Prússia (1701)

Brasão da Casa de Habsburgo (1815)⁶⁷

⁶⁷ Fonte: http://www.deutsche-schutzgebiete.de/koenigreich_preussen.htm (Brasão de armas da Prússia); <http://www.flagenlexikon.de/foest3.htm> (Brasão da Casa de Habsburgo).

Com a mesma base cultural e falando o mesmo idioma, os dois impérios vizinhos eram bastante semelhantes em seus ímpetos expansionistas e dominadores. Esta simetria se dava, inclusive, em seus símbolos nacionais, os brasões da Prússia e dos Habsburgo. Na composição da fábula em questão, Busch utiliza essa simetria no processo criativo, fazendo das duas aves uma espelho da outra, nas suas atitudes, na sua figuração (elas se diferenciam apenas pela crista e pelo rabo) e nos seus nomes (Gickerich e Gackerich). Na sétima das quinze células que compõe a fábula, os dois animais são retratados identicamente à figuração heráldica das duas casas imperiais, e isso ocorre no momento em que, após mútuas tentativas de intimidação sem o contato físico direto, as duas aves partem para o franco ataque ao inimigo. Ambas aparecem de modo frontal com o torso de seus corpos, de asas plenamente abertas e em atitude extremamente hostil, reproduzindo a pose das duas aves nos brasões acima apresentados.

Uma representação semelhante, e mais direta, já havia sido feita pelo autor dois anos antes, em 1860, na obra *Naturgeschichtliches Alphabet - für größere Kinder und solche, die es werden wollen*, publicada também nas *Fliegende Blätter*. Nela, temos um falcão trajando um capacete do exército prussiano enquanto segura um pintassilgo em uma das patas e uma adaga em outra.

F

Im Süden fern die Feige reift,
Der Falk am Finken sich vergreift.⁶⁸

Naturgeschichtliches Alphabet - für größere Kinder und solche, die es werden wollen. In. Fliegende Blätter (1860), n. 784, p. 12; n. 785, p. 20; n. 786, p. 29. (BUSCH, 2004)

⁶⁸ Neste e no próximo exemplo nos interessa prioritariamente a porção visual da célula destacada, por esse motivo não se traduziu a porção verbal da mesma.

Em *Max und Moritz*, de 1865, temos uma figuração semelhante em uma das células da primeira travessura que a dupla apronta, aquela perpetrada contra a viúva que possuía três galinhas e um galo. Quando estas se encontram dependuradas, após sua morte, a imagem delas remete o leitor a uma figura heráldica:

Jedes legt noch schnell ein Ei,
Und dann kommt der Tod herbei. –

Max und Moritz (BUSCH, 2004)

O resultado do combate entre as duas aves em *Der Hahnenkampf* é a derrota e humilhação de ambas, as quais chegam ao final da história com suas respectivas caudas sem nenhuma das penas, símbolo da sua virilidade e força, e encharcadas pelo caldo que não puderam tomar, uma vez que, no calor da briga, elas caem dentro do recipiente do mesmo e o emborcam, de modo que apenas um cachorro, que surge e acaba com a disputa, se beneficia do saboroso conteúdo perdido, então, para os dois galos. Assim, um quadrúpede mamífero, ou seja, um terceiro animal totalmente diverso dos dois protagonistas triunfa sem fazer força alguma e beneficia-se da briga entre os que eram semelhantes entre si. Parece, então, configurar-se uma crítica velada ao desejo imperialista, sobretudo o prussiano, dentro da chamada Liga Alemã que, ao ameaçar nações coligadas próximas e assemelhadas, corria o risco de pôr a perder todo o conjunto da liga, facilitando o domínio de alguma nação externa.

O surgimento do cão na narrativa, entretanto, mantém o jogo de símbolos heráldicos que fora estabelecido com a figura das aves. O aspecto peludo do mamífero, sua postura quase em pé sobre as patas traseiras, a boca aberta latindo e a atitude agressiva ao expulsar as aves remetem à iconografia mais comum com que se representa o leão, figura heráldica predominante no brasão do então Reino

da Baviera⁶⁹, região em que se localizava Munique, lar do artista e das publicações *Fliegende Blätter* e *Münchener Bilderbogen*. Reeditava-se, assim, a antiga oposição entre Esparta e Atenas, entre a força da espada e a força das artes. Vejamos mais uma comparação feita a partir de símbolos heráldicos:

(Brasões do Reino da Baviera e do estado livre da Baviera, estabelecidos, respectivamente, em 1835 e 1923)

(Corococó e Caracacá – fragmento final)

Caracacá e Corococó
fogem agora do Totó.

E, um depenado, outro ensopado,
vai cada qual para o seu lado,

⁶⁹ Fonte: Site "Heraldry of the world", <http://www.ngw.nl/int/dld/bayern.htm>, acessado em 16/08/2008.

Para Totó, foi um regalo
poder tomar caldo de... galo!⁷⁰

Fliegende Blätter (1862), 886, p. 204 v. (BUSCH, 2004)

Estas três últimas células encerram a história citada e enfatizam muito claramente a derrota das aves brigonas, especialmente a penúltima, em que a cabeça baixa, o corpo arqueado para frente e o aspecto encharcado das penas denotam o aspecto miserável e o estado de alma deplorável dos dois animais, formando um claro contraste com a apresentação inicial dos mesmos. Naquele período histórico, o reino da Baviera era governado por Maximiliano II, um rei que foi incentivador das artes e do conhecimento e que seria sucedido em 1864 por seu filho Luís II, cujo reinado intensificaria este apoio à cultura. Assim, Busch parece sugerir uma oposição nas formas de condução do processo da unificação dos estados da Liga Alemã, em que o impulso beligerante, especialmente o prussiano, não seria o que culminaria em melhores resultados, uma vez que desagregava mais do que unia. O caldo entornado, simbolicamente representando os estados alemães, ao final foi desfrutado pelo cão, animal que não participou da disputa mas recolheu o espólio das duas aves perdedoras do combate. Vivendo na ebulição cultural pela qual a capital da Baviera passava, Busch sabia que a união dos alemães seria mais consistente se ocorresse por sua base cultural comum, como a língua e a história popular, ao invés de ocorrer por imposições políticas ou ameaças militares.

Durante um período de dois anos, Wilhelm Busch desenvolveu a atividade de coletar obras da tradição folclórica e popular da Alemanha, ocorrendo, inclusive a publicação de uma coletânea desses textos após sua morte, com o título de *Ut ôler*

⁷⁰ Jetzt kommt der Schnauzel hergerennt / Und macht dem ganzen Streit ein End'. // Sieh da, die Hähne gehn nach Haus / Und sehen ganz erbärmlich aus. // Der Schnauzel frisst den Rest der Brüh', / Den Schaden hat das Federvieh. (Tradução de Guilherme de Almeida)

welt, em 1910. Tal atividade de pesquisador da cultura popular de seu país ocorreu entre 1853 e 1854, quando ele se recuperava após ter adoecido gravemente por causa do tifo, o que o obrigou a voltar a residir em sua cidade natal, na casa de seus pais. Nesse período o artista também pratica a atividade de colecionar símbolos heráldicos encontrados na região, os quais ele “trocava” com um amigo, Friedrich Warnecke, que possuía o mesmo passatempo. Veja a seguinte correspondência entre ambos, tão reveladora do interesse do artista, que compensa a longa citação:

Prezado Warnecke!

Tua cordial remessa do dia 22 do mês passado foi-me uma surpresa extremamente agradável, ainda que não se tenham realizado teus desejos religiosos e esperanças de cantar velhas canções religiosas. Infelizmente, até agora ainda não me foi possível arranjar provas palpáveis do meu reconhecimento e, por isso, tu precisas dar-te por satisfeito com o ligeiro obrigado posto no papel. - Na tarde de ontem, na única bela tarde depois de muito tempo, estive por uns quinze minutos na igreja do mosteiro de Loccum, onde copiei, sem maiores cuidados, os seguintes brasões:

nº 1 Klenken

nº 2) Veado com um manto

I. Esquerda direita

II. Esquerda direita

O significado da gravura do nº 5 eu não consigo descobrir; é como se uma viga passasse por cima do brasão.

nº 7 Mostra um veado e (dois pentes para piolho?)

nº 6 (três pantufas?) pontas de lança

nº 10 (três facas de cortar queijo?)

nº 9 Lobo

nº 11 Urso. Sobre o brasão

nº 2 Encontram-se ainda várias flechas como enfeite de elmo

III. nº1) Lobo andando ou correndo

nº 5 Dois escudos postos um sobre o outro

nº 6. Elmo de cavaleiro

IV. nº 1) No brasão um chifre; sobre o elmo um mouro

nº 2.) Este lobo me parece estar deitado ou ajoelhado

I. Encontram-se sobre uma lápide de Ludolph Klenken, com a indicação do ano de 1562.

II. Lápide de Elanor von Münchhausen e Elisabeth von Landesberge (1561 e 1581)

III. Lápide dos Landesberge

IV. Lápide da família Mandelslo (1472)

De que modo estas famílias nobres tinham relação com o mosteiro, ainda não descobri. Dos brasões citados, conheço somente o dos Münchhausen, o dos Klenke e o dos Mandelslo, e espero que tu, em tuas próximas cartas, por obséquio, me dês informações sobre a quem pertencem os brasões restantes. Se quiseres que alguns deles, os que não tens ou ainda não conheces, sejam desenhados mais minuciosamente, precisas apenas dar-me os números.

Num taberneiro em Loccum eu vi, para meu feliz espanto, o qual felizmente não era mortal, um sem-número de brasões antigos pintados sobre vidro e alguns talhados em madeira. Acreditei poder fazer algumas aquisições para ti; mas numa inspeção mais rígida, descobri que a maior parte era de brasões de pessoas que não pertenciam à nobreza. Dois belos brasões de vidro, de Alten e de van Hus, já haviam sido exigidos meio a meio pelo conde Alten, que ofereceu por eles 4 L.d'or. Lá não havia muito mais a se ganhar. De qualquer modo, contudo, eu provavelmente tentarei conseguir alguns dos

brasões talhados em madeira, entre eles o dos Mandelsloh, se não forem muito caros.

O brasão de Hans Caspar van Hus eu ainda desenho aqui. Se tivéssemos

O brasão dos Alten e dos Hus juntos, isso não seria algo desinteressante. A saber, diz-se que aquele Hans Caspar van Hus matou um dos Alten. Do susto que levou disso, a mulher do von Alten teve o seu bebê cerca de dois meses antes do tempo, e para manter esse recém-nascido vivo, diz a lenda que se abatia uma vitela todo dia, e se deitava a criancinha na pele fresca ou nas entranhas mornas do bezerro abatido. Há quem acredite!

No que diz respeito ao brasão dos van Hus, conforme o senhor vê, é o mesmo do dos Ahlden na igreja de Osen, com a diferença de que, no dos últimos, há chifres de búfalo no elmo. Como pode isso?

Responde em breve. Eu penso que até lá terei encontrado mais algum brasão. - Dos Schäfers nos veio ontem a triste notícia de que o pequeno Christian havia falecido.

Cordialmente

Wilhelm Busch

(P.S. Saudações a Hoffman.)

P.S. Como escureceu muito cedo na igreja, faltou-me tempo para inspecionar tudo detalhadamente. Mas eu irei lá novamente dentro em breve.

Carta a Friedrich Warnecke, 1/11/1855. (BUSCH, 2004)⁷¹

⁷¹ Wiedensahl d. 1 Novemb. 1855.

Mein lieber Warnecke.

Ihre freundliche Sendung vom 22 v.M. war mir eine höchst angenehme Erscheinung, wenn auch Ihre frommen Wünsche und Hoffnungen in Betreff des Singens alter Kirchenlieder nicht gerade in Erfüllung gegangen sind. Leider ist es mir bis jetzt noch nicht möglich gewesen, greifbare Beweise meiner Erkenntlichkeit herbeizuschaffen, und so müssen Sie sich denn mit dem luftigen Danke auf dem Papier zufrieden geben. – Am gestrigen Nachmittage, dem einzigen schönen seit langer Zeit, war ich auf ein Viertelstündchen in der Loccumer Klosterkirche, wo ich mir von Grabsteinen folgende Wappen flüchtig notirt habe:

No. 1 Klenken

No. 2) Hirsch mit einer Decke.

I. Links Rechts

II. Links Rechts

Die Bedeutung des Bildes in No. 5 bringe ich nicht heraus, fast scheint es, als ginge ein Balken darüber hinweg.

No. 7 zeigt einen Hirschen und (zwei Läusekämme?)

No. 6 (drei Hausschuhe?) Lanzen spitzen.

No. 10 (drei Käsemeißer?)

No. 9 Wolf.

No. 11 Bär. Über dem Wappen

No. 2 befinden sich noch viele Pfeile als Helmschmuck

III. No. 1) Laufender od. springender Wolf

No. 5 Zwei Wappenschilde übereinander gelegt

No. 6. Ritterhelm.

IV. No. 1) Im Schilde ein Horn; über dem Helme ein Mohr.

No. 2.) Dieser Wolf scheint mir ein liegender oder knieender zu sein

I. Findet sich auf einem Grabmale von *Ludolph Klenken* mit der Jahreszahl 1562.

II. Grabmal von *Elannor v. Münchhausen* und *Elisabeth von Landesberge* (1561 und 1581)

III. *Landesberge'scher* Grabstein

IV. Grabstein d. Fam. *Mandelslo* (1472)

In welcher Weise diese adeligen Familien mit dem Kloster in Bezug gestanden, habe ich bis jetzt noch nicht erfahren. – Von den angeführten Wappen kenne ich nur das der *Münchhausen*, *Klenke* und *Mandelslo*, und hoffe, daß Sie mir in ihrem nächsten Briefe darüber gefälligst Auskunft geben werden, wem die übrigen zugehören. Sollten Sie etwa einige davon, die Sie noch nicht haben oder kennen, ausführlicher gezeichnet wünschen, so brauchen Sie mir nur die Nummern anzugeben. –

Bei einem Wirthe in Loccum sah ich zu meinem freudigen Schrecken, der aber glücklicherweise nicht tödtlich war, eine Unzahl von alten Wappen auf Glas gemalt und einige in Holz geschnitzt. Ich glaubte schon einige Acquisitionsen für Sie machen zu können; aber bei näherer Besichtigung fand ich, daß die überwiegende Mehrzahl aus unadligen Wappen bestand. Zwei schöne Wappen auf Glas, derer von *Alten* und *van Hus* waren schon von dem Grafen *Alten* halb und halb in Beschlag genommen worden, der 4 L.d'or dafür geboten hatte. Da war also nicht viel mehr zu gewinnen. Doch werde ich vielleicht von den in Holz geschnitzten Wappen ein Paar für Sie gewinnen können, darunter das der *Mandelslo*, wenn sie nicht zu theuer sind.

Das Wappen des *Hans Caspar van Hus* zeichne ich noch bei. Wenn man das

O interesse na cultura popular germânica, aqui entendida como aquela que servia de denominador comum aos povos que falavam a língua alemã naquele período e se incorporavam à divisão política da então denominada Liga Alemã, vem expresso em sua produção na forma de diversas outras referências. Mais adiante serão analisadas tais referências, cuja presença na obra de Busch contribui para lhe conferir um caráter bastante peculiar e muito identificado com o universo cultural que, naquele período, poderia ser definido como a porção alemã da Europa, embora não houvesse uma divisão política específica que a identificasse claramente, coisa que ocorreu apenas a partir de 1871, com a proclamação do Império Alemão.

As mudanças tecnológicas, as mudanças sociais e as tensões políticas levaram a uma nova concepção do homem no mundo e de seu papel na história. Essa nova visão decorreu também de avanços nos diversos campos do conhecimento e das novas teorias científicas que abalaram as antigas certezas e soberbas. Essas novas idéias do conhecimento científico estarão no foco do próximo tópico analisado.

Alten'sche u. das Hus'sche Wappen zusammen hätte, so würde das nicht ohne Interesse sein. Es soll nämlich jener Hans Caspar v. Hus einen derer von Alten erschlagen haben. Vor Schrecken darüber brachte die Frau des v. Alten ihre Leibesfrucht um zwei Monate zu früh zur Welt, und um diese Frühgeburt am Leben zu erhalten, so erzählt die Sage, schlachtete man täglich ein Kalb und legte dann das Kindlein in die frische Haut, oder die warmen Eingeweide des geschlachteten Kuhkindes. Wer's glaubt!

Was das Wappen des *van Hus* anbelangt, so ist es, wie Sie sehen, daßelbe mit dem *Ahlden'schen* in der Osener Kirche, nur mit dem Unterschiede, daß bei dem letztern sich auf dem Helme Büffelhörner befinden. Wie kommt das?

Antworten Sie doch bald. Ich denke bis dahin noch manches gefunden zu haben. – Von *Schäfers* kam uns gestern die traurige Nachricht, daß der kleine Christian gestorben sei.

Mit herzl. Grüße

Wilh. Busch.

(N.B. Hoffmann zu grüßen.)

N.B. Da es mir in der Kirche zu früh dunkel wurde, so fehlte es mir an Zeit alles genau zu besichtigen. Ich werde aber in nächster Zeit wieder hingehn.

DIALOGISMO COM AS IDÉIAS CIENTÍFICAS DARWINISTAS

Nas histórias ilustradas buschianas, a postura crítica em relação ao *modus vivendi* burguês é revelada, entre outros artifícios, por um recurso recorrente – a satirização do darwinismo social pela constante oposição do elemento humano ao elemento animal –, que se torna uma espécie de *leitmotiv* do autor nessa modalidade de expressão e decorre de suas leituras da obra de Darwin e Schopenhauer, conforme ele mesmo confessa em seus escritos autobiográficos (BUSCH, 1959). Em suas criações ele deixa transparecer bastante de seu pessimismo em relação ao ser humano e de seu desdém pelo darwinismo social, como faz, assumidamente, em carta datada de 13 de dezembro de 1880 (ano seguinte à publicação de *Fipps, de Affe*, obra analisada mais adiante) e destinada ao amigo Hermann Levi, o autor de Wiedensahl escreve:

Darwin diz: – Há uma evolução! Considere uma escala que vai de menos X até mais X, passando pelo zero. Então, coloque o homem no 0, enquanto o macaco posiciona-se em torno de -1. O progresso de -1 até 0 é visível: fica evidente o fato de que este mundo é um equívoco. Nós já falamos sobre morte e redenção de modo muito belo e edificante; então nós vamos à taberna, ao teatro, aos amores, ou permanecemos como bons pais de família em casa e namoramos nossas esposas. O açougueiro satisfaz nossas necessidades carnavais. Nós também fazemos leis, fundamos igrejas, estradas de ferro, hospitais, orfanatos e coisas semelhantes – Bom! – Neste meio tempo, morre tudo, que estava sobre zero e foi absorvido por +1, onde, sob as luzes do novo intelecto, como sua própria herança, logo ressurgue mais uma vez misturada aos antigos espólios. Houve um progresso até zero. Como bons otimistas, nós esperamos, naturalmente, que continue. A força da profundidade: o ímpeto para a variação faz também a sua parte. – Em suma, +1 é mais esperto e melhor que 0. – Avante. – Aqui temos +10.000.000. Muita cabeça, pouco corpo. Sem caninos, sem mais brincos nas orelhas. Alimento:

legumes. Procriação: como até o momento. O cabeça dura ainda não pode trazer à razão o corpo franzino. – E tem mais! – Mais dez bilhões. Alimento: vento. Procriação: por brotamento fleumático. O homem do nº 0, há muito, já está extinto. – Fim! – +X. Quase só cabeça. Quase nenhuma vontade. Procriação: nenhuma. Os intelectos, borbulhantes e suspensos em redor, reconhecem tudo metodicamente. As poucas vontades se negam facilmente, e tudo vai se perdendo, como nós músicos costumamos dizer, em um acorde conciliador. – Ai, ai! – quem já viu brilhar o enérgico olho da bestialidade, que surpreendeu uma medonha idéia, de que um único e estranho patife de Urano detém a salvação, que um único demônio pode ser mais forte que todo um céu repleto de santos. Os cristãos estão certos? Os incorrigíveis vão para o inferno? Pode o indivíduo fazer um empréstimo no valor da quantia de sua cota no pecado original coletivo, deixar o dinheiro sobre a mesa e dizer: Adieu, até nunca mais ver?! (...) ⁷²

Carta a Hermann Levi, 13/12/1880. (BUSCH, 2004)

O suposto alto grau de civilização (e, conseqüentemente, de evolução) do homem europeu daquele período é questionado em alguns temas recorrentes nas histórias ilustradas de Busch, tais como um momento de bebedeira, o fumo, a figura

⁷² (...) Darwin sagt: »Es giebt eine Entwicklung«. Nehmen wir an von minus X über Null zu plus X. Dann säße der Mensch auf No 0, während der Affe etwa auf - 1 herumkletterte. Der Fortschritt von - 1 bis 0 ist ersichtlich: die Erkenntniß, daß diese Welt ein Irrthum, dämmert auf. Wir reden bereits von Tod und Erlösung recht hübsch und erbaulich; dann gehn wir in's Wirthshaus, in's Theater, zum Liebchen, oder bleiben als gute Hausväter daheim und kosen mit unseren Weibern. Unsern Fleischbedarf liefert der Metzger. Wir machen auch Gesetze, gründen Kirchen, Eisenbahnen, Kranken-, Waisenhäuser und mehr dergleichen. - Gut! - Inzwischen stirbt Alles dahin, was auf Null gewesen und wird von + 1 absorbirt, wo es, im Lichte neuer Intellecte, als sein eigener Erbe, den alten gemischten Nachlaß sofort wieder antritt. Es gab einen Fortschritt bis Null. Als gute Optimisten hoffen wir natürlich, daß es so weiter geht. Die Kraft der Tiefe: der Drang zum Variiren, thun auch ihr Theil. - Kurz, + 1 ist gescheidter und beßer als 0. - Vorwärts. - Hier ist bereits + 10000000. Viel Kopf, wenig Leib. Keine Eckzähne, keine Knöpfe mehr in den Ohrmuscheln. Nahrung: Gemüse. Vermehrung: wie bisher. Der dicke Kopf kann den dünnen Leib noch immer nicht zur Raison bringen. - Weiter! - Plus zehn Milliarden. Nahrung: Luft. Vermehrung: durch phlegmatische Knospenbildung. Der Mensch von No 0 ist längst verschollen. - Schluß! - + X. Fast nur Kopf. Kaum etwas Wille. Vermehrung: keine. Die Intellecte, blasig herum schwebend, durchschauen Alles gründlich. Das Bischen Wille verneint sich leicht, und Alles verklingt, wie wir Musiker zu sagen pflegen, in einem versöhnlichem Accorde. - Wehe, wehe! - Wer jemals das Auge der energischen Bestialität hat blitzen sehn, den beschleicht eine grauenvolle Ahnung, daß ein einziger sonderbarer Halunke auf dem Uranus die Erlösung aufhalten, daß ein einziger Teufel stärker sein könnte, als ein ganzer Himmel voll Heiliger. Haben die Christen recht? Kommen die Unverbeßerlichen am Schluß in die Hölle? Kann der Einzelne eine Anleihe machen im Betrag seines Antheils an der gemeinsam contrahirten Schuld, das Geld auf den Tisch legen und sagen: Adieu, auf Nimmerwiedersehn?! (...) (Tradução minha.)

do dândi, a perturbação do sossego doméstico, as oposições campo/cidade. Mas nenhum desses temas parece ser tão constante quanto o expediente de focalizar o centro da narrativa na oposição homem/animal. E isso já pôde ser verificado neste capítulo, quando descrevemos as fases da produção do autor. Já mencionamos, por exemplo, a história *A vingança do elefante* (*Die Rache des Elephanten*), em que a referida linha crítica aparece com bastante clareza, assim como ocorre na narrativa *O porco e o camponês* (*Der Bauer und sein Schwein*), apresentada no primeiro capítulo de nosso estudo.

Entretanto, há momentos em que é necessário que se relativize tal oposição, por ela se configurar como um elemento mais epidérmico na tessitura do texto, em que, tal qual no gênero de *Märchen*, o elemento animal é apenas uma alegoria de determinados comportamentos humanos. Esse fenômeno é o que temos na narrativa adiante:

O camundongo
ou o sossego noturno interrompido
– uma história da Europa em 12 quadros ⁷³

⁷³ Die Maus oder Die gestörte Nachtruhe - Eine europäische Zeitgeschichte in 12 Bildern. (Tradução minha.)

Essa pequena narrativa sem palavras, além das de seu título, é um exemplo emblemático do caso da transposição das histórias ilustradas buschianas do sistema literário alemão para o sistema literário brasileiro. Ela por si só é suficiente para ilustrar como isso se deu, caso fosse necessário resumir em apenas um exemplo todo o processo pelo qual passaram as mencionadas obras desde seu surgimento no contexto de cultura de expressão alemã até sua publicação no Brasil. Seu *título*, *Die Maus oder Die gestörte Nachtruhe - Eine europäische Zeitgeschichte in 12 Bildern* (*O camundongo ou o sossego noturno interrompido – uma história da Europa em 12 quadros*), não deixa dúvidas sobre o viés político e o caráter simbólico dos acontecimentos relatados. O casal é acordado pelo pequeno roedor e tenta eliminá-lo, sem sucesso. Ao final o animal retira-se, fazendo troça dos dois humanos, mas não antes de promover uma confusão total em toda a ordem da arrumação do mobiliário e dos pertences domésticos do casal.

Mais do que contrapor o elemento humano ao elemento animal, o que inicialmente parece ocorrer na narrativa, a narrativa traz uma alegoria de um fantasma geopolítico que pairava sobre a Europa no século XIX: o império napoleônico e as tentativas de sua reconstituição. Publicada em 1860, essa história alude de forma mais ampla ao ímpeto dominador dos tiranos ocasionais que, desde o império romano, figuram em abundância na história política da Europa. Em um simbolismo mais contemporâneo do autor, o enredo se refere à ameaça de uma nova investida do imperialismo francês, já bastante experimentado pelas nações européias na primeira década daquele centênio com a campanha de Napoleão Bonaparte, e que se insinuava novamente nas manobras políticas perpetradas pela mão de seu sucessor na dinastia, Luís Napoleão (Napoleão III). Note-se que, na narrativa, o pequeno roedor (simbolizando a baixa estatura de Napoleão Bonaparte) é aprisionado e escapa, tal qual ele procedera no ano de 1814, antes de sua última tentativa de recuperar o poder. Assim, a narrativa alerta, com bom humor, sobre o risco latente no tenso contexto político de então.

No Brasil, essa narrativa recebeu o título de *O Camundongo*, na tradução de Guilherme de Almeida, e esvaziou-se, assim, da mencionada conotação politizadora de seu conteúdo. Apesar de manter aquele princípio do “turbilhão”, que Vischer (VISCHER, 1946, apud, KAYSER, 1986) descreve e o qual Kayser identifica nas obras buschianas (KAYSER, 1986), a versão brasileira não ultrapassa, assim, o simbolismo

raso do estilo pastelão, pelo qual o animal, muito pequeno, confunde e ridiculariza dois humanos com proporções físicas muito superiores à sua. Desse modo, o potencial de significação junto ao leitor europeu (e de língua alemã) e o dialogismo com o contexto político do período histórico de sua circulação se encontram bastante reduzidos no texto de chegada, quando consideramos essas condições em relação ao texto de partida.

Porém, como se disse anteriormente, esse é um caso em que a oposição homem/animal não representa uma crítica direta à presunção humana de superioridade entre as espécies. Tal oposição é apenas a base para a estruturação de outro simbolismo, o da democracia ameaçada pela tirania. Como nos contos de fadas, a ação do animal corresponde a um comportamento humano. Mas na maior parte das histórias ilustrada de Busch, essa oposição homem/animal serve de base para a crítica à mencionada presunção que o homem tem de ser superior no organograma das espécies. Essa crença, endossada pelos avanços materiais da época, pela filosofia positivista e, sobretudo, pelo pensamento darwinista constitui um dos mais comuns alvos da sátira de Busch.

No Brasil, essa oposição está presente em grande parte das obras traduzidas podendo, inclusive, facilmente ser apontada como um dos traços definidores do estilo buschiano pelos leitores brasileiros. No sexto volume da Série Juca e Chico, intitulado *Rico, o mico*, temos um caso que exemplifica o que queremos dizer.

Fipps, der Affe é o título original da história ilustrada que compõe o mencionado volume. Ela foi publicada pela primeira vez no ano de 1879 pela editora Bassermann, da cidade de Munique, e traz história de um macaco que foi levado da África para Bremen, onde apronta uma série de travessuras e termina morto por aqueles que foram alvo de suas estripulias. Essa obra veio a público quando seu autor já era um artista consagrado pelo sucesso de *Max und Moritz*, *Die fromme Helene* e a trilogia *Knopp*. Destas, apenas a primeira é classificada pela crítica como sendo direcionada ao público infantil, enquanto as demais representam incursões do autor no estilo de narrativas longas para o público adulto. Contudo, é bom que se esclareça aqui que quando dizemos que uma ou outra obra de Busch se direciona ao público adulto, queremos dizer que ela foi produzida com um conteúdo crítico – como a crítica a um certo tipo de religiosidade presente em *Die Fromme Helene* – conteúdo que se configurava um pouco mais sério (ou amargo) e menos

lúdico do que o encontrado nas produções que figuravam nas *Fliegende Blätter* ou no *Münchener Bilderbogen*, estas direcionadas à diversão de toda a família, conforme já se comentou quando descrevemos a quarta fase da evolução estilística da produção de histórias ilustradas desse autor.

Em sua versão original alemã, *Fipps, der Affe* se divide em doze capítulos, que são abertos por uma pequena introdução intitulada *Anfang* (princípio) e encerrados por um *Ende* (fim). Na versão brasileira, esta história compõe o sexto volume da Série Juca e Chico e, embora seu frontispício indique se tratar de uma “Adaptação livre de M. T. Cunha”, ele apresenta um claro exemplo da redução nas potencialidades expressivas do texto traduzido em relação ao original que demonstraremos aqui. Esse volume da coleção nacional traz apenas oito dos doze capítulos da edição alemã e omite também a introdução e o epílogo originais. TOURY (1980) comenta sobre semelhantes mutilações sofridas pela obra *Max und Moritz* quando da sua tradução para o hebraico, promovidas por motivos de divergência cultural entre o contexto do idioma de origem e o de chegada. No caso de *Rico, o mico*, porém, a extração de quatro capítulos do texto original parece ter se dado mais por questões editoriais do que estéticas, pois a redução talvez tenha sido necessária para adequar a extensão da obra ao padrão dos volumes da coleção. É o que se pode inferir quando observamos que o recorte feito faz com que os capítulos remanescentes se ajustem à quantidade exata das 64 páginas que cada um dos oito volumes da Série Juca e Chico apresentava até então. Os quatro capítulos sacados da versão original aparecem no oitavo livro da coleção, *O trenó do Joãozinho*, com o título de “Novas aventuras de Rico, o mico”.

A organização da obra original em capítulos relativamente independentes contribuiu para o corte realizado, mas ela também possui uma unidade própria e uma seqüencialidade, que foram prejudicadas com tal processo. Além disso, os capítulos escolhidos para a edição brasileira (nela denominados como sendo “aventuras”) não compõem a seqüência exata do texto alemão, pois a “oitava aventura” de Rico traz o nono capítulo de *Fipps, der Affe*, e o oitavo capítulo da obra original é apresentado como a primeira das novas aventuras de Rico, à qual seguem, na seqüência da obra alemã, os demais capítulos e o epílogo, que, diferentemente do original, recebe o título de “quinta aventura”.

A mudança feita pela livre adaptação gera alguns prejuízos para a totalidade da narrativa no texto traduzido, como a fragmentação da seqüência original e a não conclusão do enredo. Além disso, a seqüenciação dos capítulos remanescentes do original e que formam a narrativa de “Novas aventuras de Rico, o mico” apresenta situações em que não há explicação satisfatória, para o leitor que não conheça as aventuras anteriores de Rico. No sexto capítulo de *Fipps, der Affe*, por exemplo, o macaco introduz-se no ambiente da família do doutor Fink (apenas Doutor, na versão nacional) e é recebido com desconfiança pelo gato e pelo cachorro da casa (em ambas as versões). No sétimo capítulo ele se mostra diligente com o bebê do casal que o acolheu e vinga-se involuntariamente da babá, que lhe pregara uma peça. O oitavo capítulo do texto original narra uma batalha entre o símio e os dois animais domésticos, que tencionam lhe roubar um osso que ele degusta. Mas a reação de Fipps é terrível para o cão e o felino que, ao final dela, são cooptados por ele e se tornam seus companheiros. E essa associação é importante na economia interna da narrativa, pois explica o porquê de os dois animais se juntarem ao macaco para compor um dueto quando este está dando seu primeiro concerto de piano, o qual é bruscamente interrompido pelo Doutor Fink. Contudo, a adaptação livre da coleção nacional denota a hostilidade dos antigos animais da casa para com o novo membro (relatada na “sexta aventura”), mas não dá motivos claros que expliquem a associação entre eles na “oitava aventura”, em que temos o referido recital de piano. Quando Rico é apresentado à família pelo Doutor, temos o seguinte comentário: “Só dois não gostam do fato: / Peludo, o cão, Neve, o gato, / Só a estes dois Rico irrita: / – “Não gostamos de visita!”. Esta fala dos animais da casa dá o gancho para um conflito que não se estabelece na adaptação, mas que é muito significativo na estrutura do texto original. Além disso, no capítulo de conclusão da história original, são estes dois novos amigos de Fipps que guardam prestativamente o seu túmulo.

O exemplo acima é apenas uma de uma série de diferenças que podem ser apontadas entre a estrutura do texto alemão e a versão por aqui veiculada, configurando-se, portanto, como uma redução formal desta em relação àquele. Mas há uma outra redução, no plano do conteúdo, que reputamos de maior monta e mais comprometedora para o potencial expressivo presente na obra de origem.

Considerada em sua totalidade, a história do macaco Fipps pode ser classificada como uma espécie de epopéia paródica de sua época. O início apostrófico do texto baixa o tom gradativamente para o linguajar comum e rico em onomatopéias (típico nas histórias ilustradas do autor), mas é suficiente para estabelecer-se como proposição da odisséia que o herói da história viverá após ser levado de sua terra natal para o velho mundo. Neste princípio (*Anfang*), são apresentados ao leitor a origem, o meio natural e a ancestralidade de Fipps, além de seu destino final. Vejamos:

Anfang

Pegasus, du alter Renner,
Trag mich mal nach Afrika,
Alldieweil so schwarze Männer
Und so bunte Vögel da.

Kleider sind da wenig Sitte;
Höchstens trägt man einen Hut,
Auch wohl einen Schurz der Mitte;
Man ist schwarz und damit gut. -

Dann ist freilich jeder bange,
Selbst der Affengreis entfleucht,
Wenn die lange Brillenschlange
Zischend von der Palme kreucht.

Kröten fallen auf den Rücken,
Ängstlich wird das Bein bewegt;
Und der Strauß muß heftig drücken,
Bis das große Ei gelegt.

Krokodile weinen Tränen,
Geier sehen kreischend zu;
Sehr gemein sind die Hyänen;
Schäbig ist der Marabu.

Nur die Affen, voller Schnacken,
Haben Vor- und Hinterhand;
Emsig mummeln ihre Backen;
Gerne hockt man beieinand.

Papa schaut in eine Stelle,
Onkel kratzt sich sehr geschwind,
Tante kann es grad so schnelle,
Mama untersucht das Kind.

Fipps - so wollen wir es nennen. -
Aber wie er sich betrug,
Wenn wir ihn genauer kennen,
Ach, das ist betrübt genug.

Selten zeigt er sich beständig,
Einmal hilft er aus der Not;
Anfangs ist er recht lebendig,
Und am Schlusse ist er tot.⁷⁴

⁷⁴ (No centro da análise desenvolvida nesta seção estão certas questões estruturais da obra *Fipps, der Affe*. Deste modo, por razões metodológicas, neste momento modificaremos um pouco a forma de referência que praticamos ao longo deste trabalho, de modo que figurará no texto a versão original da obra, e sua tradução irá para a respectiva nota de rodapé.)

Princípio

Pégasus, você, corredor antigo, / me leve uma vez mais à África, / Onde há homens tão negros / e pássaros tão coloridos. // Roupas não são costume lá; / Quando muito, usa-se um chapéu, / Ou um avental na cintura; / se é negro e tudo bem. // Pois cada um, com certeza, fica amedrontado, / Mesmo o macaco mais velho, / Quando a naja comprida / Rasteja sibilando na palmeira. // Sapos caem de costas, / A perna tremendo de medo; / E a avestruz tem que empurrar com força / até botar o grande ovo. // Crocodilos vertem lágrimas, / Abutres olham a grasnar; / As hienas são muito vulgares; / o marabu é mesquinho. // Apenas os macacos, falastrões, / têm mãos dianteiras e traseiras; / mastigando as bochechas sem parar; / de preferência, em grupos e agachados. // Papai observa em seu lugar, / Titio se coça com rapidez, / Titia também o pode, com a mesma velocidade, / Mamãe examina a criança. // Fipps – Queremos que assim se chame. – / Mas como ele engana., / Se nós o conhecemos bem, / Ah, é triste o suficiente. / Ele raramente se mostra quieto / Ele auxiliou quando foi preciso; / No começo ele estava bem vivo, / E ao final ele está morto. (Tradução minha.)

O movimento global do fragmento parte de uma visão geral daquele mundo para a individualização e exclusividade superior do herói, pois dentre os vários animais africanos apenas os macacos apresentam quatro mãos (traço este que pode colocá-los, inclusive, acima dos humanos). E esta raça é representada na narrativa por Fipps.

Sobre a forma de fazer a abertura da narrativa, a retórica aristotélica estabelece que

A introdução dos discursos forenses, deve ser observado, tem o mesmo valor dos prólogos dos dramas e das introduções dos poemas épicos; o prelúdio ditirâmico que se assemelha à introdução do discurso de espetáculo, como o “Para ti , e para teus dons...” em prólogos, e em poesia épica, uma antecipação do tema é dada, com a intenção de informar aos ouvintes de antemão, ao invés de manter suas mentes em suspense. Toda informação vaga os confunde, então dê a eles uma pequena parte do começo, e eles logo entenderão e acompanharão o argumento. (...) Poetas trágicos, também, deixe-nos conhecer o pivô de sua peça; se não for logo no início, como em Eurípedes, que seja ao menos em algum lugar no prólogo, como em Sófocles – “Polibos era meu pai...” – e assim também na comédia.⁷⁵

(ARISTÓTELES, 1995b, p. 2259)

⁷⁵ Introductions to forensic speeches, it must be observed, have the same value as the prologues of dramas and the introductions to epic poems; the dithyrambic prelude resembling the introduction to a speech of display, as ‘For thee, and thy gifts,...’ in prologues, and in epic poetry, a foretaste of the theme is given, intended to inform the hearers of it in advance instead of keeping their minds in suspense. Anything vague puzzles them: so give them a grasp of the beginning, and they can hold fast to it and follow the argument. (...) The tragic poets, too, let us know the pivot of their play; ; if not at the outset like Euripides, at least somewhere in the prologue like Sophocles; (Polybus was my father...); and so in comedy. (Tradução minha.)

Tal princípio é observado pelo autor na proposição de *Fipps, der Affe*. Neste início pretensamente grandiloquente, Pégasus é um elemento mitológico que permite ao poeta alcançar a gênese do tema que será a base da narrativa (conforme a ilustração inicial denota). Além disso, ele filia diretamente o texto à tradição clássica, mesmo que por meio da paródia, a qual se anuncia com o pronto estabelecimento do herói central da narrativa. A descrição do comportamento dos familiares de Fipps (que vem reforçado por uma ilustração da família de macacos) pretende não esconder as idiossincrasias do herói que se apresenta sorridente a seguir, no início do primeiro capítulo da narração.

Erstes Kapitel

Der Fipps, das darf man wohl gestehn,
Ist nicht als Schönheit anzusehn.
Was ihm dagegen Wert verleiht,
Ist Rührig- und Betriebsamkeit.

Wenn wo was los, er darf nicht fehlen;
Was ihm beliebt, das muß er stehlen;
Wenn wer was macht, er macht es nach;
Und Bosheit ist sein Lieblingsfach.
Es wohnte da ein schwarzer Mann,
Der Affen fing und briet sie dann.⁷⁶

⁷⁶ O Fipps, temos que confessar, / Não é uma beleza de se olhar. / Em compensação, o que lhe confere valor, / É atividade e inquietude. / Se está solto, ele não falha; / O que lhe agrada, ele tem que furtar; / Se alguém faz algo, ele imita; / E maldade é sua especialidade. / Ele mora próximo a um negro / Que caça macacos e os assa. (Tradução minha)

O relato inicial presente na proposição da narrativa estabelece também uma oposição que será o seu eixo simbólico. A descrição feita pelo narrador deixa perceber parcialmente seu repertório cultural (Pegasus, du alter Renner, / Trag mich mal nach Afrika, / Alldieweil so schwarze Männer / Und so bunte Vögel da. / Kleider sind da wenig Sitte; / Höchstens trägt man einen Hut, / Auch wohl einen Schurz der Mitte; / Man ist schwarz und damit gut. -), o qual se mostrará contrastante com os valores culturais vigentes naquele continente remoto e primitivo onde se inicia a história. Tem-se posta, então, uma oposição entre o elemento selvagem e primitivo (ou aquilo que a ele se pode associar) e o elemento civilizado, aculturado e evoluído europeu (ou, naturalmente, aquilo que a ele se pode associar). Lembrando a carta ao amigo Hermann Levi, anteriormente mencionada:

Darwin diz: – Há uma evolução! Considere uma escala que vai de menos X até mais X, passando pelo zero. Então, coloque o homem no 0, enquanto o macaco posiciona-se em torno de -1. O progresso de -1 até 0 é visível: fica evidente o fato de que este mundo é um equívoco. Nós já falamos sobre morte e redenção de modo muito belo e edificante; então nós vamos à taberna, ao teatro, aos amores, ou permanecemos como bons pais de família em casa e namoramos nossas esposas. O açougueiro satisfaz nossas necessidades carnis. Nós também fazemos leis, fundamos igrejas, estradas de ferro, hospitais, orfanatos e coisas semelhantes – Bom! – Neste meio tempo, morre tudo, que estava sobre zero e foi absorvido por +1, onde, sob as luzes do novo intelecto, como sua própria herança, logo ressurgem mais uma vez misturada aos antigos espólios. Houve um progresso até zero. Como bons otimistas, nós esperamos, naturalmente, que continue. (BUSCH, 2004)

O macaco Fipps representa este valor negativo (no sentido da matemática) que, ao ser equacionado com o ser humano (de valor 0, mas pretensamente +1), revela o quanto este lhe é inferior. Fipps nega, assim, o otimismo positivista crédulo no estágio avançado de desenvolvimento da raça humana e do reflexo deste na configuração da sociedade burguesa de então. Assinalado pela marca do dinamismo da vida desde sua apresentação no primeiro capítulo, o macaco rompe com o

estatismo satisfeito das diversas personagens que lhe atravessam o caminho. O cabeleireiro Mestre Krüll, Adele e sua alma gêmea, Doutor Fink, professor Klöhn, todas estas figuras representam um *modus vivendi* que desmorona diante da presença e das ações do elemento primitivo e natural (Fipps). Na visão de Busch, portanto, o impulso neocolonialista que o velho mundo ensejava naquele momento põe abaixo qualquer tese evolucionista referente à espécie humana, revelando, pelo contrário, o quanto aquele continente perpetuava práticas ancentrais ou trilhava o caminho oposto ao das teorias de Darwin.

Fipps cumpre sua Moira épica quando abre mão do conforto e das regalias que adquiriu ao salvar a pequena Elise, coisa que seus pais, seres racionais, mas muito preocupados com objetos símbolos de sua futilidade burguesa, não tiveram impulso de fazer em um momento extremo. A maldade que o conjunto das regras da conduta moral civilizadora pode encontrar em seus atos não lhe é inerente, existe apenas a partir de quem o observa por tal ótica. Mais forte nele é o impulso natural de liberdade, que o impele, juntamente ao espanto de conhecer uma nova forma de sociedade, a participar de, a atuar em novas experiências. Marcado pelo movimento como é, o macaco é inserido no meio civilizado sem que peça por isso, para ser destinado a entreter aquele que o possuir. Assim, ele teria seu lugar e campo de ação devida e claramente delimitados, incorporando-se harmoniosamente ao quadro social dos homens. Mas a força motora de Fipps é naturalmente rebelde e apenas voluntariamente domável, o que faz com que os que se ofenderam com suas atitudes encontrem como solução para o problema somente a morte (já anunciada) e, portanto, a eliminação física daquele que representava a desarmonia social.

A tragicidade anunciada na proposição se confirma quando o tiro coletivo é disparado contra o macaco. A organizada escaramuça que buscava Fipps se desmancha da pose e de sua organização com o “coice” dado pela espingarda. A polidez e o estágio avançado de civilização revelam-se como sendo apenas um verniz, insuficiente para eliminar práticas sociais antigas e supostamente superadas, mas bem arraigadas no repertório dos comportamentos daquele grupo, que se vê, quando todos caem com a força do recuo da arma que há anos não era usada, como a ilustração abaixo mostra:

Dümmel legt an. - Er zielt. - Er drückt. -⁷⁷

Dann geht es: Wumm!!
Groß ist der Knall und der Rückwärtsstoß,
Denn jahrelang ging diese Flinte nicht los.⁷⁸

Além disso, a crueza da morte por tiro é até certo ponto minimizada, por ser relatada de forma rápida na narrativa, diante da frieza dos depoimentos que representam como a sociedade interpreta o acontecido.

Ende

Wehe! Wehe! Dümmel zielte wacker.
Fipps muß sterben, weil er so ein Racker. -

Wie durch Zufall kommen alle jene,
Die er einst gekränkt, zu dieser Szene.

⁷⁷ Dümmel aponta. – Ele mira. – Ele aperta. – (Tradução minha.)

⁷⁸ Então vai: Bum!! / O estrondo e o coice são grandes, / pois há muito a espingarda não funcionava. (Tradução minha.)

Droben auf Adelens Dienersitze
 Thront der Schwarze mit dem Nasenschlitze.
 Mieke, Krüll und Köck mit seinem Bauch,
 Wanderer, Töpfersfrau, der Bettler auch;
 Alle kommen; doch von diesen allen
 Läßt nicht einer eine Träne fallen.
 Auch ist eine solche nicht zu sehn
 In dem Auge von Professor Klöhn,
 Der mit Fink und Frau und mit Elisen
 Und mit Jetten wandelt durch die Wiesen.
 Nur Elise faßte Fippsens Hand,
 Während ihr das Aug voll Tränen stand.

»Armer Fipps!« so spricht sie herzig treu.

Damit stirbt er. Alles ist vorbei.⁷⁹

⁷⁹ Ai! Ai! Galhardo, Dümmler aponta. / – Fipps tem que morrer, pois é muito maroto. – / Como que por acaso vêm todos aqueles, que um dia se melindraram, à cena. / Em cima da mesa de jantar de Adele / O negro entronado com o nariz fendido. / Mieke, Krüll e Köck com sua barriga, / O andarilho, a mulher das panelas, o mendigo também: / Todos vêm; e nenhum deles / Derrama uma lágrima sequer. / Também não se vê nenhuma lágrima nos olhos do professor Klöhn, / Que com Fink, sua esposa, Elise / E Jette, caminha pelos campos. / Somente Elise pega a mão de Fipps, / Enquanto tem os olhos repletos de lágrimas. / – Pobre Fipps! Diz com sinceridade. / Então, ele morre. Tudo se acaba. / Enterraram-no nos fundos da casa, / no Jardim, onde fica o galinheiro de Fink. (Tradução minha.)

Man begrub ihn hinten in der Ecke,
 Wo in Finkens Garten an der Hecke
 All die weißen Doldenblumen stehn.
 Dort ist, sagt man, noch sein Grab zu sehn.
 Doch, daß Kater Grippe und Schnipps der Hund
 Ganz untröstlich, sagt man ohne Grund.⁸⁰

Na quarta estrofe da proposição da narrativa, Busch já havia feito referência às lágrimas dos crocodilos, predadores do meio selvagem, as quais são popularmente consideradas símbolos de hipocrisia ou dissimulação. Aqui, no desfecho da odisséia de Fipps pelo mundo dos humanos civilizados, apenas a criança de colo Elise, ainda desconhecedora da práxis social, verte lágrimas pela tristeza diante da morte dele, seu salvador. A oposição entre o elemento humano e o selvagem termina por aproximar o homem (que neste momento se encontra em desvantagem) do animal, despojando aquele de qualquer pretensão de superioridade sobre este. Ambos são iguais, embora Fipps sempre tenha sido mais sincero que o restante da sociedade em não dissimular seus desejos e intenções.

No plano dos seres humanos, nem o nativo do mesmo meio de origem do protagonista, o negro africano, escapa de ser punido pela pretensa superioridade. Ele tem o nariz rasgado pelo anel que o ornamentava, quando acreditava já ter subjugado o símio usando o ardil do disfarce. Embora, por ser africano, guarde certo grau de identificação com o meio de origem de Fipps, o negro representa o elemento

⁸⁰ Enterraram-no nos fundos da casa, / no Jardim, onde fica o galinheiro de Fink. / Onde todas as brancas umbelas estão. / Dizem que seu túmulo ainda está lá. / Como, totalmente inconsoláveis, estão o gato Grippe / e o cão Schnipps. Dizem, também, sem razão. (Tradução minha.)

humano inicial que irá se contrapor à esfera animal na estrutura da narrativa, sendo vencido pelo macaco, que se vale da habilidade com o uso de sua cauda.

O décimo capítulo da história traz o emblemático embate entre a ciência e a natureza. De um lado temos o vértice do elemento humano (e civilizado) representado pelo doutor Fink e pelo Professor Klöhn, que conversam e bebem em um restaurante. Ambos titulados e reconhecidos socialmente, gozam do prestígio de suas posições proeminentes e debatem temas, cuja importância é decorrente apenas da afetação com que as palavras são proferidas. A ironia é uma das características da obra de Busch mais apontada pelos críticos e, neste trecho, ela se constrói pela oposição entre a pose dos dois dignos senhores e a vacuidade de seu diálogo. Regado a vinho, o diálogo da dupla tece loas à sapiência da Mãe Natureza por ela ter feito o mundo como ele se configura, posicionando o homem em seu devido lugar, o topo da cadeia alimentar. Mas a filosofia de taberna de ambos sucumbe diante de um pouco de cola e de tinta, que Fipps, representante do vértice imediatamente oposto da esfera animal, despeja na bolsa do casaco e no chapéu do professor, respectivamente.

Como reação à afronta, o Professor investe contra o macaco brandindo sua bengala e com isso só consegue aumentar seus infortúnios. Sintomaticamente, o muito digno homem é castigado em sua presunção por meio dos objetos que também marcam sua proeminência social, a bengala, o chapéu e suas roupas.

Contudo, a tensão entre os dois elementos que se opõem no interior da narrativa apresenta momentos em que quase se desfaz. Há uma tentativa de aculturação e cooptação, portanto, do meio humano em relação ao animal. No sexto capítulo, Fipps aparece trajando roupas burguesas, condição para que fosse aceito no seio da família do Doutor Fink. Com as garbosas vestimentas ele chega a ser o vigia do sossegado sono da filha da família Fink e flerta com as artes, quando revela seus dotes musicais ao piano. Porém, predomina a natureza animal ao cabo desses episódios e Fipps abandona o lar burguês da família para ganhar o mundo novamente.

Considerando a obra como um todo, pode-se dizer, enfim, que ela se estrutura como uma crítica a determinados aspectos e a algumas concepções filosófico-científicas de sua época, que foram codificadas numa espécie de epopéia moderna (adaptada e atualizada para o gênero das histórias ilustradas). Entretanto,

como foi dito anteriormente, no momento em que se verteu tal obra para nosso idioma muito desse potencial expressivo se minimizou por conta de algumas imposições que se fizeram e que foram decorrências de algumas escolhas realizadas naquela situação. A primeira delas já foi aqui mencionada e diz respeito à extensão da obra resultante da adaptação, que excluiu arbitrariamente quatro capítulos do original alemão, fato que por si só representaria uma redução em relação ao original como queremos demonstrar. Mas esta não foi a única que se promoveu.

Embora haja o aviso que a obra de chegada é uma adaptação livre, por vários aspectos que apresentamos anteriormente e que configuram o caráter muito típico do texto buschiano, este impõe, acreditamos, alguns limites ao tradutor, sob pena de desvirtuá-lo a ponto de comprometer o esforço de transposição para outro idioma. A sua estruturação em células e o talento do autor no modo de fragmentar e seqüenciar as ações narradas, criando uma linguagem muito próxima da empregada no cinema mudo, limitou a ação dos tradutores de Busch no Brasil a se dedicarem apenas ao estrato verbal do texto. Esse expediente parece ter sido recorrente na totalidade das traduções nacionais do mencionado autor, embora, nas suas histórias ilustradas, a combinação entre o elemento verbal e o visual se apresente como uma amálgama, cuja relação entre seus componentes é muito íntima e impossível (na maioria dos casos) de ser ignorada.

PAPE (1977) localiza a obra *Fipps, der Affe* em um período no qual seu autor, já consagrado pelas travessuras perpetradas por Max e Moritz, dedica-se à criação de histórias ilustradas autônomas, isto é, publicadas avulsas e não como parte dos já referidos periódicos ilustrados *Fliegenden Blätter* e *Münchener Bilderbogen*. Naquele momento vêm a público obras como *Heilige Antonius von Pádua* e *Abenteuer eines Junggeselle*, cujo direcionamento não é para o público infantil, embora estas duas sejam formalmente semelhantes a outras produções do autor que poderiam sê-lo. No Brasil, a história de Fipps converteu-se na obra *Rico, o mico*, sexto volume da Série Juca e Chico, publicada pela Editora Melhoramentos em dezembro de 1976. Conforme mencionado, esse volume engloba os sete primeiros capítulos da obra *Fipps, der Affe*, mais o nono capítulo desta, que compõe a “oitava aventura” daquela.

A redução promovida foi suficiente para quase anular as duas principais leituras subjacentes à história narrada, a oposição entre o elemento humano e o animal, e a estruturação de uma paródica epopéia. A ausência da proposição que apresenta e decreta o destino do protagonista, assim como a falta do epílogo e a extração de quatro episódios importantes, torna a obra uma estrutura sem um começo claro e com final inverossímil, pois de qualquer forma inconclusivo. A falta do *Anfang* original não seria de todo comprometedora se o restante dele se mantivesse, mas a ausência do oitavo capítulo, em que Fipps subjuga a resistência dos animais domésticos, e dos três últimos episódios (em que temos momentos de clímax na narrativa), transformam a obra em um acumulado de situações cômicas de humor tipo pastelão, sobre as quais o interesse do leitor dura o tempo em que dura a leitura do livro.

Entretanto, algo pior acontece com os episódios remanescentes da obra alemã, os quais aparecem no oitavo volume da coleção brasileira, que foi publicado no mesmo período e foram agrupados sob o título de “Novas aventuras de Rico, o mico”. Assim fragmentada, a história começa *in media res*, embora seu início não seja esclarecido posteriormente. A personagem principal é identificada apenas como Rico, sem prévia apresentação ou explicação, o que talvez fosse dispensável para o leitor que tivesse conhecimento do conteúdo do volume anterior da coleção, mas não para um leitor que travasse contato com a personagem pela primeira vez. O mesmo acontece, porém, com o próprio fluxo da narrativa, que irrompe bruscamente para relatar o embate entre o macaco e os dois animais domésticos, denominados Peludo, o cão, e Neve, o gato.

Assim acontece também no episódio do incêndio, no qual uma série de personagens surgem na narrativa sem uma prévia apresentação e sendo tratados como conhecidos do leitor, embora mais obscuro seja o fato de Rico surgir de uma das janelas da residência com o bebê nos braços sem ter sido associado anteriormente àquele grupo de pessoas ou àquele meio.

O mais grave, contudo, ocorre na “quinta aventura”, episódio final também da obra original (*Ende*). Vejamos:

QUINTA AVENTURA

Pobre Rico! Era uma vez!...
 Mas, enfim, se tantas fez,
 foi bem feito!... Merecia
 tão perfeita pontaria.

Está deitado no chão,
 morto. E nessa confusão
 vêm vê-lo todos de perto;
 cada um quer ficar certo
 de não ter mais a temer:
 Rico acaba de morrer!

Morrer?... o mono, coitado,
 no chão, morto, foi deixado.
 Peludo, o cão, Neve, o gato,
 estão bem tristes, de fato.
 Dizem os dois: "Que tristeza!
 Rico era o rei da esperteza!"
 "Amigos!" – Rico de um salto,

pula no galho mais alto,
e grita “Adeus! Até Breve!”
peludo ri. Ri mais neve...

Perguntam-se entanto, os dois:
“E se o procurarem, depois?
Desaparecer não pode!”
... Boa idéia lhes acode:
“Ninguém vai desconfiar
se alguém o mico enterrar.”
E, feita a tumba do mico,
gravam nela:
“Aqui jaz Rico!...”

No texto alemão, como havia sido anunciado na proposição, temos o relato da morte do macaco, atitude que patenteia a atitude do *status quo* para com aqueles que lhe representam uma ameaça, como Fipps. Contrariamente ao original, a adaptação transforma a violência da solução dada ao conflito humano x animal em mais uma “esperteza” de Rico, que se despede do amigo felino e do amigo canino, dizendo enigmaticamente (pois parece-nos uma contradição): “Adeus! Até Breve!”. Os depoimentos frios e reprovadores dos membros da sociedade, verificados no texto original, desaparecem nas linhas da adaptação, que dá, inclusive, voz aos animais da narrativa, o que não ocorre no texto alemão. O conteúdo crítico estruturador da obra original é diluído no componente do humor, que toma conta da totalidade do texto, transformando-o em entretenimento puro e simples, cuja finalidade não ultrapassa a intenção de divertir o leitor, poupando-o de conteúdos mais pungentes, como a morte e sua tragicidade ou a intolerância da sociedade,

todos esses, como já descrevemos, elementos recorrentes nas narrativas ilustradas de Busch.

Assim, a tradução brasileira de *Fipps, der Affe* insere-se em uma tradição literária, cujo produto final é uma imagem um tanto quanto estereotipada do seu autor em nosso contexto literário-cultural. A série Juca e Chico é a reedição ampliada da Série Busch, publicada pela mesma editora na década de 1940 e que tinha a intenção de, conforme está estampado na contracapa de um de seus volumes, “uma das mais tradicionais coleções de livros para a infância, onde o inimitável caricaturista Wilhelm Busch aliou preciosas lições de moral à sua verve agradável.”⁸¹ Não conseguimos entender qual é a noção de “livros para a infância” que norteia a escolha e a edição das obras, mas observando o resultado da adaptação da história em questão, podemos dizer que ela não cumpre uma das principais funções do texto direcionado ao público infantil, de acordo com o que postula Bruno Bettelheim em seu renomado estudo acerca desse assunto, que é ajudar a leitor mirim a vivenciar experiências, mesmo que de forma simbólica, as quais contribuíram para que ele resolva possíveis conflitos de ordem psíquica em seu processo de amadurecimento (BETTELHEIM, 1980).

Na versão original, Fipps paga com sua vida por ter ousado desestabilizar as bases daquela sociedade pra onde fora involuntariamente transferido, seu dinamismo rompe a estaticidade do local e causa insegurança em indivíduos que são típicos representantes de seu estrato social e que percebiam o matreiro macaco apenas como um objeto exótico cuja posse lhes agradaria.

Na tradução brasileira, o macaco Rico não pode nem cumprir a sua *Moira*, uma vez que o destino trágico lhe é tolhido, para que ele se transforme em uma espécie de reles bufão, que se envolve em variadas situações cômicas, cujas consequências são apenas motivos para facécias sem maiores gravidades e cuja finalidade é a diversão pura e simples, por meio de uma frugal leitura, de um despreocupado leitor.

A eliminação física do macaco é a única solução que aquela sociedade encontrou para o mal estar que ele causava. Esta drástica solução é a mesma encontrada pela comunidade que “desfrutou” das travessuras de Max e Moritz,

⁸¹ BUSCH, W. *O chorão e outras histórias*, 1953.

criação que precedeu em quase quinze anos a obra *Fipps, Der Affe*, que, como aquela, pode ser lida tanto como uma fábula moralista, caso o leitor compartilhe dos valores daquela burguesia retratada na narrativa, ou como uma denúncia da rigidez desse modelo de sociedade, caso o mesmo se sinta oprimido por ela, como o foi Fipps. E esta possibilidade de uma leitura mais relativizada é praticamente nula na tradução brasileira, em decorrência das suas transformações em relação ao original alemão.

Além disso, essa oposição entre os elementos humano e animal pode ser observada em outras obras buschianas traduzidas para o português, como se disse, tal qual um *leitmotiv* das histórias ilustradas do autor que aqui chegaram. É o que ocorre, por exemplo, com as narrativas presentes no segundo livro da Série Juca e Chico. As seis historietas que se agrupam nesse segundo volume, de título *O macaco e o moleque*, trazem situações bastante semelhantes entre si e, de certo modo, reproduzindo a dinâmica daquela oposição entre homem e animal. A oposição já vem apresentada no título do volume, por meio dos termos “macaco” e “moleque” e é reiterada em quatro das seis narrativas contidas nele. Nas quatro narrativas iniciais temos um animal infligindo a um (ou mais) ser(es) humano(s) uma humilhação e alguma dor física. Na primeira, que dá nome ao volume, um macaco se vinga de um moleque travesso que o tira de seu sossego; na segunda, *Primo Chico e o burro*, o animal destrói a cena familiar de piquenique e a presunção do jovem que queria montá-lo para impressionar suas primas; em *A vingança do elefante*, a terceira e já aqui apresentada, um negro africano termina todo espetado por espinhos, após atirar uma flecha no elefante que bebia água tranqüilamente; a seguinte, *A raposa*, um camponês, que se achava mais esperto que a raposa, perde a galinha de sua canja e a oportunidade de aprisionar o animal que ameaçava seu galinheiro. As duas narrativas que encerram o volume não reproduzem, como se disse, o tema central das que lhe antecedem. A penúltima, *O professor distraído*, apresentada no capítulo anterior, relata uma viagem de um atrapalhado professor. Na última história do volume, *Dois Ladrões*, os assaltantes de uma casa morrem espetados em guarda-chuvas ao final de uma tentativa de roubo.

Excetuando-se estas duas últimas narrativas, as demais são típicas representantes da mesma crítica anti-darwinismo social observada em *Fipps, der Affe*. Mas, a exemplo do que acontece com a versão nacional desta obra, naquelas

a intensificação do caráter humorístico, advindo da repetição de semelhantes situações cômicas de estilo pastelão, cria uma imagem verdadeira, mas apenas parcial de toda uma complexidade de temas que podem ser encontrados nas histórias ilustradas de Wilhelm Busch.

Em linhas gerais, além do que se disse até aqui, *Fipps, der Affe* afigura-se como uma espécie de fábula moderna anti-evolucionista, permeada de humor e uma boa dose de ceticismo. Por outro lado, essa obra porta alguns outros elementos também bastante recorrentes nas narrativas buschianas, o diálogo com a tradição artística da Antigüidade clássica. Tal diálogo se dá, sobretudo, pela recuperação da idéia da tragicidade do ser humano e de uma série de recursos estilísticos estruturadores das obras, tais como a recorrência à mitologia ou divisão da narrativa segundo as leis da retórica, entre outros.

A constatação do emprego desses aspectos na obra acima analisada ajuda na transição para a próxima categoria de análise, mencionada no início do capítulo, que cuidará de demonstrar a presença de elementos da tradição da poética clássica nas histórias ilustradas do referido autor, pois as transformações materiais atingem as concepções mais profundas do homem, que se baseiam no patrimônio imaterial da cultura dos povos, o que leva ao questionamento das tradições mais sólidas e arraigadas

DIALOGISMO COM A TRADIÇÃO CULTURAL CLÁSSICA

Embora figurem com intensidade variada em uma ou outra de suas histórias ilustradas, o conteúdo sociológico das narrativas desse autor divide espaço, sem rivalizar, com um outro assunto que se pode definir como central na obra desse artista alemão. Conforme já se observou neste estudo, muito mais do que o sistema econômico, político ou social que o gerou, Busch ocupa-se do homem europeu (e do germânico em específico) da segunda metade do século XIX, que decreta a morte de Deus, em consonância com Nietzsche, vive acompanhado da dor do existir schopenhaueriana e estabelece suas origens nos primatas *vierhändig*⁸² (longe da linhagem de Adão e Eva), em concordância com o Evolucionismo de Darwin, mas que não escapa do acerto de contas com o destino que escolheu (e do qual não pode se desvencilhar). Nas produções buschianas, o homem não se apresenta tão superior e evoluído, como a teoria darwinista lhe arroga o existir, e o destino final da personagem é, tal qual nas tragédias da Antigüidade, fruto de sua ação como indivíduo, mas, diferentemente do que ocorre nestas, a ação pessoal naquelas propicia à realidade imediata em que a personagem se insere, o espaço individual privado ou a própria sociedade em seu conjunto, uma reação geradora da maioria dos infortúnios que sobre ela recaem. Em sua célebre obra *Poética*, no capítulo XII, Aristóteles discorre sobre o caráter trágico do teatro de sua época e define como deve ser a imitação que pretende atingir tal efeito nos seguintes termos:

Nós assumimos que, para a forma mais bela da tragédia, o enredo tem de ser complexo e não simples e ele deve consistir na imitação de fatos inspiradores de temor e pena, que vem a ser a função distintiva desse tipo de imitação. Segue, então, que há três formas de enredo a serem evitados. Um homem honesto passando da boa para a má fortuna, ou um homem desonesto indo da má para a boa fortuna. A primeira situação não inspira temor nem pena, somente nossa indignação. A segunda é o que há de menos trágico; não lhe

⁸² Com quatro mãos (patas).

ocorre nenhum dos requisitos da tragédia; não nos move a nenhum sentimento humanitário, nem à pena, nem ao temor. Tampouco, por outro lado, deve o indivíduo perverso em extremo tombar da felicidade para o infortúnio. Semelhante composição, embora pudesse despertar simpatia humana, não inspiraria pena, nem temor; a pena é ocasionada a partir de infortúnios não merecidos, e medo a partir de alguém semelhante a nós; assim, não haverá nada inspirador de pena ou medo nessa situação. Resta um tipo intermediário de personagem, um homem que não seja proeminente nem em virtude e justiça, ao qual o infortúnio é trazido não por vício ou depravação, mas por algum tipo de falta, figurando entre aqueles que desfrutam grande prestígio e prosperidade; por exemplo, Édipo, Tiestes e homens notáveis de famílias como essas. O enredo perfeito, conseqüentemente, deve ser único e não (como nos contam alguns) com duplo assunto; a mudança no fortuna dos sujeitos não deve se dar do infortúnio para a felicidade, mas pelo contrário, da boa para a má fortuna; e a causa para isso não deve residir em alguma depravação, mas em alguma grande falha de sua parte; sendo o próprio homem como os que nós descrevemos, ou melhor, nunca pior.⁸³ (ARISTÓTELES, 1995a, p. 2325)

e sobre a mesma matéria, JAEGER (1995) declara que

(...) Na concepção épica, a cegueira, a Ate, engloba numa unidade a causalidade divina e humana em relação com a desventura: os erros que arrastam o Homem para a ruína são efeito e força daimônica à qual ninguém pode resistir. É ela que induz Helena a abandonar a

⁸³ We assume that, for the finest form of tragedy, the plot must be not simple but complex; and further, that it must imitate actions arousing fear and pity, since that is the distinctive function of this kind of imitation. It follows, therefore, that there are three forms of plot to be avoided. A good man must not be seen passing from good fortune to bad, or a bad man from bad fortune to good. The first situation is not fear-inspiring or piteous, but simply odious to us. The second is the most untragic that can be; it has no one of the requisites of tragedy; it does not appeal either to the human feeling in us, or to our pity, or to our fears. Nor, on the other hand, should an extremely bad man be seen falling from good fortune into bad. Such a story may arouse the human feeling in us, but it will not move us to either pity or fear; pity is occasioned by undeserved misfortune, and fear by that of one like ourselves; so that there will be nothing either piteous or fear-inspiring in the situation. There remains, then, the intermediate kind of personage, a man not preeminently virtuous and just, whose misfortune, however, is brought upon him not by vice and depravity but by some fault, of the number of those in the enjoyment of great reputation and prosperity; e.g. Oedipus, Thyestes, and the men of note of similar families. The perfect plot, accordingly, must have a single, and not (as some tell us) a double issue; the change in the subject's fortunes must be not from bad fortune to good, but on the contrary from good to bad; and the cause of it must lie not in any depravity, but in some great fault on his part; the man himself being either such as we have described, or better, not worse, than that.. (Tradução minha.)

casa do marido para fugir com Paris, e é ela que endurece o coração de Aquiles perante a embaixada que o exército lhe envia para dar explicações para a reparação da sua honra ultrajada, e perante as admoestações do seu velho preceptor. O desenvolvimento da autoconsciência humana realiza-se no sentido da progressiva autodeterminação do conhecimento e da vontade em face dos poderes superiores. Daí a participação do Homem no seu próprio destino e a sua responsabilidade perante ele.” (JAEGER, 1995, p. 302)

Esse componente trágico inerente a boa parte das produções buschianas não se configura como algo “pesado” ou que redunde em tons macabros na economia do texto, como aqui já se comentou anteriormente. Muito pelo contrário, a composição das suas histórias ilustradas combina o verbal e o visual de forma que o produto final resulte leve, quer seja pela fluidez das rimas e do ritmo das palavras, quer pelo dinamismo das figuras em combinação com elas. Tudo isso aliado ao estímulo humorístico do texto faz com que o leitor, mesmo diante do relato de um evento de morte, mantenha um riso no canto dos lábios, com ou sem um certo embaraço. Esse artista alemão parece centrar seu foco em uma tragicidade da vida moderna, pela qual a *Moira* do homem urbano ou do camponês desencadeia-se a partir dos instrumentos mais prosaicos. A “falha trágica” cometida pela personagem confronta-o com a culpa que este tem, não por um evento que ofendeu aos deuses em gerações anteriores, mas por endossar um sistema perverso para a maioria dos homens e do qual ele desfrutara impunemente até então.

Para Aristóteles, o efeito final da fábula trágica em seu público deve ser “temor ou pena” (fear or pity). Nas narrativas ilustradas de Busch, tais efeitos são inconcebíveis, pois nelas parece prevalecer, ao lado desse caráter trágico, o princípio do *ridendo castigat mores* (rindo, castigam-se os costumes), pelo qual se disfarça a gravidade da crítica com um toque de comicidade. Para o ilustrador, em oposição ao filósofo e teórico da arte, a tragicidade moderna necessita do riso, pois, mais do que na Antigüidade, o que leva o público de sua época à fruição da obra é o desejo de entretenimento e o esquecimento das agruras do cotidiano. Medo e pena são, além de emoções, recursos desgastados pelo largo uso que delas fizeram os autores românticos da geração anterior e procedimentos mais afeitos ao texto literário puro. O hibridismo de códigos (verbal e visual) das narrativas buschianas e a necessidade de aproximação com o público, cuja principal característica da época

em que circularam é o fato de ser um consumidor da obra, impelem-no ao humor como estratégia de aproximação do leitor, para que este o aceite e compre sua produção. Embora crítico da nova ordem social, o artista sabe que não lhe é independente e que precisa jogar conforme as regras que foram estabelecidas por esse novo sistema de produção.

Por outro lado, se o efeito é diverso, a essência do elemento trágico da Antigüidade permanece, uma vez que o final que cabe à personagem foi por ela construído, conscientemente ou não, ao longo de sua trajetória e por meio de suas ações. Em que pesem o cinismo e o ressentimento do julgamento da coletividade (como acontece na obra que acima se analisa), o próprio agente é causa de seu destino, como o foi o macaco Fipps, como o foram Max e Moritz, ou como o era o burguês alemão contemporâneo à Busch, cooptado pelo materialismo e pelo capitalismo reinantes na Europa naquele século.

A alguns pode parecer exagero a associação de elementos da tradição literária clássica às histórias ilustradas buschianas, mas o próprio autor revela esse pendor e o diálogo de suas criações com tal tradição em carta ao editor de sua mais famosa criação, *Max und Moritz*, quando a define como uma epopéia infantil:

(...) Como me alegraria ouvir novamente algo do ti! Estou te enviando a história de Max e Moritz, que também já colori, por utilidade e prazer, e peço-te tomá-la gentilmente em tuas mãos e, de quando em vez, rires um pouco. Imaginei que esta estória talvez pudesse ser utilizada como uma espécie de pequena epopéia infantil para alguns números das Folhas Volantes e, com as devidas modificações do texto, também para a Folha com Estampas.⁸⁴

Carta a Caspar Braun, 05/02/1865. (BUSCH, 2004)

Em seu estudo sobre o estilo grotesto, KAYSER (1986) reconhece na tragicidade inerente às histórias ilustradas de Busch este traço, pois, conforme ele define, nós “tomamos parte” dela, em oposição a um distanciamento que seria o

⁸⁴ (...) Wie sehr würde es mich freuen, einmal wieder etwas von Ihnen zu hören! Ich schicke Ihnen nun hier die Geschichte von *Max u. Moritz*, die ich zu Nutz und eignem Plaisir auch gar schön in Farben gesetzt habe, mit der Bitte, das Ding recht freundlich in die Hand zu nehmen und hin und wieder ein wenig zu lächeln. Ich habe mir gedacht, es ließe sich als eine Art kleiner Kinder=Epopoe vielleicht für einige Nummern der fliegenden Blätter und mit entsprechender Textveränderung auch für die Bilderbögen verwenden. (Tradução minha.)

caracterizador do estilo cômico. Dor e finais trágicos, com morte ou mutilações físicas, estão presentes na maior parte das criações do autor, de todas as fases anteriormente descritas de sua trajetória de ilustrador, e especialmente naquelas publicadas nos periódicos ilustrados *Fliegende Blätter* e *Münchener Bilderbogen*. Vejamos alguns exemplos recolhidos de momentos diversos da obra buschiana:

Schreckliche Folgen der Neugierde, dargestellt an einem Bauern in der Barbierstube. Fliegende Blätter, 1860.

„Romanze“, *Dideldum!*, 1874

Ein Sägezahn trifft ganz genau
Ins Nasenloch der Bauersfrau.

Die Nase blutet fürchterlich,
Der Bauer denkt: »Was kümmert's mich?«

Der Bauer und der Windmüller, Münchener Bilderbogen, 1861.

Hans Huckebein der Unglücksrabe, 1867.

Und - klapp! schlägt er mit seinem Topf
Das Pusterohr tief in den Kopf!

Drum schieß mit deinem Püstericht
Auf keine alten Leute nicht!

Das Pusterohr, 1867.

Und als der erste steigt herein.
Da hebt das Mädchen den Mühlstein.

Und - patsch! - der Räuber lebt nicht mehr.
Der Mühlstein drückt ihn gar zu sehr.

Doch schon erscheint mordgierig-heiter
Und steigt durch's Loch der Räuber zweiter.

Ha! Hu! - Er ist ehers gewollt.
Wie Rollenknaster aufgerollt.

Jetzt aber naht mit kühnem Schritte
Voll Goldbegierigkeit der dritte

Schnapp! - ist der Hals ihm eingekommen;
Er stirbt, weil ihm die Luft benommen.

So starben die drei ganz unverhofft!
O Jüngling! da schau her!!!
So bringt ein einzig Mädchen oft
Drei Männer in's Malheur!!!!

Die kühne Müllerstochter, 1867.

Dos exemplos acima, podemos destacar os três últimos fragmentos, que foram veiculados no periódico humorístico da cidade de Stuttgart *Über Land und Meer* (1859-1923)⁸⁵, em que chama a atenção o seu alto teor de violência, especialmente na seqüência retirada de *Die Kühne Müllerstochter*, história que termina com a morte dolorosa de três assaltantes.

O desfecho trágico de algumas das narrativas buschianas, entretanto, não se dá de forma simplesmente gratuita ou despropositada, como pode parecer. Tome-se como exemplo uma história de 1860, período inicial das contribuições de Busch para o semanário ilustrado *Fliegende Blätter*, de nome *Trauriges Resultat einer vernachlässigten Erziehung* (*Resultado trágico de uma educação desleixada*). Nessa história, composta de dez ilustrações e 37 quartetos em que se rimam entre si os versos pares e os ímpares de cada estrofe, relata-se uma seqüência de acontecimentos trágicos que resultam em pelo menos quatro mortes violentas (duas decapitações, um enforcamento e um esfaqueamento). A responsabilidade por todo esse derramamento de sangue recai, contudo, sobre duas de suas principais vítimas: os pais do garoto que é o primeiro a ser morto na narrativa. Isso lhes acontece, segundo o enredo, pois a ausência destes na educação do filho resulta no comportamento indevido do menino de sete anos, fato gerador da atitude drástica de um alfaiate, que o mata com sua tesoura por não agüentar mais as provocações que a criança lhe fazia, ao troçar com seu nome. Esse alfaiate é denominado, na narrativa, Schneider Böckel, de modo que seu nome se assemelha à palavra *Bock* (bode), o que faz com que o menino o provoque, dirigindo-lhe o gracejo “*Meck, meck, meck!*”, onomatopéia da língua alemã para o balido do animal.

⁸⁵ Nossas pesquisas conseguiram apurar apenas que Wilhelm Busch publicou algumas obras nesse periódico esporadicamente entre 1867 e 1869.

TRAURIGES RESULTAT EINER VERNACHLÄSSIGTEN ERZIEHUNG⁸⁶

Ach, wie oft kommt uns zu Ohren,
Daß ein Mensch was Böses tat,
Was man sehr begreiflich findet,
Wenn man etwas Bildung hat.

Manche Eltern sieht man lesen
In der Zeitung früh bis spät;
Aber was will dies bedeuten,
Wenn man nicht zur Kirche geht?

Denn man braucht nur zu bemerken.
Wie ein solches Ehepaar
Oft sein eignes Kind erziehet,
Ach, das ist ja schauderbar!

Ja, zum Instheatergehen,
Ja, zu so was hat man Zeit,
Abgesehn von andren Dingen,
Aber wo ist Frömmigkeit?

Zum Exempel, die Familie,
Die sich Johann Kolbe schrieb,
Hatt' es selbst sich zuzuschreiben,
Daß sie nicht lebendig blieb.

Einen Fritz von sieben Jahren
Hatten diese Leute bloß,
Außerdem, obschon vermögend,
Waren sie ganz kinderlos.

Nun wird mancher sich wohl denken:
Fritz wird gut erzogen sein,
Weil ein Privatier sein Vater;
Doch da tönt es leider: Nein!

Alles konnte Fritzchen kriegen,
Wenn er seine Eltern bat,
Äpfel-, Birnen-, Zwetschkuchen,
Aber niemals guten Rat.

Das bewies der Schneider Böckel,
Wohnhaft Nummer 5 am Eck;
Kaum, daß dieser Herr sich zeigte,

⁸⁶ Este texto apresenta alguns temas que nos são convenientes para as análises que desenvolvemos. Assim, a eles nos referiremos e explicitaremos, quando necessário, do mesmo modo, dele (o texto) traduziremos apenas os fragmentos que nos forem úteis.

Gleich schrie Fritzchen: »Meck, meck, meck!«

Oftmals, weil ihn dieses kränkte,
Kam er und beklagte sich,
Aber Fritzchens Vater sagte,
Dieses wäre lächerlich.

So was nimmt kein gutes Ende. -
Fast verging ein ganzes Jahr,
Bis der Zorn in diesem Schneider
Eine schwarze Tat gebär.

Wozu aber soll das führen,
Ganz besonders in der Stadt,
Wenn ein Kind von seinen Eltern
Weiter nichts gelernt hat?

Unter Vorwand eines Kuchens
Lockt er Fritzchen in sein Haus,
Und mit einer großen Schere
Bläst er ihm das Leben aus.

Kaum hat Böckel dies verbrochen,
Als es ihn auch schon scheniert,
Darum nimmt er Fritzchens Kleider,
Welche grün und blau kariert.

Fritzchen wirft er schnell ins Wasser,
Daß es einen Plumpser tut,
Kehrt beruhigt dann nach Hause,
Denkend: So, das wäre gut!

Ja, es setzte dieser Schneider
An die Arbeit sich sogar,
Welche eines Tandlers Hose
Und auch sehr zerrissen war.

Dazu nahm er Fritzchens Kleider,

Weil er denkt: Dich krieg' ich schon!
Aber ach, ihr armen Eltern,
Wo ist Fritzchen, euer Sohn?

Fliegende Blätter, 1860, n. 796, p. 108. (BUSCH, 2004)

Nas quatro estrofes iniciais o narrador identifica claramente a causa dos eventos que se sucederão, a educação descuidada dos jovens que pode ser ilustrada pela narrativa subsequente dos infortúnios da família de Johann Kolbe e de seu filho Fritz. O núcleo familiar e narrativo tem em sua denominação uma etimologia interessante, pois remete a idéia de um êmbolo ou pistão (*Kolben*), que reforça a noção burguesa de ser esse tipo de organização, a célula familiar, um dos pilares em que as sociedades devem se estruturar. Mas, este nome permite também que se entenda que ela seja o elemento que impulsiona os eventos vindouros, sendo sua ação o impulso primeiro a que as demais correspondem a mera reação, numa relação clara de trágica (no sentido clássico) causalidade.

À morte do pequeno Fritz, segue-se a de sua mãe, que o encontra dentro do peixe que está sendo preparado para a próxima refeição e morre ao cair sobre a faca que empunhava, quando descobriu o filho morto dentro da barriga do animal.

Vendo a cena da morte da esposa e do filho, Johann Kolbe desfalece, morre e cai sobre a nuca da velha tia de Fritz, que passava pelo local, matando-a. O povo chocado com o acontecido, identifica o autor da morte do menino em um homem de nome Tandler, que traz a roupa do pequeno Fritz em um remendo de sua calça, feito pelo alfaiate Böckel, e rapidamente o enforcam pelo crime. Assim, Tandler, cujo nome remete à idéia de futilidade (*Tand*), morre pelo fato banal de se ter valido dos serviços do alfaiate naquele momento fatídico. Nessa altura da história o próprio

narrador questiona “Wo bleibt die Gerechtigkeit? / Denn dem Schneidermeister Böckel / Tut bis jetzt man nichts zuleid.⁸⁷“, e alguém encontra nos bolsos do enforcado o recibo lavrado pelo alfaiate, que indica a origem do remendo. O rumor popular volta-se então para a figura do alfaiate, cuja paz em sua consciência se desfaz em terrível horror com o simples balir de um bode, qual, *mutatis mutandis*, a uma paródia do fantasma do pai de Hamlet clamando pela justiça em relação aos mortos. Atormentado, o alfaiate se mata com o mesmo instrumento da morte do pequeno Fritz, purgando sua culpa, ao impingir a si morte idêntica à do menino que ele assassinara. Tem-se ao final a punição, portanto, daquele que primeiro cometera um ato abominável na narrativa. Embora, em contrapartida, o narrador conclua a história enfatizando que aos pais cabe a responsabilidade de evitar que algo de ruim aconteça aos filhos, sendo eles (pais), os responsáveis pelo que acontecer à sua prole, a qual, de acordo com o que se subentende então pela retomada do título da história, deve ser instruída com atenção e cuidado.

Ein Gendarm, der dies verspürte,
Kam aus dem Versteck herfür,
Und zu Böckel hingewendet
Sprach er: »Böckel, geh mit mir!«

Kaum noch zählt man 14 Tage,
Als man schon das Urteil spricht:
Böckel sei aufs Rad zu flechten.
Aber Böckel liebt dies nicht.

Ach, die große Schneiderschere
Ließ man leider ihm, und schnapp!
Schnitt er sich mit eignen Händen
Seinen Lebensfaden ab.

Ja, so geht es bösen Menschen.
Schließlich kriegt man seinen Lohn.
Darum, o ihr lieben Eltern,
Gebt doch acht auf euern Sohn!

⁸⁷ Onde está a justiça? / Pois o alfaiate Böckel / ainda não se melindrou. (Tradução minha.)

Este diálogo com a tradição narrativa clássica é uma característica constante nas histórias ilustradas de Busch, que pode ser observada em várias de suas criações, em especial naquelas que apresentam maior extensão e foram publicadas de maneira independente dos periódicos *Fliegende Blätter* e *Münchener Bilderbogen*. É o que se verifica em obras como *Max und Moritz*, *Schurrdiburr oder die Bienen*, *Bilder zur Jobsiade*, *Fipps*, *der Affe*, *Der heilige Antonius Von Pádua*, *Die Fromme Helene*, o conjunto conhecido como trilogia Knopp (*Abenteuer eines Junggesellen*, *Herr und Frau Knopp* e *Julchen*), *Die Haarbeutel*, *Balduin Bähnlamm der verhinderte Dichter* e *Maler Klecksel*.

Retratando a nova forma da tragicidade do homem em sua época, Busch isenta a predestinação biológica – conceito este muito popular naquele período – ou a providência divina de qualquer responsabilidade sobre o indivíduo e seu destino. Ao Homem, e somente a ele, cabe decidir suas escolhas no contexto social em que ele está inserido. Ação e reação compõem, dialeticamente, a estrutura básica do mecanismo social, que pode se modificar mediante atitudes de um indivíduo (ou agir sobre o mesmo), sem que qualquer elemento divino (ou fantástico) participe desse processo.

Sobre a forma como a tragédia antiga representava os homens, diz Aristóteles:

A matéria que o imitador representa são ações, com agentes que necessariamente são homens bons ou maus – as diversidades de

caráter do ser humano sempre derivam dessa distinção primária, uma vez que as diferenças de caráter se dão a partir da maldade e da excelência dos homens. Segue, então, que os agentes representados devem ser melhores do que nós, ou piores, ou exatamente como somos; do mesmo modo como fazem os pintores, as personagens de Polignoto são melhores do que nós, as de Pausão são piores, e as de Dionísio são idênticas a nós. Está claro que cada uma das anteriormente mencionadas artes admitem essas diferenças, e diferirão entre si por imitarem por esses diferentes modos. (...) as personagens de Homero, por exemplo, são melhores que nós; as de Cleofonte estão em nosso nível; e as de Hegêmon de Tasos, o primeiro escritor de paródias, e Nicócares, o autor da *Dilíada*, são inferiores a nós. (...) é essa a diferença que distingue a Tragédia da Comédia; a primeira faz das suas personagens melhores, e a segunda as faz piores do que os homens dos dias atuais.⁸⁸ (ARISTÓTELES, 1995a, p. 2317)

Por sua vez, as narrativas ilustradas buschianas, ao focalizarem o homem, representam-no como ele verdadeiramente é: pequeno-burguês, mímese comportamental clara dos indivíduos da casta a que pertence, frágil na sua muito pretensa postura impávida, por vezes afetado, mas sempre portador de uma parvoíce, a qual deriva da assimetria entre a imagem que ele projeta e aquilo que ele realmente tem por essência. E, nessas narrativas ilustradas, tal imagem do ente humano é desnudada ao leitor à revelia das personagens, muitas vezes quando elas se confrontam com um simples objeto doméstico.

Essa última observação faz vir à baila uma outra característica, muito recorrente nessas obras do ilustrador, que permite a passagem para a última categoria de análise mencionada no início do capítulo: a acentuada representação

⁸⁸ The objects the imitator represents are actions, with agents who are necessarily either good men or bad – the diversities of human character being nearly always derivative from this primary distinction, since it is by badness and excellence men differ in character. It follows, therefore, that the agents represented must be either above our own level of goodness, or beneath it, or just such as we are; in the same way as, with the painters, the personages of Polygnotus are better than we are, those of Pauson worse, and those of Dionysius just like ourselves. It is clear that each of the above-mentioned arts will admit of these differences, and that it will become a separate art by representing objects with this point of difference. (...) Homer's personages, for instance, are better than we are; Cleophon's are on our own level; and those of Hegemon of Thasos, the first writer of parodies, and Nicochares, the author of the *Diliad*, are beneath it. (...) This difference it is that distinguishes Tragedy and Comedy also; the one would make its personages worse, and the other better, than the men of the present day. (Tradução minha.)

do *habitus* do homem germânico de sua época, isto é, uma certa “germanicidade” medular, típica do contexto sócio-cultural dos países que, naquele período, tinham na língua alemã o seu denominador comum.

As criações de Busch simplesmente incorporam um traço do chamado *Zeitgeist* daquele momento no contexto de cultura da expressão alemã dos três primeiros quartos do século XIX, uma vez que a valorização da cultura local, de conceitos como *heimat* (terra natal) e *Blutt und Boden* (sangue e solo), parecia ser a única opção para a paz dos espíritos e das tropas daqueles grupos que cultural e lingüisticamente apresentavam semelhanças maiores que as diferenças regionais. Antes do universo, o quintal. “Para ser universal, fala de tua aldeia”, como preconizara já o poeta.

DIALOGISMO COM O CONTEXTO DA CULTURA DE EXPRESSÃO ALEMÃ OITOCENTISTA

Apesar de existir em nosso idioma o termo “germanismo” para se referir à “imitação dos modos ou costumes dos alemães”, como o define o dicionário Houaiss (HOUAISS, 2001), neste trabalho será empregado o termo germanicidade para designar o conjunto de características presentes nas produções buschianas que representam esse *habitus* alemão daquele momento. O termo consagrado pelo uso da língua é muito abrangente e não traduz satisfatoriamente o aspecto que aqui destacamos, que vem a ser uma série de traços representadores da pessoa de um indivíduo, mas que deitam raízes em outros traços identificados com sua localização geográfica (urbana, rural ou européia) e social (proletariado ou burguesia). Há que se reconhecer, entretanto, que o que apontamos aqui como típico da cultura alemã pode, também, ser encontrado na cultura de outros povos da Europa Central e, inclusive, na cultural de alguns países nórdicos, devido a semelhanças climáticas e geográficas. Neste estudo, portanto, o termo germanicidade serve para que nos refiramos ao que podemos denominar como sendo certa “cor local” sócio-histórica do homem comum daquela cultura de expressão alemã na maior parte século XIX e que Busch incorporou à suas narrativas como um elemento de auto-identificação para o leitor das suas obras. Assim, não só as roupas das personagens, mas os seus usos e costumes, ou os objetos participantes ou caracterizadores em relação à ação narrada, serão os denotadores do que aqui trataremos como um certo modo pitoresco de ser do povo alemão representado nas narrativas buschianas, isto é, de sua germanicidade. Vejamos alguns exemplos:

Der Bauer und der Windmüller (1861)

Der hinterlistige Heinrich (1864)

Die Rutschpartie (1864)

Eine kalte Geschichte (1877)

Max und Moritz (1865)

Max und Moritz (1865)

Die Bäurin hat ein Huhn
erstickt
um Supp mit Huhn
dass zu kochen.
Der Bauer sprach:
das giebt'n Tuse!
Mit diejem Huhn fang
ich den Fuchs!

Der Fuchs (1881)

Vários elementos típicos daquela cultura e época, de acordo com o que as ilustrações acima demonstram, como a indumentária de várias das personagens; o fenômeno climático da neve e as possibilidades de fabulação dele decorrente; a arquitetura de algumas construções, como os moinhos de vento e as residências com chaminé; alimentos típicos (como o pretzel, uma espécie de confeito com a forma de dois círculos unidos); objetos caseiros, como o aquecedor e o tipo de cachimbo que figuram nesta penúltima ilustração, todos esses elementos, corriqueiros naquele contexto, são um tanto quanto estranhos ao contexto local dos diversos momentos em que aqui se traduziu alguma das obras de Busch.

Esse dado contextual das histórias ilustradas do autor em questão representa um outro obstáculo a ser transposto pelo seu tradutor, pois a ligação direta de elementos textuais com um dado pano de fundo histórico-social pode fazer com que, transformadas as condicionantes desse pano de fundo, a obra “envelheça”, isto é, torne-se anacrônica por ser representante específica de um contexto não mais existente. No caso específico da produção buschiana, há que se atentar para o fato de que a civilização alemã do século XIX não correspondia exatamente ao contexto de nossa *Belle Époque*, momento da tradução bilaquiana, e muito menos às décadas de 1940 e 1970, períodos em que foram publicadas, respectivamente, a Série Busch e a Série Juca e Chico.

No caso específico das mencionadas histórias ilustradas, a identificação delas com o contexto sócio-histórico-cultural em que se inseria seu leitor alemão é um dos seus elementos mais atrativos. O leitor da obra original ri de si mesmo, pois reconhece nela seu semelhante em situações que ele ordinariamente vivencia em seu cotidiano. Assim, o teor pitoresco da obra provoca uma empatia com o leitor que a ela se abre, divertindo-se com seu humor e, em última instância, absorvendo-lhe o conteúdo crítico. Nas traduções brasileiras, a discrepância entre esse estrato contextual das obras e a realidade em que o leitor está imerso transforma em exotismo aquilo que inicialmente seria pitoresco, uma vez que se estabelece um distanciamento claro entre o leitor e o conteúdo lido. E o maior responsável por essa discrepância é o fato de que esse caráter autóctone das narrativas se encontra registrado, quase totalmente, no estrato visual do texto, o que faz com que não se possa promover nenhuma forma de adaptação de tal conteúdo na obra traduzida quando, como acontece no caso das traduções brasileiras, essa porção visual da criação é pura e simplesmente reproduzida no texto de chegada tal qual figurava no texto de partida. Em outras palavras, a mencionada relação de dependência mútua entre os dois códigos que compõem as histórias ilustradas buschianas e sua referencialidade direta a uma realidade contextual que se relaciona com a obra original de forma muito íntima, faz com que a transposição de apenas um deles para outro idioma, como aconteceu no caso das versões brasileiras, enfraqueça seu potencial de significação junto a quem as lê fora do sistema literário em que foram criadas.

Alheio a muitos dos usos e costumes descritos, quer seja pela questão temporal, quer seja pela geográfica, o leitor brasileiro de Busch (especialmente os pós-bilaquianos, inseridos em uma realidade muito diversa daquela em que as histórias surgiram) tendem a se ater mais ao diverso do que ao que lhe é idêntico, reduzindo-se, assim, bastante da contundência da versão original, pois a derrisão da obra, para o leitor nacional, pouco o atinge, uma vez que nela ele não se reconhece.

Não obstante esse caráter pitoresco de germanicidade, as narrativas buschianas souberam falar ao ser humano naquilo que ele tem de mais universal, conforme atesta o sucesso internacional que o autor logrou em sua época ou postumamente. Não sabemos, em relação a esse aspecto, o quanto se pode imputar à ação do tradutor a responsabilidade sobre a redução aqui referida, uma vez que

ele não é o responsável pelas mudanças nas condições sócio-culturais decorrentes da progressão histórica, embora tais mudanças se tornem determinantes para o modo como se dará a recepção da obra por um leitor de uma época ulterior e remota. Acresça-se a isso o fato de o Brasil estar em guerra contra a Alemanha oficialmente declarada pelo governo de Getúlio Vargas no ano de 1943, quando se publicaram os primeiros volumes da Série Busch, e configura-se no Brasil um ambiente externo às obras buschianas muito propício ao dito distanciamento entre as duas culturas.

Assim, em relação à referida germanicidade intrínseca às narrativas buschianas verifica-se também uma certa redução expressiva nas traduções nacionais, sobretudo no que diz respeito à sua capacidade de aproximar o leitor da matéria narrada por meio da identificação deste com o assunto nela desenvolvido. E, a nós, nos parece aqui neste estudo que o ponto principal em que isso ocorre está nas condições físico-climáticas da região geográfica da cultura de expressão alemã e nas decorrentes conformações que tais condições impõem à realidade material de que se cercava aquela coletividade e que são conotadas pelas imagens das histórias ilustradas buschianas. É o que se observa, por exemplo, nos recorrentes casos de personagens buschianas que sofrem congelamento por conta do frio rigoroso daquela região, como uma das imagens anteriores retrata, ou como se narra em *Der harte Winter*, aquela primeira contribuição buschiana para o periódico *Fliegende Blätter*. Desse fator climático resultam, inclusive, uma gama considerável de situações impossíveis no clima tropical brasileiro, como o passeio de trenó, também mostrado acima, ou o uso de chaminés nas residências, fato este que gera, nas histórias ilustradas buschianas, um sem-número de ocasiões em que as personagens, por um motivo ou por outro, atravessam por esse elemento arquitetônico, como acima mostrado.

Neste sentido, um exemplo claro do que queremos dizer pode ser dado com a reprodução de uma das mais célebres cenas da história dos dois travessos Max e Moritz. Essa já antológica imagem, em que os dois meninos roubam os frangos que a viúva Bolte assara, traz a mencionada chaminé como um dos elementos principais na ação narrada, além de retratar outro gesto, típico do *habitus* da culinária alemã, com a viúva indo ao porão de sua casa apanhar uma porção de *Sauarkohle* (chucrute). Vejamos novamente essa imagem:

Max und Moritz (1865)

A identificação medular com a germanicidade é um fator que pode fazer com que a intensidade plena da significação das obras de Busch se enfraqueça quando o leitor não está inserido no mesmo ambiente, respirando a mesma cultura que exala das suas histórias ilustradas. Este é um complicador para os tradutores. O já mencionado dialogismo inerente às histórias ilustradas buschianas, neste aspecto, faz com que o texto seja construído a partir do ambiente de cultura do leitor, levando-o a se identificar e rir de si no seu reconhecimento nas obras. Esse recurso foi empregado pelo autor como uma estratégia de captura da simpatia do leitor.

O presente capítulo descreveu até aqui um percurso que procurou contemplar os principais aspectos expressivos das narrativas ilustradas de Wilhelm Busch. Para tanto, foram descritos os traços mais significantes dessa modalidade artística, assim como o processo de amadurecimento da produção do autor ao longo de uma trajetória de pelo menos três décadas. Após isso, procurou-se observar com maior acuidade uma série de características inerentes ao texto desse autor, tais como seu

conteúdo de crítica ao contexto sócio-histórico em que está inserida e a presença de dados da cultura clássica antiga ou da cultura alemã do século 19, período em que as histórias foram geradas. Em determinados momentos desse trajeto, em paralelo à análise das obras originais, foi feito o seu confronto com sua tradução correspondente em língua portuguesa, mas por mãos brasileiras, a fim de observar nas versões traduzidas a redução das potencialidades expressivas daquelas versões originais.

5 – O WILHELM BUSCH QUE NÓS CONHECEMOS

Recuperando o que dissemos no início deste trabalho, esta pesquisa partiu da percepção inicial de uma assimetria entre a condição e o posicionamento do artista mencionado nos cânones literários da Alemanha e do Brasil, da qual se formulou a tese principal deste estudo, que vem a ser a afirmação de que embora ocorra a inserção e a permanência das histórias ilustradas buschianas no sistema literário brasileiro, as obras de Busch traduzidas no Brasil registram uma redução considerável em seu potencial expressivo original decorrente do modo enviesado como se deu tal processo de transposição, resultando, inclusive, no estabelecimento de uma imagem canônica do autor diversa da que ele goza no sistema literário da sua origem.

Dessa tese derivaram as hipóteses que nos nortearam até aqui (e que também recuperamos). A primeira delas considera que tal redução ocorre porque se estabeleceu, no Brasil, uma imagem parcial um tanto quanto utilitária da obra e da arte de Wilhelm Busch decorrente da não reprodução nas versões nacionais de certa riqueza de seus elementos expressivos, que elas apresentam no seu sistema de origem e que decorrem da relação entre fatores intra e extratextuais. Como conclusão dessa primeira hipótese decorreram outras duas: tal redução leva ao fato desse artista não ter uma situação definida no nosso horizonte literário, como acontece, em certa medida, no contexto cultural original alemão, e, no Brasil, tal fato permaneceu inalterado ao longo de cerca de um século em virtude da falta de estudos sobre o mencionado autor por parte de nossa tradição crítica.

Com um faro apurado para perceber o ridículo do ser humano e uma genialidade sem par para traduzi-la em criações primorosas, Wilhelm Busch alcançou, na segunda metade do século XIX, um sucesso tamanho, que precocemente sua obra extrapolou as fronteiras de seu idioma, sendo traduzida para várias outras línguas ainda no centênio em que surgiu. No Brasil, já no primeiro ano do século seguinte sua obra encontrou uma tradução para nosso idioma. A essa

primeira se seguiram outras, conformadas em duas coleções, Série Busch e Série Juca e Chico, que surgiram, respectivamente, nas décadas de 1940 e 1970, perfazendo, somente essas duas coleções, uma quantidade de volumes vendidos de, pelo menos, 294.000 exemplares. E o resultado de tal fenômeno, foi a permanência das histórias ilustradas de Busch no horizonte literário brasileiro por praticamente um século.

Porém, em paralelo ao sucesso junto ao público, a obra buschiana experimentou o silêncio da crítica no âmbito de nossas Letras. Isso decorre, em parte, do estilo de suas histórias ilustradas, que se encontram em uma região fronteira entre a Literatura e as Histórias em Quadrinhos, o que, ao mesmo tempo em que potencializa sua significação, faz com que, no meio acadêmico, elas sejam relegadas a um segundo plano por ambas as disciplinas, uma vez que ela não se encaixa estritamente em nenhuma delas.

Na busca de entender o processo histórico em meio ao qual as histórias ilustradas buschianas vieram à lume, não se pode escamotear o fato de que o século XIX foi um momento decisivo na formação da Alemanha que hoje se conhece. A primeira metade desse centênio na região geopolítica de expressão alemã na Europa foi marcada por uma série de eventos que só não a conturbaram com revoltas internas da população por decorrência do intolerante regime ditatorial do Primeiro Ministro austríaco Metternich. Esse período, que vai desde o Congresso de Viena até a revolução de 1848, ficou conhecido politicamente como Restauração e culturalmente como *Biedermeierzeit*. Manifestada por diferentes modos, a repressão do governo no período deixou latentes algumas questões que foram eclodir na segunda metade daquele século, quando as condições históricas se modificam e o processo de industrialização pressiona uma reconfiguração das sociedades européias, inclusive a de expressão alemã. Essas pressões latentes encontram nos meios de expressão da segunda metade do século uma válvula de escape e, em alguns casos, um instrumento de protesto. Paralelamente a esse processo, cresce nos setores burgueses e de trabalhadores urbanos o desejo de unificação dos ducados da Liga Alemã para a formação do país Alemanha. Na impossibilidade de manifestações políticas, algumas realizações literárias registram um crescente sentimento de pátria alemã e lançam as bases para as manifestações culturais da segunda metade do século.

O novo modelo de sociedade industrializada e francamente capitalista transforma também o paradigma cultural da sociedade de expressão alemã. Nessa nova ordem cultural, o jornal ocupa um lugar proeminente, quer seja pela sua velocidade, quer seja pela suas facilidades de veiculação. Dentre os veículos que surgem então, destaca-se o longevo periódico humorístico ilustrado *Fliegende Blätter*, da cidade de Munique, que circulou entre 1845 e 1944. Essa produção foi o mais fiel espelho da sociedade de expressão alemã enquanto ela circulou e fundamentava seu sucesso no conteúdo crítico-humorístico e nas generosas ilustrações que continha. Além disso, o periódico abrigou vários eminentes artistas das artes gráficas e do humor, inclusive, Wilhelm Busch, que iniciou sua produção nesse meio de expressão naquele semanário, confundindo com ele o estilo de suas histórias ilustradas e valendo-se do mesmo como trampolim para a exitosa carreira de ilustrador que alcançou.

Como produto cultural, então, as histórias ilustradas buschianas são o resultado de um processo histórico que condensou o compromisso com a realidade, próprio da expressão jornalística, e acentuada sensibilidade e consciência estética, típicas das manifestações artísticas mais apuradas. Como produto sociológico, elas foram ao encontro da demanda gerada pela necessidade burguesa de se reconhecer como parte integrante da sociedade e, ao mesmo tempo, legitimar seu modo de vida também junto aos novos meios de expressão de sua época. A necessidade de se projetar no horizonte da sociedade impelia a classe burguesa à exposição nessas novas mídias, mesmo que o preço para tanto custasse o constante escárnio de sua existência, em virtude da recorrente (quase masoquista) autoderrisão a que se prestava, pela qual não se poupava nenhum pecado, sem a contrapartida do reconhecimento de alguma virtude dessa classe que atenuasse o ridículo de seu comportamento.

Em linhas gerais, essas criações de Busch se apresentam como sátiras dos costumes da burguesia e da pequena-burguesia alemã, em que se atacam seus modos, sua empáfia (segundo a visão do ilustrador), que são desmascarados em uma parvoíce involuntária ao se confrontarem com objetos ou seres ínfimos, como uma garrafa de bebida ou uma mosca. A situação mais comum nessas narrativas é o gradativo caos que se estabelece a partir de um plano inicial de equilíbrio, o qual, ao se romper, dá lugar a uma seqüência de ações em cadeia que enredam as

personagens em um redemoinho de eventos caóticos, cujo produto final é, na maioria dos casos, a devastação total daquele equilíbrio inicial e da qual quase nenhuma das personagens apresentadas escapa.

Mais especificamente, como uma das conclusões de nossa pesquisa, elencamos três aspectos essenciais do estilo buschiano nesse tipo de criação que concorrem para seu efeito junto ao público: a previsão do leitor, especificado por seus valores e pela sua representatividade no contexto social da comunidade de expressão alemã de sua época; o conteúdo crítico inerente às suas narrativas; a postura dialógica de seu discurso em relação às ideologias que se encontravam dispersas no sistema cultural de expressão alemã de então. Sendo que, o dialogismo observado nas histórias ilustradas buschianas é construído, mais precisamente, a partir de cinco pólos ideológicos, ou discursos de outrem, que se encontravam difundidos no sistema sócio-cultural de expressão alemã do período referido: a revolução tecnológica e industrial e suas conseqüências mais imediatas; as tensões políticas e militares, decorrentes do impulso imperialista prussiano gerador do processo gradativo da unificação alemã; o cientificismo darwinista; a permanência dos valores da tradição cultural classicista; e o *habitus* característico do povo de expressão alemã daquela época.

As traduções das histórias ilustradas do autor para o nosso idioma apresentam uma considerável redução de suas potencialidades expressivas originais, isto é, de suas potencialidades de significação, especialmente no que tange ao conteúdo crítico e à relação dialógica com o contexto sócio-histórico do sistema literário em que elas surgiram, aspectos estes que as caracterizam. Tal redução se verifica na medida em que no sistema cultural do Brasil, receptor dessas obras, não se reproduzem algumas das suas determinantes, de natureza extratextual, as quais se encontravam atuantes no sistema cultural de expressão alemã, de onde os textos partiram. Determinantes essas que derivavam do panorama sócio-histórico no qual se achava a cultura de expressão alemã no momento em que Busch produziu suas obras, as quais, em geral, se posicionavam ideologicamente como um contraponto ao contexto em que foram geradas.

Na busca de comprovarmos a validade de nossas hipóteses e, conseqüentemente, de nossa tese, constatamos que vários são os fatores que podem ter atuado no estabelecimento desse estado de coisas. Decisivos, porém,

parecem ter sido a fragmentação e o recorte que se fez da totalidade da obra de Busch, no momento em que, para compor as mencionadas coleções nacionais, escolheu-se de modo aleatório uma porção diminuta de títulos oriundos de um grande e diverso conjunto, como foi o de sua produção artística na Alemanha, ou seja, a visão que nossa tradição artística e literária tem de Wilhelm Busch é parcial e fragmentária, pois foi exatamente de modo parcial e fragmentário que a obra do autor foi para cá vertida. Observadas no seu conjunto e em perspectiva, a obra buschiana contida na Série Busch e na Série Juca e Chico se caracteriza pelas recorrentes situações de pastelão, nas quais, em sua maior porção, o suposto estado evolutivo humano é relativizado pelo antagonismo do elemento animal, que, quase invariavelmente, se lhe apresenta superior. Complementando esse aspecto de natureza lúdica, tem-se uma sempre desejada (e desejável) “lição de moral” com que se encerram as narrativas.

O comprometimento da significação e do efeito do texto, decorrentes de tal tratamento, pode ter sido amplificado se considerarmos a natureza altamente polifônica (decorrente da relação dialógica entre a palavra e a imagem dos textos observados), e a grande importância do papel do leitor no efeito expressivo logrado pelas histórias ilustradas buschianas. Além disso, registre-se o direcionamento que as obras desse artista sofreram no momento de sua transposição para nosso ambiente literário. Direcionamento a um público específico, o infantil, o que, como se disse, foi fator determinante na diminuição da gama original de potencialidades expressivas no texto traduzido, uma vez que as mesmas ficaram comprometidas, na medida em que se verifica a acomodação delas ao suposto horizonte de expectativas desse público alvo no idioma de chegada.

Ao longo de nosso estudo, o que também pudemos perceber foi que as traduções brasileiras das obras buschianas imputaram ao seu conjunto completo uma caracterização que compreendia a menor porção dele. Além disso, a arbitrária classificação como literatura infantil para todas as histórias ilustradas dele que no Brasil se publicaram, decorre de uma concepção equivocada, pela qual se concebe que a obra infantil deve conter ilustrações em abundância e massa verbal reduzida, ou, ao contrário, que textos com tais características são necessariamente destinados ao público mais jovem. Em nosso contexto literário, a soma desses fatores é o que caracteriza o enviesamento que marca a imagem do autor e de suas obras,

constituindo-se , assim, como principal motivador da redução das potencialidades expressivas delas.

Some-se a esse o fato de que a realidade contextual que as histórias ilustradas de Busch encontraram no sistema cultural brasileiro em nada se comparava à de sua origem, mesmo no caso da mencionada tradução bilaquiana, realizada enquanto o artista alemão ainda era vivo e no momento cronologicamente mais próximo ao período em que elas circularam pela primeira vez no sistema cultural de expressão alemã. A Série Busch, em sua própria constituição marcada pela incorporação de outros autores, o que fez com que ela resultasse em uma coletânea tão heterogênea quanto irregular, explicita já no paratexto de seus volumes o direcionamento doutrinário e a defesa dos valores característicos de uma classe específica da sociedade, a nascente média burguesia dos novos centros urbanos do sul e sudeste brasileiros. Por sua vez e a despeito da revitalização do gênero infantil no panorama literário brasileiro na década de 1970, as traduções de obras buschianas desse momento, mais do que suas correlatas da Série Busch, parecem se ressentir um pouco das limitações de sua tradutora e do distanciamento temporal de mais ou menos um século existente entre elas e suas correspondentes originais.

Nosso estudo permitiu, inclusive, que compreendêssemos que as histórias ilustradas buschianas fundamentam as bases de sua significação a partir da íntima relação com o contexto sócio-histórico do seu ambiente cultural de origem, isto é, o contexto cultural de expressão alemã do século XIX. E isso se dá por uma relação que é definida, inclusive, pelo caráter altamente dialógico que reveste o discurso das produções buschianas a partir do posicionamento que ele assume no sistema literário que as gerou. E isso acontece de modo que é a partir da percepção dessa relação dialógica, da qual o leitor se serve como de uma bússola, que este participa da construção e compreensão do significado do texto, o que ele opera no ato da leitura. Neste sentido, é mister assumir que o fato de Busch ter iniciado sua trajetória artística com as mencionadas histórias ilustradas e como colaborador do periódico humorístico de Munique, *Fliegende Blätter*, foi um dos fatores que influenciaram na conformação global de suas histórias ilustradas, pois ele incorporou nelas elementos de expressão típicos do projeto estético desse periódico, em que as mesmas eram veiculadas. Dentre esses elementos, o que mais se destaca é a referência constante

a informações contextuais para o estabelecimento dos conteúdos de humor e de crítica à sociedade, ou seja, a postura dialógica em relação ao sistema sócio-histórico que as concebeu, característica também do estilo das *Fliegende Blätter*.

Portanto, tal comparticipação entre os conteúdos veiculados nas obras e a realidade imediata de seu entorno é a principal responsável pela instituição da potencial carga de expressividade, isto é, de significação, dessas obras. Significação essa, que denota e conota o sentido das duas linguagens (verbal e visual) que a compõe a partir da identificação ou da tensão que é estabelecida entre as informações contidas em ambas ou entre as que elas apresentam e a realidade circundante da obra, quer seja para confirmar, quer seja para romper o horizonte de expectativas do leitor. E a variação de algum desses elementos pode refletir no efeito estético final do texto, na forma de algumas distorções ou prejuízos do potencial expressivo que ele apresenta no âmbito de sua origem, como acontece no caso da tradução desses títulos para o português, em que a obra é destacada de seu contexto original para que se aloque em um outro sistema literário, o qual pode lhe ser muito estranho ou, por vezes, até avesso. Em outras palavras, variadas as condicionantes sócio-culturais presentes no momento da veiculação da obra, variam as suas potencialidades de expressão, pois estas dependem da cumplicidade do leitor para que o efeito da sua significação seja constituído.

Na Alemanha, a grande aceitação das obras buschianas decorre, entre outros fatores, do fato dela corresponder ao resultado de um processo histórico complexo, que foi convertido em estilo, como se disse. Ora polemizando com eles, ora concedendo aos agentes literários que se encontravam atuantes em seu entorno, a obra buschiana recebeu sua unção como arte literária por intermédio da aprovação do público, o que levou a outro (poderoso) agente literário, a Academia, a recebê-lo em seu meio em pouco espaço de tempo, como comprova o estudo de Eduard Daelen, que já em 1886, quando Busch estava na casa dos 50 anos, debruçou-se sobre sua produção para melhor compreendê-la.

No Brasil, por outro lado, embora não se possa negar sua aceitação popular, as histórias ilustradas buschianas ressentem-se de deliberada rejeição por parte da Academia, uma vez que ela a refuta, com algum grau de infundado preconceito, dado enviesamento que a obra buschiana recebeu no processo de sua transposição para nosso meio literário. Ao largo de influências mais decisivas a partir do pano de

fundo histórico e de suas vicissitudes, agentes literários de ordem mais prática e mercadológica conduziram as opções que conformaram as criações de Busch que por aqui circularam nos cem anos de sua presença. Tal processo, que inclui a transferência dessas obras para nosso sistema literário e sua decorrente recepção pelo público brasileiro, deu-se por meios e modos que pouca margem foi deixada para que algo diverso ocorresse. Isto é, dado o conjunto restrito de condicionantes que se acercaram das obras buschianas no momento em que elas foram inseridas no âmbito literário nacional, não foi possível o estabelecimento de outra imagem canônica que não a que ele possui até o presente momento no horizonte de nossas Letras.

Não se deve, contudo, atribuir aos tradutores nacionais das obras de Busch a responsabilidade por se chegar a esse estado de coisas. Olavo Bilac, dentro de todas as limitações que certamente se lhe impuseram, sejam de ordem técnica, dado a novidade do meio de expressão em questão, sejam de ordem prática, decorrentes dos mais que possíveis imperativos mercadológicos que cercavam a publicação, soube resgatar na obra vertida toda a sonoridade, todo o ritmo e cadência do verso buschiano, assim como logrou muito êxito na recomposição de toda a riqueza de efeitos lúdicos que Wilhelm Busch engendrara no casamento entre os códigos verbal e visual em sua criação. A genialidade de Bilac em sua empreita foi, inclusive, quase que a única responsável pela tão longa permanência e posterior ampliação do volume de títulos das histórias ilustradas buschianas no sistema literário brasileiro. Aos demais tradutores brasileiros das obras de Busch coube sabiamente trilhar, dentro da capacidade de cada um deles, o caminho aberto pelo poeta parnasiano.

De todo modo, dentre essas condicionantes, anteriormente mencionadas, encontram-se certos agentes literários, os quais gravitam em torno da obra buschiana e influenciam sua relação com o todo do sistema, determinando-lhe assim algumas de suas caracterizações. É o caso, por exemplo, da Academia, que, como se disse, mantém certo preconceito em relação à literatura infantil e ao texto com abundância de imagens.

A face mais proeminente de semelhante teocracia estética, considerando o sistema literário nacional como um todo, pode ser vista no posicionamento que nele assumem as histórias ilustradas buschianas, as quais sempre se localizaram em sua

periferia, ou por serem destinadas ao público jovem, ou por não se configurarem exatamente como pura arte literária.

Além disso, em todos os momentos de sua existência no horizonte literário brasileiro, pelo modo como se deu a recepção de suas histórias ilustradas, a obra de Busch pode ser descrita como doutrinária e possivelmente a serviço de um projeto conservador de ensino. A esse respeito, em tese defendida em 2005, Adriana Thomazotti Claro (2005) relata que o discurso oficial das políticas públicas para a leitura no Brasil, desde o final do século XIX e ao longo do XX, sempre relacionaram educação, escrita e leitura ao uso da razão e ao estabelecimento da civilidade, com a literatura infantil, então, desempenhando um papel-chave nesse processo. Mas, contraditoriamente, segundo a pesquisadora, os caminhos das políticas públicas no Brasil se preocuparam mais com a pura e simples alfabetização, decorrente da priorização da necessidade de formação de mão-de-obra, cujo reflexo está na constância das políticas que visam o livro didático.

Assim também parece ter ocorrido com as histórias ilustradas buschianas traduzidas no Brasil. Nos três momentos em que elas aqui chegaram, pairou sobre as mesmas o desbragado didatismo que se lhe imputou, seja na pena cívica e educadora de Bilac, seja na formação da crescente classe média urbana de meados do século, seja no conservadorismo do panorama educacional dos governos militares da década de 1970.

Outro efeito desse fenômeno, foi o estabelecimento da assimetria, que define uma diferença entre a obra buschiana original e sua correspondente brasileira. Se considerarmos, por sua vez, todo o conjunto das criações de Busch como um sistema próprio, inserido, juntamente de outros, como um dos vários sistemas que compõem o polissistema cultural em que elas circulam, fica claro a disparidade dos repertórios que ocupam o centro desse sistema no contexto alemão e no contexto brasileiro. Na Alemanha, as histórias ilustradas buschianas são herdeiras de uma longa tradição, que remonta aos irmãos Grimm, e suas *Märchen*, e as *Fliegende Blätter*. No Brasil, elas se filiam a fenômenos mais recentes e parecem mais ser seguidoras da tradição estabelecida por Monteiro Lobato e sua produção para jovens, do que da revista *Tico-Tico*, nossa primeira publicação de renome no meio das Histórias em Quadrinhos. Além disso, lá, no centro do sistema que é por elas composto e em que se localizam, os repertórios canonizados são levados a tal

posição por seus traços humorísticos e por sua crítica ao *modus vivendi* da burguesia, ao passo que, por aqui, sua canonização no centro do sistema equivalente se deu pela ampliação dos traços moralizadores e educativos. Curiosamente, são estes os valores defendidos pela classe fustigada por elas em seu sistema literário original.

Com um grande potencial, embora relegada ao setor periférico de nosso horizonte literário pela Academia, em virtude do pouco valor que esta lhe atribuiu, as obras buschianas permaneceram no sistema literário brasileiro que as acolheu pelo seu aspecto lúdico e jocoso, do qual se percebe refinada ironia, mesmo que ela sempre tenha sido decantada por seus aspectos pedagogizantes e educativos. Mas, em última análise, em que pese que sua sobrevida no centro do sistema brasileiro tenha se dado quase exclusivamente por sua faceta doutrinária e supostamente formadora, é pelo aspecto lúdico e crítico que ela se mantém interessante, de modo que, inclusive, foi somente por esse aspecto que se permitiram as observações e análise desenvolvidas ao longo deste trabalho. Ou seja, apenas por seus traços “proscritos” é possível intentar o resgate das histórias ilustradas buschianas do ostracismo a elas imposto pela tradição crítica nacional. Esses traços, que durante os cem anos de sua permanência em nosso horizonte literário se mantiveram latentes sob a pátina moralista que as produções do artista receberam em suas traduções brasileiras, foram os responsáveis de sua grande aceitação e de sua permanência, mesmo que na periferia da dita “alta literatura”.

A presença da obra buschiana no sistema cultural e literário brasileiro cumpre três momentos: sua entrada, sua permanência e o atual, seu resgate, como dissemos, somente possível a partir de certas potencialidades das histórias ilustradas de Busch negadas pelos agentes desse mesmo sistema literário.

Mas, sem que se ignore o desdém da Academia sobre ela, é novamente por tal instituto que ela precisa ser legitimada para obter o devido reconhecimento no panorama literário nacional. Na Alemanha, o reconhecimento de seu valor se deu pela chancela do povo, que leu e releu suas histórias ilustradas e, por aclamação, perpetuou em sua cultura a obra do artista.

Assim, é com nosso estudo que se registra, pela primeira vez no âmbito literário nacional, o fenômeno da presença de Wilhelm Busch e de suas criações, para que a ela seja dado o direito de existir também na esfera dos estudos

acadêmicos, de modo que sua melhor compreensão se dê de forma sistemática, metodológica e contínua, na medida em que outros pesquisadores se voltem para contemplá-las, obra e autor.

Geradas em uma sociedade e em um tempo bastante diversos do Brasil atual, as histórias ilustradas buschianas se apresentam ainda muito interessantes para o leitor brasileiro dos dias de hoje, como testemunho histórico de sua época e como prova incontestável de que mesmo as mudanças mais radicais nas condições materiais não são capazes de modificar a essência patética do ser humano na sua ilusão de superioridade. A literatura brasileira será a maior beneficiária de tal resgate, pois, em termos estéticos, as obras buschianas extraem da palavra e da imagem todo o potencial de significação que lhes é possível, tanto isoladamente em cada uma das linguagens como no conjunto por elas formado.

De todo modo, é necessário, como já se afirmou, que se entenda a extensão desta presença aqui, desenvolvendo-se outros estudos que possam verificar, por exemplo, se sua obra é continuadora de um movimento de universalização da literatura infantil brasileira, intentado e levado a cabo por Monteiro Lobato em suas obras infantis ou se foi apenas um evento episódico, um simples fenômeno de vendas na nossa história editorial, fato no qual não acreditamos em hipótese alguma. Além disso, com uma revisão crítica de sua obra, será possível (tentar) projetar ou estabelecer a posição que este autor merece ter no nosso sistema literário.

Em suma, ao longo das páginas deste trabalho ficou claro como a referida redução das potencialidades expressivas se deu. O texto de Wilhelm Busch caracteriza-se por apresentar uma natureza plural, no que concerne ao seu aspecto significativo, comportando, na maioria das vezes mais do que uma leitura possível. A opção por uma ou outra delas, por uma ou outra “moral da história” que subjaz ao texto fica a critério do leitor da obra, que aceitará aquela que melhor corresponder ao seu conjunto de valores. As narrativas buschianas semelham a uma forma de *Märchen* moderno, em que desfilam tipos sociais e figuras animais alegóricas, representantes do comportamento da pequena-burguesia alemã de sua época. Com um certo tom didático, muitas vezes elas visavam a uma educação social do adulto, embora narrativas houvesse que fossem direcionadas ao público mais jovem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIOGRAFIA DE WILHELM BUSCH

- BUSCH, Wilhelm. **A cartola**. São Paulo: Melhoramentos, 1949a. (Série Busch)
- _____. **A Cartola**. trad. Guilherme de Almeida. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982a. (Série Juca e Chico v.7.)
- _____. **A mosca e outras historietas**. São Paulo: Melhoramentos, 1946a. (Série Busch)
- _____. **Ausgewählte Werke**. Gert Ueding (org.) Stuttgart: Philipp Reclam, 1988. pp. 635-636
- _____. **Corococó e Caracacá e outras histórias**. 2.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1944a. (Série Busch)
- _____. **Corococó e Caracacá e outras histórias**. 3.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1946b. (Série Busch)
- _____. **Gesammelte Werke**, CD-ROM - Digitale Bibliothek, Bd. 74: Directmedia Publishing, 2004.
- _____. **Juca e Chico - história de dois meninos em sete travessuras**. 7.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1942. (Série Busch)
- _____. **Juca e Chico - história de dois meninos em sete travessuras**. 9.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1944b. (Série Busch)
- _____. **Juca e Chico - história de dois meninos em sete travessuras**. 10.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1946c. (Série Busch)
- _____. **Juca e Chico - história de dois meninos em sete travessuras**. 11.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1949b. (Série Busch)
- _____. **Juca e Chico - Sete travessuras**. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Villa Rica, 1982c. (Série Juca e Chico v.1.)
- _____. **Max und Moritz - eine Bubengeschicht in sieben Streichen**. In. **W.B. Sämtliche Werke und eine Auswahl der Skizzen und Gemälde in zwei Bänden** - W.B. und die Moral von der Geschicht. Rolf Hochhuth (org.) Gütersloh: Mohn & Co., 1982d, v.1.
- _____. **Max und Moritz - eine Bubengeschicht in sieben Streichen**. In. **Gesammelte Werke - Alles was Busch bekannt und berühmt gemacht hat**. München: Braun & Schneider, 1959b.

_____. **Max und Moritz - eine Bubengeschicht in sieben Streichen.** 3.ed. München/Zürich: Delphin, 1981.

_____. **Max und Moritz - eine Bubengeschicht in sieben Streichen.** 44. ed. München: Braun und Schneider, s.d.

_____. **Max und Moritz in deutschen Dialekten, Mittelhochdeutsch und Jiddisch.** Manfred Görlach (org.) Hamburg: Helmut Buske, 1982e.

_____. **Max und Moritz polyglott.** Manfred Görlach (org.) München: Deutscher Taschenbuch, 1982f.

_____. **O camundongo e outras historietas.** 2.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1944. (Série Busch)

_____. **O camundongo e outras historietas.** São Paulo: Melhoramentos, 1943. (Série Busch)

_____. **O Camundongo.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1982g. (Série Juca e Chico v.5.)

_____. **O chorão e outras histórias.** São Paulo: Melhoramentos, 1953. (Série Busch)

_____. **O corvo e o coelhinho de sorte.** São Paulo: Melhoramentos, 1952. (Série Busch)

_____. **O Corvo.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1982h. (Série Juca e Chico v.4.)

_____. **O fantasma lambão e outras histórias.** 2.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1944. (Série Busch)

_____. **O fantasma lambão e outras histórias.** 3.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1947. (Série Busch)

_____. **O Fantasma Lambão.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1982i. (Série Juca e Chico v.3.)

_____. **O Macaco e o moleque.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1982j. (Série Juca e Chico v. 2.)

_____. **O Trenó do Joãozinho.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1982l. (Série Juca e Chico v. 8.)

_____. **Rico, o mico.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1982m. (Série Juca e Chico v. 6.)

_____. *Von mir über mich.* In: **W.B. Sämtliche Werke und eine Auswahl der Skizzen und Gemälde in zwei Bänden - Was beliebt ist auch erlaubt.** Rolf Hochhuth (org.) Gütersloh: Mohn & Co., 1982d, v.2.

_____. **W.B. Sämtliche Werke und eine Auswahl der Skizzen und Gemälde in zwei Bänden - W.B. und die Moral von der Geschichte.** Rolf Hochhuth (org.) Gütersloh: Mohn & Co., 1982d, v.1.

_____. **W.B. Sämtliche Werke und eine Auswahl der Skizzen und Gemälde in zwei Bänden - Was beliebt ist auch erlaubt.** Rolf Hochhuth (org.) Gütersloh: Mohn & Co., 1982d, v.2.

_____. *Was mich betrifft.* In: **W.B. Gesammelte Werke - Alles was Busch bekannt und berühmt gemacht hat.** München: Braun & Schneider, 1959a.

_____. **Wilhelm Busch – Sämtliche Bilderbogen in einem Band.** 4.ed. Zürich: Edition Olms, 2004b.

_____. **Wilhelm Busch: Gesamtwerke in sechs Bänden,** Augsburg: Weltbild Bücherdienst, 1982b

LITERATURA SECUNDÁRIA DE WILHELM BUSCH EM LÍNGUA PORTUGUESA

ANGELLOZ, J. F. **A literatura alemã.** (trad. de Carlos Ortiz, do original francês *La littérature allemande*). São Paulo: Difusão Européia do livro, 1956.

ARROYO, Leonardo. **Literatura infantil brasileira.** 10. ed. , São Paulo: Melhoramentos, 1990.

BIBE-LUYTEN, Sonia M. **O que é história em quadrinhos.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOESCH, Bruno (org.). **História da literatura alemã** (título original - *Deutsche Literaturgeschichte in Grundzügen*). São Paulo: Herder/Edusp, 1967.

BUSCH, Otto. **1865: Wilhelm Busch lança “Max und Moritz”.** Arquivo disponível em: <[http:// www.dw-world.de/dw/article](http://www.dw-world.de/dw/article)>, link Calendário Histórico da data de 01/04/2005. Acesso em: 7 set. 2005.

CARPEAUX, Otto Maria. **A literatura alemã.** 2.ed. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

CIRNE, Moacyr. **A explosão criativa dos quadrinhos.** 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1972.

COUPERRIE, Pierre et alli. **História em quadrinhos & comunicação de massa.** trad. José Fioroni Rodrigues e Luís Sodaki Hossaka (do original francês *Bande dessinée et figuration narrative*. Paris: Palais du Louvre, abril, 1967). São Paulo: Museu de Arte de São Paulo “Assis Chateaubriand”, 1970.

DIMAS, Antônio. "Morte à aventura" In. **O Sadismo de nossa infância - Antologia**. 2. ed., São Paulo: Summus, 1981.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KOHNEN, Mansueto. **História da literatura germânica**. 3.ed. Salvador: Mensageiro da fé, 1962.

MARTINI, Fritz. **História da literatura alemã** (trad. de Manuela Pinto dos Santos do original *Deutsche Literaturgeschichte*). Lisboa: Estudos Cor, 1972.

MOYA, Álvaro de. "Era uma vez um menino amarelo ..." In. **Shazam!** 2. ed., São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. **História da história em quadrinhos**. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 12-14

POMARI, Gerson Luís. **O pintor e o poeta: Wilhelm Busch no Brasil**. 1999. 198 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Assis, 1999.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso**. trad. Aurora F. Bernardini e Homero F. de Andrade. São Paulo: Ática, 1992. Série Fundamentos v. 84.

SOUZA, Ruth Villela Alves de. **Presença dos autores alemães nos livros infantis brasileiros**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, 1979.

LITERATURA SECUNDÁRIA DE WILHELM BUSCH EM LÍNGUA ESTRANGEIRA

BOHNE, Friedrich. W.B. **Album - Humoristischer Hausschatz**. Berlin/Darmstadt/ Wien: Deutsche Buch-Gemeinschaft. s.d.

_____. **Wilhelm Busch – Leben, Werk, Schicksal**. Zürich-Stuttgart: Fretz & Wasmuth Verlag, 1958.

_____. **Wilhelm Busch und der Geist seiner Zeit**. München: Friedrich Bassermann'sche Verlagsbuchhandlung, 1931. (Herausgegeben von der Wilhelm Busch-Gesellschaft e. V. – Sitz Hannover)

DAELEN, Eduard. **Über Wilhelm Busch und seine Bedeutung. Eine lustige Stritschrift. Mit bisher ungedruckten Dichtungen, Illustrationen und Briefen von Wilhelm Busch**. Düsseldorf, 1886.

DANGL, Hanns. **Die Münchener Fliegenden Blätter als Spiegel ihrer Zeit**. Würzburg: Konrad Triltsch, 1938.

FAUST, Armin Peter. ***Ikographische Studien zur Graphik Wilhelm Buschs***. Münster – Hamburg: Lit, 1992. (Kunstgeschichte Bd. 17)

GLOCKNER, Hermann. ***Wilhelm Busch – Der Mensch, der Zeichner, der Humorist***. Tübingen: J.C. B. Mohr Verlag, 1932. (Philosophie und Geschichte, 41)

GÜNTER, Herbert. ***Der Versteckspieler – Die Lebensgeschichte des Wilhelm Busch***. Weinheim, Basel, Berlin: Beltz Verlag, 2002.

HERMANN, Adolf & NÖLDEKE, Otto. ***Wilhelm Busch***. München: Lothar Joachim Verlag, 1909.

HEUSS, Theodor et alli. ***Die grossen Deutschen - Deutsche Biographie***. Berlin: Ullstein, 1957. v.5.

KAUSCHE, Martin. ***Der Sprach Brockhaus - Deutsches Bildwörterbuch für jedermann***. 7.ed. Wiesbaden: F. A. Brockhaus, 1961.

IMM, Karsten. ***Absurd und Grotesk – zum Erzählwerk von Wilhelm Busch und Kurt Schwitters***. Bielefeld, Aisthesis Verlag, 1994.

LAND NIEDERSACHSEN, der Niedersächsische Minister für Wissenschaft und Kunst. ***Niedersächsische Landesausstellung zur 150jährigen Wiederkehr des Geburtstages von Wilhelm Busch***. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1982. (3 Bände: *W. B. als Maler in seiner Zeit*; *W. B. als Zeichner nach der Natur*; *W. B. Die Bildergeschichten zwischen Flugblatt und Cartoon*)

MASSOTA, Oscar. ***La historieta en el mundo moderno***. Buenos Aires: Paidós, 1970.

MICHELMANN, Emil. ***Wilhelm Busch – der Mensch und Künstler***. Stuttgart: Alemannen Verlag Albert Jauss, 1943.

MIHR, Ulrich. ***Wilhelm Busch: der Protestant der trotzdem lacht***. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1983.

PAPE, Walter. ***Wilhelm Busch***. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1977.

TOURY, Gideon. "German children's literature in hebrew translation - The case of Max und Moritz. In. ***In search of a theory of translation***. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics - Tel Aviv University, 1980.

UEDING, Gert. ***Buschs geheimes Lustrevier – Affektbilder und Seelengeschichten des deutschen Bürgertums im 19.Jahrhundert***. Frankfurt-Berlin-Wien: Ullstein, 1982. (Ullstein-Buch Nr. 35124: Ullstein-Materialien)

_____. ***Das 19.Jahrhundert em miniature***. 6.ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1991. (Suhrkamp Taschenbuch 1246)

VOGT, Michael (Org.). ***Die boshafte Heiterkeit des Wilhelm Busch***. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1988.

HOMEPAGES RELACIONADAS A WILHELM BUSCH

<http://www.wilhelm-busch-museum.de/>

<http://www.wilhelm-busch-seiten.de/>

OUTRAS REFERÊNCIAS

ABDALA JR., Benjamin et CAMPEDELLI, Samira. **Tempos da literatura brasileira**. São Paulo: Ática, 1985.

ABRAMOVICH, Fanny (org.). **O sadismo de nossa infância**. São Paulo: Summus, 1981.

ARROJO, Rosemary. **Oficina da tradução. A teoria na prática**. São Paulo: Ática, 1986.

ARISTÓTELES. **Poetics**. In. BARNES, Jonathan (org.). **The complete Works of Aristotle**. 6.ed. Princeton: Princeton University Press, 1995a. (Bollingen series; 71:2)

_____. **Rhetoric**. In. BARNES, Jonathan (org.). **The complete Works of Aristotle**. 6.ed. Princeton: Princeton University Press, 1995b. (Bollingen series; 71:2)

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. (Tradução de Paulo Bezerra). 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. (Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira). 12.ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. (Tradução de Paulo Bezerra). 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. **Questões de literatura e de estética (A teoria do romance)**. (Tradução Aurora Fornoni Bernandini e outros). São Paulo: Hucitec, 1988.

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica" (Tradução de Carlos Nelson Coutinho). In. LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. (Trad. De Arlene Caetano). 15.ed. São Paulo: Paz e Terra, 1980.

BIVAR, Artur. **Dicionário geral e analógico da língua portuguesa**. Porto: Edições Ouro, 1952.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1970.

_____. **O ser e o tempo da poesia**. 7.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin – conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. **Bakhtin – outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.

BRIK, O. “Ritmo e Sintaxe” In. TODOROV, Tzvetan. (org.) **Teoria da literatura: formalistas russos**. Trad. De Ana Mariza Ribeiro et all. Porto Alegre: Globo, 1971.

CAMPOS, Haroldo de. “Da tradução como criação e como crítica” In. **Metalinguagem & outras metas**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. 8. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

_____. **Na sala de aula – caderno de análise literária**. 8.ed. São Paulo: Ática, 2000.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Trad. De Vera Costa e Silva et al. 5.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

CIRLOT, J. E. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Moraes, 1984.

CLARO, Adriana Thomazotti. **Textos e contextos das políticas públicas para a leitura no Brasil: o lugar da literatura infantil**. 2005. 283 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CUPERTINO, Lia. *Serões: verdades científicas ou comichões lobatianas?* In. LAJOLO, Marisa & CECCANTINI, João Luís (Orgs.). **Monteiro Lobato, livro a livro: obra infantil**. São Paulo: Edunesp / Imprensa Oficial do Estado (SP), 2008.

DIMAS, Antonio. “Morte à aventura”. In. ABRAMOVICH, Fanny (org.). **O sadismo de nossa infância**. São Paulo: Summus, 1981.

DORNBUSCH, Cláudia S. **A literatura alemã nos trópicos: uma aclimação do cânone nas universidades brasileiras**. São Paulo: Annablume, 2005.

EVEN-ZOHAR, Itamar. **Papers in culture research**. Tel Aviv: The Porter Chair of semiotics / Tel Aviv University. 2005.

_____. Polysystem Studies. **Poetics Today – International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication**, Tel Aviv, v. 11, n. 1, p. 9-26, 1990.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. ***Novo dicionário da língua portuguesa***. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FIORIN, José Luiz. "Interdiscursividade e intertextualidade". In. BRAIT, Beth (org.). ***Bakhtin – outros conceitos-chave***. São Paulo: Contexto, 2006, p. 161-193.

FLEURY, Luiz Gonzaga. ***As sete travessuras do mono pinta-o-sete***. São paulo: melhoramentos, 1947(Série Busch)

FREIRE, Laudelino. ***Grande e novíssimo dicionário da língua portuguesa***. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

HAUSER, Arnold. ***História social da arte e da literatura***. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HEISE, Eloá & RÖHL, Ruth. ***História da literatura alemã***. São paulo: Ática, 1986.

HOBBSBAWM, Eric J. ***A era das revoluções 1789-1848***. Trad. De Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. 7.e.d. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 1989.

_____. ***A era do Capital 1848-1875***. Trad. De Luciano Costa Neto. 4.ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 1988. Col. Pensamento Crítico v. 12.

HOFFMANN, Heinrich. ***João Felpudo***. São Paulo: Melhoramentos, 1942. (Série Busch)

IRMEN, Friedrich. ***Langenscheidts Taschenwörterbuch der portugiesischen und deutschen Sprache***. 10.ed. Berlin/München/Wien/Zürich/New York: Langenscheidt. 1992.

ISER, Wolfgang. ***O ato da leitura: uma teoria do efeito estético (v.1)***. Trad. De Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. ***O ato da leitura: uma teoria do efeito estético (v.2)***. Trad. De Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999.

JAEGER, Werner. ***Paidéia – a formação do homem grego***. São Paulo: Martins Fontes, 1995. (trad. Artur M. Parreira)

JESUALDO. ***A literatura infantil***. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

KAYSER, Wolfgang. ***Análise e interpretação da obra literária***. Trad. De Paulo Quintela. 7.ed. Coimbra: Armênio Amado, 1985.

KLUGE, Friedrich. ***Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache***. 17. Ed. Berlim: Walter de Gruyter, 1957.

LAJOLO, Marisa & CECCANTINI, João Luís (Orgs.). **Monteiro Lobato, livro a livro: obra infantil**. São Paulo: Edunesp / Imprensa Oficial do Estado (SP), 2008.

LAJOLO, Marisa & ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira - História e histórias**. 5.ed. São Paulo: Ática, 1991. (Série Fundamentos)

LARANJEIRA, Mário. **Poética da tradução**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1993.

LEFEBVE, Maurice-Jean. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Trad. de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1975.

LEVETZOW, Hulda von. **Sinhaninha e Maricota - as irmãs de Juca e Chico**. São Paulo: Melhoramentos, 1936. (Série Busch)

LIMA, Luiz Costa. "A questão dos gêneros" In: _____. **Teoria da literatura em suas fontes**. 2.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. V.1.

LURKER, M. **Dicionário de símbolos**. Trad. de Mário Krauss e Vera Barkow. 1.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MACHADO, José Pedro. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Lisboa: Confluência, 1956.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raymundo de. **Olavo Bilac e sua época**. 1.ed. Rio de Janeiro: Americana, 1974. pp.245.

McCLOUD, Scott. **Desvendando os Quadrinhos**. São Paulo: M. Books do Brasil, 2005.

MENDES, Emília. Memórias da Emília. LAJOLO, Marisa & CECCANTINI, João Luís (Orgs.). **Monteiro Lobato, livro a livro: obra infantil**. São Paulo: Edunesp / Imprensa Oficial do Estado (SP), 2008.

MILTON, John. **O clube do livro e a tradução**. Bauru: EDUSC, 2002.

MORSE, Antonio de Pádua. **Zé Prequeté e mais seis historietas**. São Paulo: Melhoramentos, 1955. (Série Busch)

MORSE, Antonio de Pádua. **O faquir Havançarah e mais sete historietas**. São Paulo: Melhoramentos, 1955. (Série Busch)

NÉRE, Jacques. **História contemporânea**. Trad. de Octávio Mendes Cajado. São Paulo/ Rio de Janeiro: Difel, 1975.

PAES, José Paulo. **Tradução - a ponte necessária**. São Paulo: Ática/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

PAZ, Otavio. **El arco y la lira**. 3.ed. Mexico: Fondo de Cultura Economica, 1996.

PEKRUN, Richard. **Das Deutsch Wort - Rechtschreibung, Sprachlehre, Erklärung des deutschen Wortschatzes und der Fremdwörter**. 3.ed. Heidelberg: Keyserche Verlagsbuchhandlung. 1955.

PROPP, Vladímir. **Morfologia do conto**. Trad. de Jaime Ferreira e Vitor Oliveira. Lisboa: Editorial Vega, 1978.

RIBBAT, Enst. Die Romantik: Wirkungen der Revolution und neue Formen literarischer Autonomie. In. ŽMEGAČ, Viktor. **Geschichte der deutschen Literatur**. Berlin: Beltz Athenäum Verlag. (CD-ROM - Digitale Bibliothek, Bd. 24: Directmedia Publishing, 2004)

RÓNAI, Paulo. **A tradução vivida**. 2. ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. **Escola de tradutores**. 4. ed., Rio de Janeiro: Educom, 1975.

SALIBA, Elias Thomé. A dimensão cômica da vida privada na República. In. NOVAIS, Fernando A. (Org.) **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. – (História da vida privada no Brasil, v. 3) p. 289 – 365.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura**. 8.ed. Coimbra: Almedina, 1993.

STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais?. Trad. de Heidrun Krieger, Luiz Costa Lima e Peter Naumann. In. JAUSS, Hans Robert et al. **A literatura e o leitor – textos de estética da recepção**. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1970. Col. Debates.

TOMACHEVSKY, B. “Sobre o verso”In. TODOROV, Tzvetan. (org.) **Teoria da literatura: formalistas russos**. Trad. de Ana Mariza Ribeiro et al. Porto Alegre: Globo, 1971.

WAHRIG, Gerhard. **Wahrig deutsches Wörterbuch**. Gütersloh: Bertelsmann Lexicon, 1994.

ZAHN, Eva (Eingeleitet von Erich Pfeiffer - Belli). **Facsimile Querschnitt durch die fliegenden Blätter, durch alle Zeitungen und Zeitschriften**. Hamburg, Stuttgart, München: Deutscher Bücherbund, 1984.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura infantil na escola**. 2.ed. São Paulo: Global, 1982. (Teses; 1)