

Greice Bauer

**PARATRADUÇÃO DO HUMOR EM FIPPS DER AFFE DE
WILHELM BUSCH**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de doutor em Estudos da Tradução.

Orientador: Prof. Dr. Berthold Karl Zilly

Coorientador: Prof. Dr. Alain-Philippe Durand

Florianópolis
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Bauer, Greice
Paratradução do humor em Fipps der Affe de
Wilhelm Busch / Greice Bauer ; orientador, Berthold
Karl Zilly, coorientador, Alain-Philippe Durand,
2018.
380 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão,
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução,
Florianópolis, 2018.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Paratradução. 3. Humor.
4. Fipps der Affe. 5. Wilhelm Busch. I. Zilly,
Berthold Karl. II. Durand, Alain-Philippe. III.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de
Pós-Graduação em Estudos da Tradução. IV. Título.

Greice Bauer

PARATRADUÇÃO DO HUMOR EM FIPPS DER AFFE DE WILHELM BUSCH

Esta Tese foi julgada adequada para obtenção do Título de doutor e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.

Florianópolis, 09 de março de 2018.

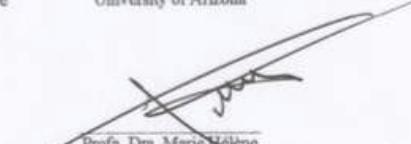
Prof.^a Dr.^a Dircé Waltrick do Amarante
Coordenadora do Curso

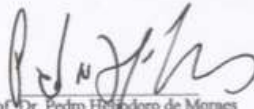
Banca Examinadora:


Prof. Dr. Berthold Karl Zilly
Orientador
Universidade Federal de Santa Catarina e
Freie Universität Berlin


Prof. Dr. Alain-Philippe Durand
Coorientador
University of Arizona


Prof.^a Dr.^a Karin Valobuef
Universidade Estadual Paulista


Profa. Dra. Marie Hélène
Catherine Torres
Universidade Federal de Santa Catarina


Prof. Dr. Pedro Helder de Moraes
Branco Tavares
Universidade de São Paulo/ Universidade Federal de Santa Catarina

AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar o meu agradecimento e reconhecimento especial a todos os Professores que colaboraram e contribuíram, de alguma forma, para a concretização desta Tese:

Prof. Dr. Berthold Karl Zilly
Prof. Dr. Alain-Philippe Durand
Prof. Dr. Markus Johannes Weininger
Prof^a. Dr^a. Karin Volobuef
Prof^a. Dra. Marie Hélène Catherine Torres
Prof. Dr. Pedro Heliodoro de Moraes Branco Tavares
Prof. Dr. José Yuste Frías
Prof. Dr. Apóstolo Theodoro Nicolacópulos
Prof. Dr. Ronaldo Lima

Gostaria de agradecer as instituições que colaboraram de maneira significativa na elaboração desta tese:

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes),
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e
University of Arizona/Tucson.

Agradeço de forma particular a minha família, aos meus colegas de PGET e amigos pelo apoio e incentivo nesta etapa.

Obrigada!

*Die Sache ist aber sehr einfach.
Man muss nur noch mehr darüber nachdenken.*
(Wilhelm Busch, 1891)

RESUMO

Expõe-se, nesta tese, processos de *paratradução & tradução* de excertos selecionados de *Fipps der Affe* (1879) de Wilhelm Busch, cuja narrativa se caracteriza por sua natureza politextual, ou seja, texto linguístico e iconotexto em simbiose. Por um lado, investigam-se componentes textuais presentes nos excertos enfatizados; por outro lado, examinam-se rastros, pistas, fragmentos enquanto índices paratextuais, isto é, peritextos e epitextos. O caráter multissemiótico da narrativa de *Fipps der Affe* conduziu à seleção de modelos teórico-metodológicos de cunho inter-, pluri- e transdisciplinar, que caracterizam as propostas de Genette (1982, 1987, 2009), cujas bases foram aperfeiçoadas por Yuste Frías (2010, 2014) com vistas aos Estudos da Tradução. Por se tratar de um texto marcado por humor ácido e *Schadenfreude*, as análises também tomam por base as teorias de Bergson (2001), Propp (1992), Escarpit (1976), Evrard (1996), entre outros, que dissertam sobre humor, ironia e riso. Os estudos e análises se desenvolvem à aura da noção de *paratradução*, conduzindo necessariamente a abordagens de cunho dialógico (Bakhtin, 2008) e intertextual (Kristeva, 1974, 1976; Barthes, 1973/2010; Adam, 1985; Riffaterre, 1979). Paralelamente, propõe-se dois ensaios de tradução, (i) um em prosa sobre o texto completo; (ii) outro parcial, em verso, ambos exercícios que permitiram abordar e compreender parte da complexidade do texto artístico-literário de Wilhelm Busch, que o pautam como um dos precursores das Histórias em Quadrinhos modernas. De modo breve, o *syllabus* desta tese evita modelos binaristas e opositivos que, em certo sentido, estratificam semioses, chocando-se com o caráter intrinsecamente híbrido da arte sequencial politextual e, por extensão, de seu estudo. Finalmente, acredita-se haver comprovado a importância de se *paratraduzir* paratextos para melhor traduzir textos.

Palavras-chave: Wilhelm Busch. Fipps der Affe. Humor. Paratradução.

ABSTRACT

This dissertation deals with *Paratranslation & Translation* processes of selected excerpts from Wilhelm Busch's *Fipps der Affe* (1879), whose narrative is characterized by its polytextual nature, i.e., linguistic text and icon text in symbiotic interaction. On the one hand, textual components present in the emphasized excerpts are investigated, and on the other, traces, clues, fragments as paratextual indices are examined, i.e., peritext and epitext. The multisemiotic character of *Fipps der Affe*'s narrative led to the selection of inter-, pluri- and transdisciplinary theoretical-methodological models that characterize the proposals of Genette (1982, 1987, 2009), whose bases were refined by Yuste Frias (2010, 2014) for the purpose of applying them to Translation Studies. Given that the text is marked by acid humor and *Schadenfreude*, the analyses are also based on the theories of Bergson (2001), Propp (1992), Escarpit (1976), Evrard (1996), among others which deal with the notion of *paratranslation* leading necessarily to dialogical (Bakhtin, 2008) and intertextual (Kristeva, 1974, 1976, Barthes, 1973/2010, Adam, 1985 and Riffaterre, 1979) approaches. At the same time, two translation essays are proposed, (i) one in prose of the complete text; (ii) and another in verse, although partial. Both exercises allowed to approach and understand part of the complexity of the artistic-literary text of Wilhelm Busch, which is considered one of the predecessors of Comic Books. The syllabus of this dissertation avoids binary and oppositional models, which, in a sense, stratify semioses, clashing with the intrinsically hybrid character of the sequential polytextual arts and, by extension, with its study. Finally, it is here believed to have proved the importance of *paratranslating* texts to better translate texts.

Keywords: Wilhelm Busch. *Fipps der Affe*. Humor. Paratranslation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Fipps der Affe 1879.....	27
Figura 2: Exemplo da versão fac-símile da obra Fipps der Affe	29
Figura 3: Excerto a ser analisado	33
Figura 4: Fipps defronte ao espelho.....	42
Figura 5: Waldlandschaft mit Heufuder und Kühen 1884-1893.	80
Figura 6: Der schöne Ritter - publicado na revista Fliegende Blätter....	81
Figura 7: Wilhelm Busch autorretrato de 1894.....	82
Figura 8: Wilhelm Busch · Deutsches Museum für Karikatur und Zeichenkunst em Georgengarten na cidade de Hanôver.	83
Figura 9: Ilustração do livro Thierleben de Alfred Brehm (BREHM, 1864, p.50).....	91
Figura 10: Esboços macaco Fipps.....	92
Figura 11: Espécie Macaca Fascicularis.	93
Figura 12: Esboço <i>Fipps der Affe</i>	97
Figura 13: Fipps diante do espelho - capítulo 7 na versão fac-símile..	103
Figura 14: Liga Alemã 1815-1866 e Império Alemão 1871-1918.	115
Figura 15: Capítulo 3 – Fipps observa a chegada de um forasteiro.....	120
Figura 16: Mantelpavian ou Babuíno. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/dd/Baviana2.JPG	121
Figura 17: Javaneraffe e Fipps.....	122
Figura 18: Caricatura de Darwin como homem-macaco. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Editorial_cartoon_depicting_Charles_Darwin_as_an_ape_(1871).jpg	134

Figura 19: Fipps der Affe 1879.....	165
Figura 20: Fipps der Affe fac-símile.....	166
Figura 21: Exemplo tradução Stiefelknecht (grifo meu)	185
Figura 22: Stiefelknecht - disponível em: https://de.wikipedia.org/wiki/Stiefelknecht#/media/File:Fliegende Blätter_1_088_b1.jpg	186
Figura 23: Tradução Erker como lucarna	187
Figura 24: Exemplo de Lucarna. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lucarne_à_Richelieu.jpg #metadata	188
Figura 25: Tradução <i>Gartenlaube</i>	190
Figura 26: Exemplo do dialeto empregado por Dümmler.....	192
Figura 27: Onomatopeia Ratsch e sua tradução como Toimm.	194
Figura 28: Exemplo de uso da onomatopeia <i>Toimm</i> na Hq brasileira Turma do Guaraná (Disponível em: https://guaranaeturma.blogspot.com.br/2016/06/guarana-e-pirrixa- em-o-preguicoso.html)	195
Figura 29: Interjeição Oh weh! e sua tradução como Oh não!	196
Figura 30: Politexto a ser examinado Fipps defronte ao espelho	198
Figura 31: Esboço da obra Fipps der Affe, detalhe do espelho	204
Figura 32: Cão Schnipps e o gato Gripps	206
Figura 33: Zoomorfização: personagem com traços de javali	208
Figura 34: Zoomorfização: personagem com traços de símio	208
Figura 35: Zoomorfização: personagem com traços de símio.	209
Figura 36: Vestimentas do aborígene em Fipps der Affe	220

Figura 37: Fipps segurando a flauta com a cauda.....	232
Figura 38: Fipps segurando a mamadeira da bebê Elise.....	233
Figura 39: Representação diagramática das proporções do córtex motor humano - Ilustração de Penfield and Rasmussen (1968, p.57)....	234
Figura 40: Representação diagramática das proporções do córtex motor do macaco - Ilustração de Ruch (1951, p.155), segundo Woosley e Settlage (1950, p. 140).....	235
Figura 41: Pedinte com traços de um animal quadrúpede	241
Figura 42: O símio Fipps	246
Figura 43: O autóctone em <i>Fipps der Affe</i>	246
Figura 44: Kaiser Wilhelm II. visita em 1909 o zoológico de Hagenbeck em Hamburgo, no qual havia exposição de seres humanos de outras etnias. (Disponível em: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Bundesarchiv_Bild_183-R52035,_Hamburg,_Kaiser_Wilhelm_II._im_Tierpark_Hagenbeck.jpg).....	257

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Texto de base e traduções em português, com destaques em negrito realizados pela autora.	104
Tabela 2: Texto de base e traduções em português, com destaques em negrito realizados pela autora.	213
Tabela 3: Texto de base e traduções em português, com destaques em negrito realizados pela autora.	216

SUMÁRIO

1 Introdução	21
1.1 A trajetória: escolha do tema e seus percalços.	21
1.2 Organização da tese.....	31
1.3 A pesquisa	33
1.3.1 Objetivos	38
1.3.2 Objetivos Complementares.....	40
1.4 Politexto: conceito.....	43
1.4.1 Politexto e suas extensões.....	51
1.5 Iconotexto	60
1.6 Texto linguístico.....	68
2. Wilhelm Busch e a obra Fipps der Affe.....	72
2.1 Biografia.....	73
2.2 Resumo da obra Fipps der Affe.....	83
2.3 Contextualização da obra Fipps der Affe	89
2.4 Versificação na obra de Wilhelm Busch	98
2.5 Período Literário – Realismo e Naturalismo	106
2.6 Período histórico – (1832–1908).....	111
2.6.1 Fipps der Affe e a relação com o projeto colonial alemão	117
3. Humor, cômico e riso.....	127
3. 1. Bases etimológicas	129
3.2 Teorias do Humor.....	142
4. Suporte teórico – metodológico: Paratradução	151
4. 1. Noção de Paratradução.....	154
4.2 Percurso Metodológico	163
5. Tradução e Paratradução de Fipps der Affe.....	168
5.1 Tradução em verso Fipps der Affe.....	169
5.1.1 Caminho percorrido: Paratradução de Fipps der Affe	176
6. Reflexões.....	197
6.1 Fipps e o seu reflexo no espelho: processos de antropomorfização e humanização	198
6.2 Fipps e a questão dos catrumanos	230
6.3 Wilhelm Busch e as visões científicas do século XIX: L’encyclopédie e a Grande Cadeia do Ser	244
7. Considerações finais	261
Referências Bibliográficas.....	271

APÊNDICE A – Tradução <i>Fipps der Affe</i> para o português brasileiro elaborada por Greice Bauer	295
---	-----

1 Introdução

1.1 A trajetória: escolha do tema e seus percalços.

Para a elaboração da presente tese de doutorado retomei um dos prolongamentos sugeridos em minha dissertação de mestrado apresentada em março de 2013, sob o título *Representação e interpretação da noção de L1, L2, LE e troca de código em desenhos de crianças multilíngues*. Naquele estudo eu havia vislumbrado, entre outros possíveis aprofundamentos, a realização de uma investigação sobre o trabalho de autores que ilustraram suas próprias obras literárias, de forma que decidi prosseguir na mesma linha de pesquisa, isto é, dedicando-me ao estudo de politextos¹. Em minha dissertação listei alguns autores que, paralelamente ao trabalho de redação de seus textos, propuseram desenhos e ilustrações de maneira virtuosa, por serem todos excelentes desenhistas e pintores. Entre os literatos que “iluminaram” seus próprios trabalhos de punho, em meu texto de mestrado destaquei particularmente: Wilhelm Busch, Raul Pompéia, Antoine de St. Exupéry e Charles Lutwidge Dodgson (ou Lewis Carroll).

Assim, durante o ano de 2013, antecedendo o processo seletivo no programa de doutorado de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET), da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), me lancei a pesquisar a respeito do primeiro autor, Wilhelm Busch. As razões para tal escolha foram de diferentes ordens. Primeiramente, a maior motivação concerne ao fato de se tratar de um autor de grande relevância no cenário literário alemão. Em segundo lugar, a obra de Wilhelm Busch ultrapassa amplamente as circunscrições dos estudos germânicos, principalmente através do conto *Max und Moritz: eine Bubengeschichte in sieben Streichen*, texto internacionalmente difundido, referenciado, positivamente criticado e explicitamente plagiado. Em terceiro lugar,

¹ O termo politexto será empregado no escopo desta investigação da maneira como as autoras Castellotti & Moore (2001) e Molinié (2009) o definem, ou seja, como linguagem expressiva que integra mais de uma modalidade semiótica. Por um lado, há o texto linguístico, tomado pelas autoras à luz da concepção de língua criada por teóricos como Sausurre (1916/2011) e especificada por teóricos como Martinet (1964). Por outro lado, há os desenhos (grifos e pinturas), referidos no âmbito deste trabalho como *iconotextos* (YUSTE FRÍAS, 2010), constituídos por ícones, símbolos, imagens, ilustrações, entre outros. O politexto, será considerado no âmbito desta investigação como entidade monolítica, indissociável: *Fipps der Affe* será examinado como politexto.

trata-se de um escritor do século XIX, período rico da literatura de língua alemã o que, por si só, enseja uma série de desdobramentos possíveis para estudo, não somente no campo literário ou tradutológico, mas também do ponto de vista antropológico, político e ideológico. A quarta motivação deve-se ao fato de as obras de Wilhelm Busch já constarem como domínio público, o que me permite maior liberdade para reproduzir porções de seu trabalho para fins de demonstrações e análises. Finalmente, cabe sublinhar que seus temas, suas técnicas de escrita e seus desenhos, aliados a efeitos de humor, desembocam em produções que se destacaram, em seu tempo, tanto por sua originalidade quanto por seu caráter vanguardista². Até o lançamento dos trabalhos de Wilhelm Busch, a arte sequencial não dispunha de modelos que reunissem a maior parte dos traços ainda hoje empregados neste gênero literário, já com ares de “arte sequencial”, de modo geral, e de “quadrinhos”, de forma específica. A precisão dos traçados de Wilhelm Busch, assim como a conjunção entre linguagens semióticas apresentadas com grande esmero artístico, alça *Max und Moritz*, por exemplo, como um dos principais cânones para o estudo do gênero HQ.

Escolhido o autor, a tarefa seguinte consistiu em selecionar um de seus trabalhos como objeto da presente investigação. Naturalmente, a tarefa foi árdua, pois me deparei com uma extensa miscelânea de histórias ilustradas pelo próprio Wilhelm Busch, cada uma delas revestida de grande valor plástico e literário. De forma breve, cito: *Max und Moritz eine Bubengeschichte in sieben Streichen*, *Plisch und Plum*, *Die fromme Helene*, *Hans Huckebein der Unglücksrabe* e *Fipps der Affe*, todos os quatro títulos singularizados por textos linguísticos e iconotextos³,

² O uso metafórico do termo vanguarda data do começo do século XX, se refere a esferas de maior pioneirismo, consciência ou combatividade dentro de um movimento social, político, científico ou artístico. Nas artes produz a descontinuidade de modelos preestabelecidos, reconhecendo padrões antitradicionais e o novo nas fronteiras do experimentalismo. (MOISÉS, 2013; *E-dicionário* de termos literários de Carlos Ceia, 2010)

³ Segundo Tisseron (1996, p.96), considerar a imagem como signo equivaleria a relegá-la a patamar inferior à palavra. Na palavra, o objeto (processo, cena) ao qual ela faz referência, é irremediavelmente ausente (*Ceci n'est pas une pipe*). Considerar a imagem como signo equivaleria a colocá-la em patamar abaixo da palavra. Nenhuma palavra impõe a presença do objeto denotado, conotado ou associado. No campo dos desenhos (eikón), e com mais ênfase na arte sequencial, as cenas diegéticas convidam o espectador a integrar as realidades que eles representam e, por extensão, a crer tanto nos itens quanto nas relações que eles estabelecem entre si no âmbito dos paraísos artificiais propostos

elaborados com a precisão que lhes concede seu valor artístico. Se tais argumentos não bastassem para atestar o devido peso literário às produções do referido autor, vale lembrar que as produções de Wilhelm Busch são consideradas precursoras das histórias em quadrinhos, pois constituem exemplos típicos de politextos de natureza segmental (cf. EISNER, 1999). O tipo de formatação, assim como os recursos expressivos empregados por Wilhelm Busch, tendo se tornado canônicos, ainda hoje são amplamente copiados. *Fipps der Affe*, por exemplo, é composto de textos linguísticos e iconotextos imbricados, manifestados à aura de efeitos de humor ácido. As caricaturas hilárias de humanos e animais, os fazem oscilar entre bestialidade e razão. As traquinagens de Max e Moritz, muitas delas retomadas pela personagem Fipps, serviram de base – leia-se mais propriamente: “foram literalmente plagiadas” – em diferentes ocasiões, inclusive na América do Norte, na obra intitulada: *The Captain and the Kids* (1897), assinada por Rudolph Dirks.

Após exaustiva perquisição e exames preliminares, estabeleci que concentraria meus esforços no estudo no conto *Fipps der Affe* (1879), visto que esse trabalho de Wilhelm Busch reúne todos os itens anteriormente citados, ou seja, texto linguístico, iconotexto e, concomitantemente, se reveste de efeitos de humor, aparentemente engendrados como críticas à sociedade alemã do século XIX, tal como buscarei demonstrar ao longo do presente texto de tese. A tarefa metodológica consistiu em selecionar e circunscrever um excerto de *Fipps der Affe* de forma a pontuar meu objeto de estudo de modo, ao mesmo tempo, aprofundado e científico. Assim, foi prioritariamente escolhida uma cena em que Fipps, o macaco, se contempla diante de um espelho, gerando diferentes efeitos que irradiam por todas as cenas do texto. A referida passagem, desde o primeiro instante, me pareceu reunir

na composição dos espaços diegéticos. A fé que se tem nas palavras (“No princípio era o verbo) dificulta recusar a lógica binarista da presença vs ausência. De modo breve, o texto linguístico funda a ausência irremediável dos “objetos” por meio de suas presenças fictícias (língua/texto pertence ao campo das abstrações). Diferentemente, a imagem funda a presença fictícia dos “objetos” reconhecidos na sua ausência essencial. Em razão da presença espacial da imagem, ela é reconhecida por ser dotada de uma espécie de “corpo”. A palavra, por só existir enquanto é pronunciada ou apreendida por processo de leitura, representa a melhor modalidade semiótica para se evocar os fundamentos indizíveis da instituição simbólica. A imagem constitui uma presença evocadora de uma ausência e não uma ausência evocadora da presença, como ocorre na modalidade linguística.

elementos mais que suficientes para tratar do autor, de seu trabalho, de seu meio e de seu tempo, permitindo-me manter coerência com o modelo teórico adotado para levar a cabo a pesquisa, isto é, a *paratradução*. A escolha desta cena específica teve como base o estudo preliminar dos esboços de Wilhelm Busch, nos quais o espelho se destaca entre outros desenhos, evidenciando que tal mobiliário, ou mais propriamente sua capacidade de refletir, dizem muito mais sobre o tema do que se poderia supor. Em outras palavras, em pleno século XIX, com o lançamento da teoria a respeito das origens das espécies, de Charles Darwin, o ser humano é colocado diante de um espelho científico no qual em lugar do reflexo de seu semblante, contempla a figura de seus ancestrais longínquos. Não propriamente um macaco, mas traços que aludem à primitividade. À época, a teoria de Darwin não somente balançava os pilares de sustentação de preceitos cristãos, mas também constituía fonte de uma série de críticas humorísticas, dentre as quais destaca-se a caricatura de Darwin com corpo e feições de símio. A partir da cena do espelho emergiram questões referentes às operações de antropomorfização⁴ vs zoomorfização⁵ e humanização⁶ vs animalização⁷ aplicados na caracterização de personagens da obra através dos desenhos, tema que será também objeto de investigação.

Durante a sessão de qualificação, realizada em 12 de abril de 2016, os professores Berthold Zilly e Markus Weininger sugeriram que eu elaborasse a minha tradução de *Fipps der Affe*, redirecionando a linha do trabalho, sem, entretanto, abandonar e me desviar do objetivo anterior. Assim elaborei minha tradução da obra em prosa e traduzi alguns excertos (i.e., Início e Sétimo Capítulo) em versos, gerando informações essenciais que servirão de suporte a comentários referentes ao processo paratradutológico.

Definido o tema de pesquisa, não supunha, todavia, que a busca por materiais de base e, naturalmente por suportes bibliográficos específicos, seria árdua e trabalhosa, para não dizer inquietante diante dos *gaps* que imediatamente despontaram no horizonte. A busca por

⁴ Emprego o termo antropomorfização para refrenciair a forma, o desenho, o contorno próximo ao do ser humano.

⁵ Emprego o termo zoomorfização para refrenciair a forma, o desenho, o contorno próximo ao do animal.

⁶ Emprego o termo humanização para refrenciair o modo, comportamento, trejeitos próximo ao do ser humano.

⁷ Emprego o termo animalização para refrenciair o modo, comportamento, trejeitos próximo ao do animal.

referências bibliográficas foi inicialmente realizada em âmbito local, isto é, na biblioteca da UFSC e em seus acervos setoriais. As pesquisas preliminares revelaram grande escassez de referências sobre o autor e seus trabalhos. O pouco que foi encontrado não pareceu relevante ou pertinente aos meus objetivos, tampouco suficiente para as averiguações que havia projetado. Então passei a realizar pesquisas *online* em bibliotecas estrangeiras. Também passei a adquirir, com elevados custos, livros disponíveis em sebos internacionais. Grande parte dos suportes bibliográficos de meu interesse ou se encontravam em acervos situados na Europa ou na América do Norte. Foi em entidades públicas e privadas destas duas regiões onde encontrei os principais títulos referentes ao autor e a seus trabalhos. Todavia, no caso de acervos de bibliotecas situadas em outros países, não havia como ter acesso a esses materiais à distância, sobretudo por se tratar de títulos impressos e não digitalizados. Enviei então um pedido à Universidade do Arizona, com a qual a UFSC possui acordo de cooperação bilateral e, através do Professor Alain-Philippe Durand, coorientador desta tese, obtive as credenciais necessárias para acessar o acervo da biblioteca daquela Instituição e, naturalmente, os títulos dos outros acervos daquele país. Realizei três visitas à biblioteca da Universidade do Arizona/Tucson. A primeira, em maio de 2013, antecedeu meu período formal de doutoramento e foi realizada com recursos próprios. A segunda ocorreu durante o período doutoral, em novembro de 2015. A última em novembro/dezembro de 2017. Desta feita, com fundos da bolsa concedida pela CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) como fomento para obter materiais para a investigação.

Durante as três visitas à biblioteca da Universidade do Arizona/Tucson, foi possível acessar diferentes títulos versando pontualmente sobre o trabalho de Wilhelm Busch. Alguns dos trabalhos consultados, para minha surpresa, examinavam justamente o conto que eu havia selecionado, ou seja, *Fipps der Affe*, todavia investigado à ótica de outros prismas teóricos e metodológicos, evocando outros temas. Os textos científicos pesquisados estão redigidos em sua maioria em inglês, alemão, francês e espanhol, quatro línguas que me são acessíveis para leitura. Com vasto material em mãos, decorrente da primeira visita à biblioteca daquele país, elaborei o pré-projeto de pesquisa para a seleção do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. Para a redação da versão final desta tese, disponho não somente de uma larga gama de materiais referentes a Wilhelm Busch e *Fipps der Affe*, mas sobretudo de conhecimentos, ao mesmo tempo, e pontuais e amplos.

A busca por referências bibliográficas relacionadas ao tema de minha tese, a saber: *Paratradução do humor em Fipps der Affe de Wilhelm Busch* não cessou. Continuei adquirindo diversos títulos em sebos e livrarias nacionais e internacionais, entre os quais posso citar: biografias do autor, coletâneas de seus trabalhos, seleção de cartas escritas a amigos e familiares e, naturalmente, diferentes edições da obra *Fipps der Affe*. Todavia, faz-se essencial destacar que o título mais raro e, para mim, de suma importância, foi adquirido por intermédio de um antiquário alemão, contatado através da plataforma *online Zvab*⁸. Trata-se da primeira edição da obra completa de *Fipps der Affe*, datada de 1879 (cf. Figura 01). Uma verdadeira raridade! O texto está impresso em fontes de estilo *Fraktur*⁹ e as ilustrações em estilo bicromático, isto é, em preto e branco. Surpreende o excelente estado de conservação do exemplar. O exemplar apresenta tão somente as páginas levemente amareladas pela ação natural do tempo. Seu estado é impecável.

⁸ Zvab – Zentrales Verzeichnis Antiquarischer Bücher, site alemão que reúne diversos antiquários, disponível em: <https://www.zvab.com>

⁹ Fraktur origina-se do latim e significa quebra. A Fraktur original surge na transição do estilo gótico para o renascentista na Alemanha. O mestre-calígrafo Leonhard Wagner é considerado o criador da Fractura manuscrita e evidenciou toda a posterior evolução da escrita alemã, até ao meio do século XX. A sua deutsche Fraktur converteu-se a letra corrente burguesa e a escolha consciente de intelectuais, poetas e autores da Alemanha, Áustria, Suíça – até ao fim da II Guerra Mundial. Até 1941, quando os nazistas aboliram a Fraktur, imaginando que ela tinha sido inventada por judeus

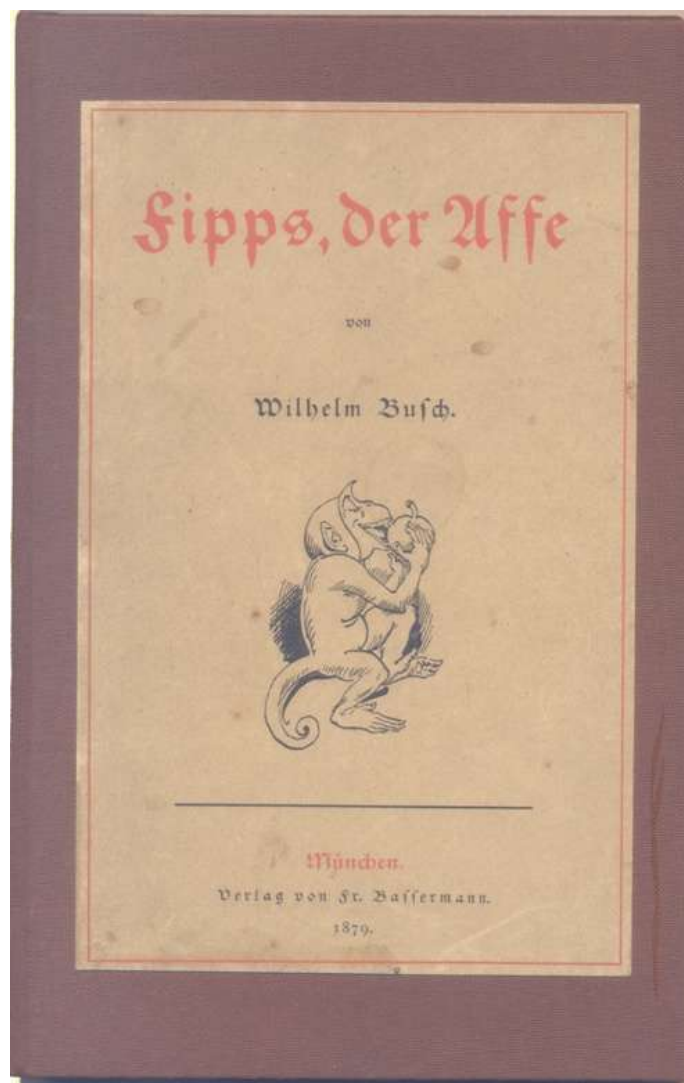


Figura 1: Fipps der Affe 1879

Outra aquisição importante, também realizada através de um antiquário alemão na plataforma Zvab, concerne à edição *Fipps der Affe*

em fac-símile¹⁰ (cf. Figura 02). Trata-se da versão completa com os esboços elaborados pelo próprio autor. Nesta edição as ilustrações são policromáticas, tal como se apresentam nos manuscritos coloridos pelo autor. Os originais manuscritos estão preservados no museu dedicado ao autor, na cidade de Hanôver. A aquisição de material tão diversificado, sem dúvidas implicou empenhos e investimentos, principalmente no que se refere aos exemplares vindos da Alemanha e cotados em euros. Todavia, em se tratando de edições e/ou trabalhos imprescindíveis para a realização da presente pesquisa, não me foi possível abrir mão deles, tampouco desconsiderá-los. Doravante, fazem parte de um acervo pessoal com vistas a realização desta investigação, assim como de suas extensões.

¹⁰ Edição contemporânea de uma obra antiga que apresenta a reprodução correspondendo à edição original. No caso da obra *Fipps der Affe* em fac-símile, as imagens são reproduções fidedignas à pena (desenho das letras e dos grifos), ao pincel (pintura) e ao punho (grafia manuscrita) do próprio autor, Wilhelm Busch (cf. Figura 02).



Figura 2: Exemplo da versão fac-símile da obra *Fipps der Affe*

No mercado brasileiro de livros, continuei realizando buscas periódicas em sebos como *Estante Virtual*¹¹ e *Livronauta*¹². Por insistência cotidiana regular, em ocasiões raras acabei encontrando títulos como *Rico, o Mico* (1982), justamente a tradução para o português da obra *Fipps der Affe*. Após a aquisição desta versão, aprofundi a pesquisa sobre as traduções brasileiras, constatando que o texto foi dividido em

¹¹ Sebo virtual disponível pelo link: www.estantevirtual.com.br

¹² Sebo virtual disponível pelo link: www.livronauta.com.br

dois livros, destinados a finalidades distintas. Esse curioso fato será, evidentemente, retomado, colocado em relevo, e discutido no Segundo Capítulo desta tese.

Minha segunda visita à biblioteca da Universidade do Arizona/Tucson foi crucial para a busca por trabalhos críticos que tratassem de aspectos pontuais, como o humor em Wilhelm Busch, uma vez que o objetivo de minha tese já estava melhor delineado após meses de estudo. Nesse ponto da pesquisa, meus olhares já estavam mais afinados para localizar títulos que pudessem ser essenciais. A realização desta investigação proporcionou contato direto com pesquisadores da Universidade do Arizona e de outras instituições. Cito particularmente o Prof. Dr. Alain-Philippe Durand, que no período em que visitei a universidade era diretor da escola internacional de língua, literaturas e culturas da Universidade do Arizona/Tucson, e concedeu credenciais junto à Instituição para viabilizar minhas pesquisas. Igualmente otimizou o trabalho de digitalização de todas as páginas de meu interesse, além de participar da análise de meus escritos e ter aceitado ser meu coorientador após a sessão de qualificação. Da Espanha, mais especificamente da Universidade de Vigo, cito o Prof. Dr. José Yuste Frías, que colocou à minha disposição todos os seus escritos teóricos e que se propôs a apreciar o andamento de minhas reflexões sobre os temas ligado ao autor Wilhelm Busch, ao texto *Fipps der Affe* e, sobretudo a *paratradução* da cena selecionada para este estudo. As bases de sua noção de *paratradução* responderam perfeitamente às perspectivas estabelecidas para a condução de minha pesquisa.

O material que doravante passo a apresentar é, pois, resultado de esforços iniciados bem antes de meu período de formação doutoral. Ademais, como explicitado acima, também conservo algumas bases já desenvolvidas durante meus estudos de mestrado em razão da manutenção da mesma linha de interesse. Aliás, durante o mestrado, recebi orientações fundamentais da parte de meu coorientador, Prof. José Lambert, e do Prof. Markus Weininger. A presente tese é resultado das orientações que tenho recebido não somente de meus orientadores oficiais, mas também de diferentes críticos externos¹³ interessados em meu trabalho, assim como de intervenções de pesquisadores da área de Literatura e Tradução que assistiram exposições - em jornadas,

¹³ Cito aqui alguns pesquisadores que deram sugestões a pesquisa como: Prof. Dr. Tito Lívio Cruz Romão, Prof. Dr. Pedro Heliodoro Tavares, Prof^{ra}. Dr^a. Karin Volobuef, Prof. Dr. Apóstolo Theodoro Nicolacópulos, Prof. Ronaldo Lima, entre outros.

seminários, congressos - nos quais socializei informações relacionadas a Wilhelm Busch e a *Fipps der Affe*.

1.2 Organização da tese

O texto da presente investigação desenvolve-se de forma não linear, mas coadunada em termos conceituais. Naturalmente, para adequar meu texto de tese às orientações prescritivas, normativas e metodológicas, apresento minha redação estratificada em sete capítulos, cujos conteúdos passo a expor.

O Primeiro Capítulo será dedicado à explanação dos percursos da pesquisa, ou seja, fixarei minhas noções de **texto linguístico**, **iconotexto** e **politexto**¹⁴. Apresentarei meus objetivos e as perguntas norteadoras para a realização da presente investigação. A meta neste capítulo consiste também em expor alguns pontos introdutórios sobre o autor e sobre o texto analisado, com o propósito de desenvolver o trabalho sempre à luz dos postulados da noção de *tradução & paratradução* de Yuste Frías.

No Segundo Capítulo apresentarei mais detalhes referentes à Wilhelm Busch, ao seu tempo e aos espaços que permearam sua produção artística e que, por extensão, definiram o caráter de suas composições. Para fazê-lo, tratarei de fatores que parecem ter influenciado sobremaneira a produção do autor de forma geral, e de *Fipps der Affe* de modo específico. Assim, discorrerei sobre a biografia de Wilhelm Busch, sobre os períodos literários subjacentes à composição de seus trabalhos, além abordar os aspectos históricos que marcaram as expressões artísticas no século XIX e que estão estampados no texto examinado.

O Terceiro Capítulo será dedicado ao estudo de três questões afins e imbricadas, fundamentais na obra de Wilhelm Busch, à saber: o humor, o riso e o cômico. Nesta parte do texto demonstrarei reflexões sobre estes três aspectos indissociáveis da história intitulada *Fipps der Affe*. Em se tratando de temas intrinsecamente elásticos, e para os quais a extensão

¹⁴ O texto linguístico é geralmente considerado como parcela verbal. Desenhos e pinturas são considerados como componentes não verbais. A evolução dos Estudos da Linguagem evidencia que a comunicação opera com base em diferentes tipos de expressão passíveis de afetar os sentidos. Logo, algumas estratificações se tornam desnecessárias e insuficientes ao estudo de textos nos quais o texto linguístico e desenhos, de forma simbiótica, caracterizam cenas, expressões, predicções, além de efeitos de humor, sarcasmo e demais sucedâneos.

das abordagens teóricas se pauta, por conseguinte, como ampla e de natureza complexa, discutirei alguns dos principais pontos de vista evidenciados pela literatura especializada. Partirei da etimologia dos termos, de seus desenvolvimentos teóricos e de suas inserções históricas, baseando-me em autores como: Henri Bergson, Vladimir Propp, Robert Escarpit, Franck Evrard, Jean-Marc Defays, Georges Minois, entre outros. Neste capítulo também apresentarei algumas teorias que versam sobre o humor. Finalmente, como não poderia deixar de ser, discorrerei sobre o termo *Schadenfreude*.

No Quarto Capítulo exporei as principais bases empregadas na elaboração da pesquisa, ou seja, procedimentos teóricos e metodológicos ligados à noção de *paratradução*, tal como a preconiza Yuste Frías. Em outras palavras, os politextos selecionados como cerne desta investigação serão examinados a partir do estudo de seus paratextos: epitextos e peritextos (cf. GENETTE, 2009) sem, contudo, acatar que os desenhos e pinturas se situam em segundo patamar, isto é, como meras ilustrações do texto linguístico.

Na sequência, no Quinto Capítulo da tese, oferecerei minha tradução do Início e do sétimo capítulo de *Fipps der Affe* com base no registro original datado de 1879 de Wilhelm Busch, redigido em verso. Paralelamente à tradução em verso, exporei informações paratradutológicas, evidenciando sobretudo decisões tradutórias norteadas por implicações de natureza peritextual e epitextual. Igualmente ofertarei, no apêndice desta tese, minha tradução do texto em prosa, realizada sobre a integralidade do texto, acompanhada de observações paratradutológicas.

No Sexto Capítulo apresentarei uma série de reflexões sobre um excerto de meu objeto de estudo, a saber: uma parcela politextual selecionada na obra *Fipps der Affe* (cf. Figura 03). Trata-se do politexto exposto no sétimo capítulo na página 89 da obra em fac-símile (1960).

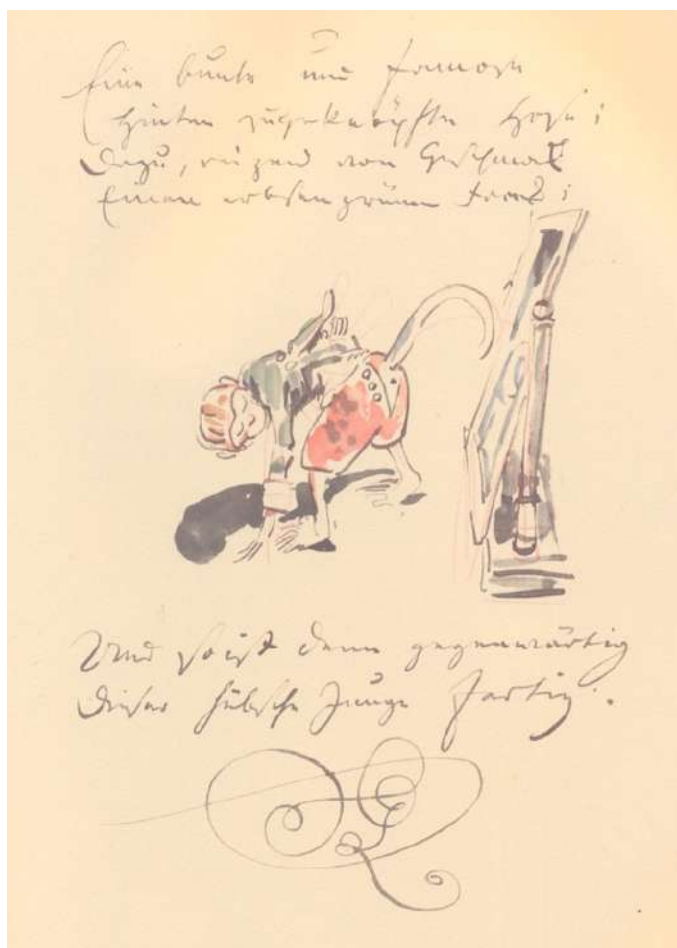


Figura 3: Excerto a ser analisado

Como fechamento da pesquisa, dedicarei o último capítulo às considerações finais.

1.3 A pesquisa

Vislumbro propor uma investigação que ofereça alguma contribuição para a área na qual se desenvolve minha pesquisa, ou seja, *estudo do humor em politextos com vistas à paratradução*. Com efeito, é

interessante que o trabalho evidencie uma *thesis*, no sentido helênico do termo. Assim, buscarei provar que o humor e seus sucedâneos integram as operações destinadas a promover a crítica político-social, ao mesmo tempo, de forma grave e atenuada, a partir de um patamar superior ocupado pelo artista. De modo específico, tal como será tratado tanto neste capítulo quanto nos próximos, as bases de minha investigação tomam como ponto de partida uma narrativa simbioticamente por língua escrita e desenho. Para fazê-lo, proponho explorar e examinar sobretudo conteúdos que emergem no espaço “entre”, de fusão na qual se exprime por desenhos e textos linguísticos, característica mor na obra *Fipps der Affe* de Wilhelm Busch.

Nas sessões acima, observei que as diferentes terminologias empregadas para fazer referência ao texto linguístico e ao iconotexto, em conjunção, não contemplam muitas das especificidades deste tipo de material. As teorias semiológicas centram seus esforços prioritariamente sobre modalidades circunscritas e separadas, ou sobre os diálogos entre entidades apartadas por fronteiras, aliás quase sempre estanques. Como insisti anteriormente, o texto linguístico pode ser categorizado como imagem, ou até mesmo como relevo, sendo passível de ser apreendido, decodificado e lido, tanto pelo sentido da visão quanto do tato. Ao buscar contornar tal impasse, passando a classificá-lo como “texto verbal” e “não verbal”, induz-se a cogitar não haver nenhum tipo de sintaxe possível na imagem, ou seja, que não existam relações de regência ou de dependências entre representações desenhadas. Ora, ao emprego de tais nomenclaturas subjaz a consciência de que os traços que caracterizam o texto linguístico e que o diferenciam do iconotexto, concernem a um sistema de escrita, permeado por peculiaridades ditadas por regras ortográficas que, por sua vez, se acomoda às suas sedimentações fonético-fonológicas, morfológicas (cf. dupla articulação de MARTINET, 1978), bem como às relações sintático-semânticas e pragmáticas que viabilizam a operação do código. Aceitarei, pelo menos, no âmbito deste estudo, que parte dos espaços ocupados pelo politexto se apresenta, em certa medida, desvinculado dos acordos socialmente aceitos, que asseguram a instauração do código linguístico escrito, aliás, outros tipos de imagens também respondem a finalidades comunicativas. Finalmente, o amálgama pretendido, por meio da aceitação e definição da complementaridade indicada na elaboração do objetivo deste estudo, sugere que os dois códigos serão investigados enquanto **texto** (no singular), à ótica da noção de *paratradução* de Yuste Frías (2010).

No âmbito da literatura clássica, como busquei demonstrar, encontramos autores que além de comporem o texto escrito também se ocuparam da tarefa de ilustrá-los, como é o caso de: Günter Grass, Wilhelm Busch, Charles Lutwidge Dodgson, Raul Pompéia, William Blake, Pierre Culliford, Georges Remi, Edward Lear, entre outros. Parece inegável que a imagem como paratexto (GENETTE, 2009) influencia seus leitores tanto na interpretação quanto na leitura do texto, integrando, acrescentando e explicando detalhes importantes da narrativa.

No campo dos Estudos da Tradução, o tratamento da imagem dita “não linguística” ainda parece ocupar lugar secundário. A partir de trabalhos como os de Genette (2009) e de Yuste Frías (2014, 2010) a imagem passou a assumir papel mais definido, pelo menos teoricamente. Para Genette (2009, p. 09), a obra literária se respalda primordialmente na narrativa de natureza linguística, todavia esse texto raramente se expõe unicamente, em muitos casos ele vem acompanhado por diferentes expressões semióticas, a saber: capa, orelha, prefácio, ilustrações, entre outras modalidades nem sempre concernentes à imagem, mas de ordem editorial e/ou técnica, como o tipo da letra, a textura do papel, o formato do livro, seu peso, seu preço, apreciações da crítica e alcance e, naturalmente, suas traduções. De acordo com Yuste Frías (2010) a imagem não linguística, ou híbrida, apesar dos esforços de Genette, ainda busca por definições no escopo dos Estudos da Tradução. Para Yuste Frías (2014, p. 35), o tradutor deve estar sempre consciente da possibilidade de diferentes tipos de fusões entre semioses, que geram entidades híbridas. Entretanto, ainda parece comum pensar-se que o tradutor não precisa considerar esquemas, desenhos, gráficos, tipos, formas, texturas e demais sucedâneos acima sugeridos. Na tradução de HQs concentrar a tarefa somente sobre o conteúdo verbal equivaleria a ignorar parte importante da narrativa. A noção de *paratradução* surgiu como conceito-chave nas atividades de teoria e prática da tradução de textos multissemióticos, em particular de textos compostos de desenhos e de material linguístico em simbiose, tal como propõe Wilhelm Busch em *Fipps der Affe*. A *paratradução* pode ser considerada como um novo olhar transdisciplinar da tradução em relação ao textual-linguístico e ao textual-icônico (ou iconotexto), ambos manifestados nas circunscrições da rubrica **texto** - entidade monolítica e, portanto, no singular. Segundo Yuste Frías (2010), as imagens, de modo amplo, são produtos culturais com geometria variável, cujo significado oscila de acordo com as configurações espaço-temporais em constante metamorfose. À ótica desse autor, a imagem pode se revestir de sentidos universais ou assumir

significados locais, pois as línguas e as culturas são heterogêneas. No par <imagem+texto-linguístico> e <imagem+texto-não-linguístico>, ou mais propriamente na união dos pares tri compostos, tudo é contraponto: ambos estão presentes simultânea e independentemente, um acompanha o outro e ambos se integram.

O título desta investigação, *Paratradução do humor em Fipps der Affe de Wilhelm Busch*, evidencia que o elemento norteador das análises, tanto teórica quanto metodologicamente, será a noção de *paratradução*. Os postulados teóricos e metodológicos da *paratradução* serão apresentados de modo mais detalhado no Quarto Capítulo desta investigação. Seguindo a orientação de Yuste Frías (2010) minha pesquisa se concentrará sobre pontos específicos de *Fipps der Affe*, a saber: excertos do politexto maior. Viso realizar diferentes sobrevoos sobre meu objeto de pesquisa com o intuito de examinar a fundo os elementos selecionados para exame. Os efeitos de humor, passíveis de provocar o riso, absolutamente, não constituem tema simples. O humor decorre de construções abstratas e sua percepção pode manifestar-se tão flutuante quanto forem as idiosincrasias. Eventuais flutuações na emergência do riso provocado por efeitos humorísticos podem se referir a reações coletivas, ou ainda de reações geradas por um certo desenvolvimento dos efeitos de humor. O humor eventualmente eficaz em *Fipps der Affe* demanda ingresso identitário naquele espaço diegético, pois a compreensão de determinados tipos de humor demanda “aprendizagem”¹⁵.

O riso, decorrente do humor, geralmente é lançado sobre o que escapa ao esperado em termos de urbanidade. O riso é geralmente lançado sobre o outro e, com o tempo e com a consequente extensão das apreensões e reações, o ser humano pode se tornar, inclusive, capaz de rir de si mesmo. Ora, parece imprescindível que o leitor possa se colocar no umbral em que suas realidades se encontram com as realidades da narrativa para que seus filtros culturais, sociais e políticos permitam compartilhar, com menos pudor, o humor por vezes exacerbadamente ácido, ou mesmo perverso que autores como Wilhelm Busch e Heinrich Hoffmann parecem inserir em seus trabalhos.

¹⁵ O humor pode ser cultural. O típico humor dito “britânico”, talvez só provoque o riso em leitores com outros referenciais culturais a partir do aprendizado e aceitação das tramas que embalam o “espírito” humorístico britânico, as performances da personagem Mister Bean, criada pelo ator Rowan Atkinson (1955) encontrarão as respostas esperadas no ambiente adequado a recebê-las enquanto exposições do cômico.

No desenvolvimento do texto, considero as perguntas que seguem, pois estas funcionarão como “fios de Ariadne”:

1. Seria possível categorizar o humor engendrado por Wilhelm Busch em *Fipps der Affe* e circunscrevê-lo terminologicamente como entrada de dicionário no *thesaurus* lexical do português brasileiro moderno? Ou me restará manter em português os termos da língua e da cultura alemã?
2. Em que sentido configurações antropológicas, sociológicas, culturais e políticas contribuem para a definição de categorias hiponímicas ligadas ao humor desenvolvido por Wilhelm Busch em *Fipps der Affe*? Refiro-me particularmente a *Schadenfreude*;
3. Seria possível descrever e explicar operações politextuais criadas com o intuito de gerar o humor ácido ou o *Schadenfreude* que, em uma primeira abordagem, parece abundante em *Fipps der Affe*. Se quisermos separar: tanto no plano da narrativa linguística quanto no plano da narrativa desenhada.
4. Quais destaques poderiam ser salientados na *paratradução* de elementos selecionados para análise e adotados pelo autor para gerar efeitos de humor e proporcionar riso?
5. Existiria uma categoria específica para fazer referência ao humor engendrado por Wilhelm Busch em *Fipps der Affe*? Esse tipo de humor seria uma característica da cultura germânica situado no espaço e no tempo do autor, ou é ainda assimilável nos espaços germanófonos da atualidade?

Por se tratar de uma pesquisa com vistas ao multissemiótico, realizada sobre um objeto de natureza multidisciplinar, interdisciplinar e transdisciplinar, não me foi possível abrir mão de suportes provenientes de diferentes domínios científicos, entre os quais: antropologia, sociologia, semiótica, filosofia, história, entre outros. A *paratradução* permanece definida como um envelope que acomoda todo e qualquer componente que mantenha elo com os objetos tratados e, também, que

possa contribuir com a atividade tradutória. Para Yuste Frías (2010) a *paratradução* se processa no *umbral* situado nem dentro, nem fora, de modo a contribuir na definição de uma identidade para o objeto da tradução. A *paratradução* enquanto noção teórica, não recusa nenhum saber científico paralelo, à exemplo das operações realizadas por tradutores experientes no processo prático interpretativo e tradutório em situação efetiva. Para Yuste Frías, tradutor é aquele que desenvolve capacidades de visualizar o objeto da tradução de forma holística, fruto de expansões dialógicas e rizomáticas. O tradutor é um indivíduo que se expande intertextualmente e examina seus objetos situados em redes conceituais de cunho arborescente, jamais de forma isolada.

Conforme pode ser observado nas referências bibliográficas desta tese, há diversos títulos dedicados ao estudo da obra e da vida de Wilhelm Busch. Todavia, os livros dedicados ao humor abordam o fenômeno de forma genérica, dificilmente considerando eventuais aplicações ao exame de polítexto. As observações sobre o humor se concentram principalmente na narrativa escrita, apesar de muitas vezes se referirem a gêneros plurais como a pintura, o teatro, o cinema, a fotografia.

1.3.1 Objetivos

Os tradutores da Escola de Toledo (1130-1150), de clássicos gregos, árabes e hebraicos além de traduzir, também precisavam *paratraduzir* os manuscritos, sobretudo aqueles versando sobre medicina, matemática, astronomia ou filosofia, textos muitas vezes acompanhados de demonstrações matemáticas de álgebra e geometria, esquemas, além de esboços anatômicos. Estende-se, assim, a noção de *paratraduzir* às operações reprodução e readequação de imagens, adição de comentários e notas, reprodução reelaboração de desenhos das letras (grafia), cópia e manipulação das iluminuras comuns nos textos manuscritos. Por extensão, muito me apraz a ideia de poder *paratraduzir* alguns redingotes¹⁶ que revestem o trabalho de Wilhelm Busch, cuja percepção de detalhes e extensões só se tornam evidentes, visíveis e/ou acessíveis

¹⁶ Termo usado por Georges Bataille (1897-1962), na Revista *Documents* (1929/1939), em seus debates com Carls Einstein (1885-1940) a respeito do surrealismo. Georges Bataille observa que apesar dos acadêmicos tenderem a atribuir *une redingote mathématique à ce qui est*, por outro lado, não se pode dizer que o mundo é *comme un crachat*, ou seja, como algo informe.

através de pesquisas bibliográfica aprofundadas ou com o auxílio dos orientadores e de colaboradores externos.

A obra *Fipps der Affe* de Wilhelm Busch foi traduzida para o português brasileiro por Maria Thereza Cunha de Giacomo e por Guilherme de Almeida¹⁷. A primeira realizou uma adaptação livre da obra, ao passo que o segundo realizou apenas um esboço de sua tradução, não a tendo finalizado. Maria Thereza não traduziu a obra integralmente, mas buscou conservar a rima e a métrica do texto de base em verso; em contrapartida Guilherme de Almeida optou em traduzir o texto completo, mas sua tradução oscila entre a prosa e o verso.

Objetivo da Pesquisa

Meu **objetivo principal** consiste em investigar o humor a partir da tradução e da paratradução de excertos de *Fipps der Affe* no espaço “entre” a tradução do alemão para o português brasileiro.

De forma **específica**, a partir de comparações, oferecerei aproximações de *Schadenfreude* com outras formas de humor mais conhecidas e compartilhadas, de modo a gerar traços semânticos que permitam ao leitor de língua portuguesa a construção de conceituação passível de aludir ao termo da língua alemã tal como o registrou Wilhelm Busch.

As pesquisas serão permeadas por uma tradução em prosa de minha autoria, e de uma versão em verso portando sobre alguns trechos da narrativa (i.e., Início e sétimo Capítulo). Em ambas as propostas viso o conteúdo semântico.

De modo similar, e com base nas discussões fundamentadas nas perguntas apresentadas na seção anterior (cf. seção 1.6), examinarei somente algumas cenas (i.e., desenhos e pinturas) em função da necessidade incontornável de delimitação – inerente a todo e qualquer estudo científico – com vistas a garantir os aprofundamentos projetados. A operação de delimitação tomou por base os pressupostos teóricos e metodológicos da *paratradução*. Assim, examinarei passagens pré-selecionadas de *Fipps der Affe* de Wilhelm Busch. Para fazê-lo,

¹⁷ Tradução disponível em: MELLO, Simone Homem de. **Histórias em imagens e versos. Wilhelm Busch traduzido por Guilherme de Almeida**. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Casa Guilherme de Almeida: Poiesis, 2017.

verificarei as extensões que posso atingir à luz do conceito de dialogia de Bakhtin (2008), de intertextualidade de Kristeva (1974, 1976) e de peritextos e epitextos de Genette (2009), noções integradas à prática *paratradutológica* com vistas à tradução.

De fato, a noção de interpretação se coaduna com os pressupostos da paratradução, ou seja, etapa comum nas práticas exegeticas, hermenêuticas, ou mesmo à ótica da teoria Berman (1998, 2007), Venuti (2008), Nord (1991), Lefevere (2007), Bassnett (2003). A *paratradução* de Yuste Frias se destaca, todavia, pela importância atribuída ao espaço “entre” - *Carrefour*, encruzilhada, umbral - ou mais propriamente o **duto** onde metaforicamente são decantados (trans, *traducere*) os processos interpretativos, situados nos vórtices entre margens (Barthes, *Le plaisir du texte*, 1973/2010), de onde irrompem as dinâmicas que apontam para significações e sentidos.

Com efeito, e como já sublinhado no parágrafo acima, trata-se de adotar postura similar àquela desenvolvida nos esforços exegeticos para a tradução de textos sensíveis, ou no modelo hermenêutico de Schleiermacher. O suporte teórico de Yuste Frias foi escolhido tão somente por suprir algumas lacunas teóricas e terminológicas importantes e necessárias para o estudo de material polítextual. A principal delas concerne ao tratamento concedido às parcelas definidas como “não linguísticas” e híbridas, neste caso alçadas ao mesmo patamar de importância de outras semioses e examinadas como parte essencial da narrativa, sobretudo no âmbito das HQs.

1.3.2 Objetivos Complementares

Por se tratar de uma pesquisa cujo objeto é inerentemente multissemiótico, a inter-, a multi-, e a transdisciplinaridade se intensificam e se impõem. Por tal motivo, e buscando manter certa lógica, não fechei as portas para abraçar contribuições teóricas provenientes de diferentes domínios científicos, por isso minhas análises se abrem para dados de cunho antropológico, sociológico, semiótico, filosóficos, histórico, dentre outros. A proposta central desta investigação visa a paratradução do humor a partir do conto *Fipps der Affe* de Wilhelm Busch. Para aprofundar a pesquisa proponho tópicos específicos para serem analisados. Assim, além do objetivo geral e específico acima explicitados, buscarei:

- examinar um excerto da obra *Fipps der Affe* passível de evidenciar a comicidade ácida e o humor com base nas teorias e metodologias apresentadas neste estudo (cf. Figura 04);
- investigar, através da atividade paratradutória aspectos referentes ao *ego, nunc et hic*, tanto do autor Wilhelm Busch como da obra *Fipps der Affe*. E de fato eis aqui as contribuições de Genette em termos de peritextos e epitextos;
- observar e ponderar a temática referente à antropomorfização e humanização da personagem Fipps, como também relativa à zoomorfização e animalização das personagens: protagonista e coadjuvantes;
- examinar as bases iconotextuais e linguístico-textuais em simbiose na tradução em verso de *Fipps der Affe* e seu papel na elaboração da mesma.

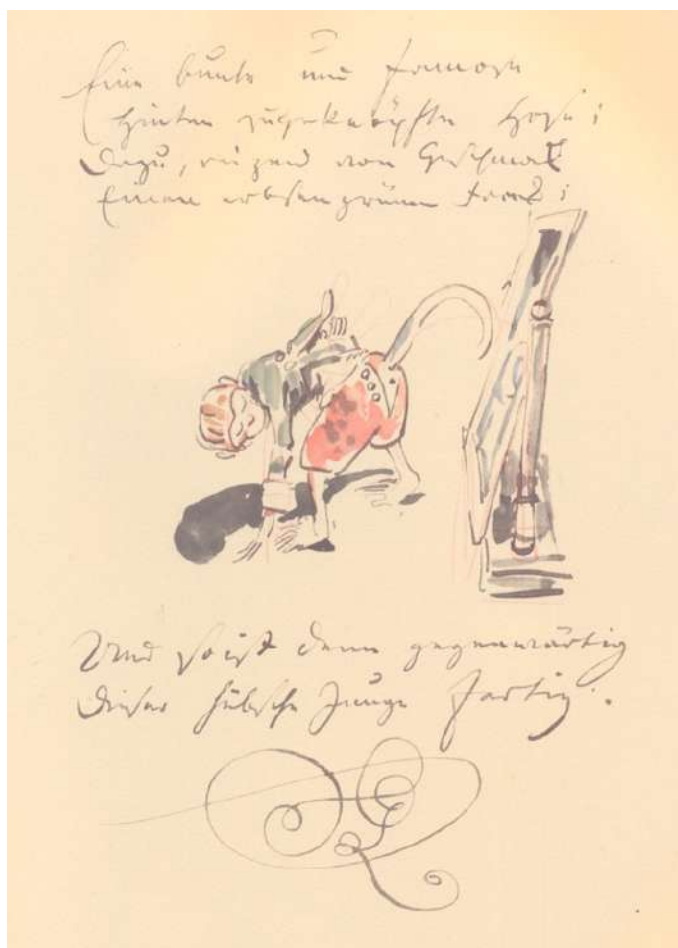


Figura 4: Fipps defronte ao espelho

De forma sucinta, destacarei e investigarei aspectos pontuais presente nos politextos, elaborados com vistas a produzir efeitos de humor e, consequentemente, a gerar o riso. Segundo Evrard (1996), o humor pertence a uma categoria de palavras cuja definição apresenta grande elasticidade semântica, tanto em termos de produção, quanto de recepção. Ainda segundo o mesmo autor as ligações de dependência que o humor mantém com o contexto sociocultural o tornam mais instável, ambíguo e relativo, permitindo situá-lo ao lado de temas como a morte

(KÜBLER-ROSS, 2008; IMBASSAHY, 1981), o erótico (cf. BATAILLE, *L'Érotisme*, 1957) e o horror (LOVERCRAFT, 2008). Naturalmente, cada cultura desenvolve, ao longo de sua composição sociológico-política, diferentes tipos de humor que, por sua vez, oscilam conforme os movimentos filosóficos de cada período histórico, político ou literário. A tradução do humor se manterá sempre como desafio tradutório e tradutológico. Sua interpretação, todavia, pode ser estudada e apreendida, sobretudo a partir da compreensão de suas bases.

1.4 Politexto: conceito

Castellotti & Moore (2001) e Molinié (2009) empregam o termo politexto para se referir aos recursos de natureza textual-expressiva, constituídos por mais de uma modalidade semiótica. No caso da arte de Wilhelm Busch a história apresentada se desenvolve a partir de duas linguagens em diálogo, a saber: textos linguísticos e iconotextos.

Torna-se evidente que a noção de texto, no âmbito desta investigação assume acepção mais ampla ao incorporar o traço semântico “comunicação”. Neste sentido, os desenhos não constituem meros acessórios ilustrativos, situados num segundo patamar de importância, mas assumem uma parcela igualmente essencial na comunicação, podendo tanto exprimir referencialidades através de cenas minuciosamente desenhadas, quanto incorporar predicções, cada uma com seus actantes e complementos (cf. VAILLANT, 1999; OLIVEIRA, D., 2014). Por sua vez, o texto linguístico não induz à formação de referencialidades; ele opera a partir da Dupla Articulação (cf. MARTINET, 1978), operando de forma arbitrária e indireta, posto que a palavra não é, como observa Magritte (cf. *Ceci n'est pas une pipe*, 1928), o objeto que representa. O estabelecimento do espaço diegético dos quadrinhos incorpora características do teatro e assenta-se como precursor da Sétima Arte (i.e., do Cinema).

Assim, neste trabalho, evitarei empregar designações binárias e opositivas, tal como *verbal vs não verbal*, ou *texto escrito vs imagem*, pois considero o politexto como um tipo de manifestação plural, todavia monolítica, isto é, concatenada, sem fronteiras estanques entre códigos, no caso presente: linguístico e desenhos coloridos. Reafirmo, então, que a arte de Wilhelm Busch em *Fipps der Affe* será abordada como politexto.

Aliás, observei que urge a necessidade de reformulações terminológicas na literatura científica dedicada ao estudo científico-

acadêmico de HQ, de *Comics* e de Jogos Eletrônicos - e estendo a asserção aos seus demais sucedâneos. A maioria dos termos propostos pela teorização voltada ao estudo dos politextos ainda provêm da Linguística e da Teoria Literária e da Filosofia e, portanto, por vezes não respondem às necessidades que se apresentam no estudo de textos como *Fipps der Affe* de Wilhelm Busch.

Nesse tipo de produção artística, na qual se fundem, em uma só unidade, texto linguístico & iconotexto, emergem designações como: “multimodal”, “multissemiótico”, “plurisemiótico”, “politextual”. À ótica de perspectivas atuais, como as de Vaillant (1999), Castellotti & Moore (2001), Molinié (2009), as hierarquias se desfazem, ou seja, os desenhos não constituem ilustrações do texto linguístico (cf. GENETTE, 1982, 1987, 2009), tampouco o texto linguístico pode ser tomado como paratexto dos desenhos. Quaisquer estratificações decorrem tão somente de necessidades de delimitação para que se possa melhor examinar determinados fenômenos. Com efeito, no ato de leitura há decodificação, interpretação e leitura que se realiza sobre o conjunto da arte. As remissões às realidades alternativas são induzidas por cenas desenhadas, completando o caráter indireto das designações lexicais, inerentemente extensivas e metafóricas.

Ora, é preciso considerar que cenas semanticamente instauradas a partir de operações de predicções atualizam-se tanto a partir de código escrito quanto a partir de desenhos. Em aceitando-se tal lógica, observa-se que o desenho também reflete e manifesta regências, referenciando ações, movimentos, sons, silêncio, efeitos de temporalidade e humor, não podendo ser taxado, talvez em nenhuma condição, como não-verbal. Diferentes teóricos corroboram com essa tese, entre eles pode-se citar: Kress & van Leeuwen (2006), Yuste Frías (2010), Castellotti & Moore (2001), entre outros. Com base na mesma premissa, o código linguístico escrito é registrado e discriminado através do sentido da visão, logo, pertence igualmente à classe das imagens em que se situa o iconotexto. Ambos podem ser categorizados, em grau hiperonímico, como texto. Ademais, o código linguístico permite tanto a construção de cenários imaginados através de suas orientações verbais, quanto suas complementações específicas por meio de processos ecfrásticos¹⁸. Logo,

¹⁸ O termo ecfrástico, de origem grega *ekphrasis*, de acordo com o Dicionário de Termos Literários (2013, p. 137) de Massaud Moisés, significa evidência, visibilidade, descrição. O pesquisador João Adolfo Hansen (2006, p. 85) afirma que “ekphrasis (de *phrazô*, ‘fazer entender’, e *ek*, ‘até o fim’) significa ‘exposição’ ou ‘descrição’, associando-se às técnicas de amplificação de tópicos

antes de falar em diálogo em modalidades semióticas, experimentarei examiná-las como um todo, tal como procedeu a tradutora Maria Thereza Cunha de Giacomo (1982), cujo trabalho será discutido em mais detalhes no Segundo Capítulo desta tese.

Buscarei examinar meu objeto de análise situada nos *seuils* (cf. GENETTE, 1987) – ou nos espaços “entre”, nos quais se integram os politextos. Segundo Defays (1996) e Tisseron (1996), as modalidades semióticas ao se fundirem em uma só entidade expressiva, geram politextos. Estes, por sua vez, se firmam como entidades inerentemente híbridas consideradas em seu conjunto representativo no ato da leitura. O processamento em leitura de uma entidade expressiva não ocorre, segundo Tisseron, de forma apartada, isto é, em princípio não se lê uma HQ mirando somente texto linguístico ou somente os iconotextos. A leitura de uma HQ na qual se fundem textos linguísticos e iconotextos se realiza de forma global. Esta operação não é, todavia, apanágio da leitura de HQs, pois se estende às obras filmicas, aos produtos publicitários, às placas de trânsito, às orientações de segurança e de uso de eletrodomésticos, às instruções de segurança em voo. Presentemente, ela se estende sobretudo ao uso de dispositivos digitais, cujos aplicativos abundam em representações icônicas e mensagens sintéticas, tal como observa Vaillant:

narrativas, composição de etopéias e exercícios de qualificação de causas deliberativas, judiciais e epidíticas”. Como citado no E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia “o termo alemão Bildgedicht corresponde praticamente ao conceito de ekphrasis, neste sentido de descrição de uma obra de arte (pintura ou escultura). Por definição lata, trata-se da descrição literária ou pictórica de um objeto real ou imaginário”. Foi introduzido na língua portuguesa no século passado (i.e., Séc. XX), para se referir à textos exacerbadamente descritivos, como os de Balzac (1799-1850), no qual o autor dedica diferentes excertos à descrição de pinturas (cf. Le Chef-d’œuvre Inconnu). Também aqui cabe remeter ao texto de Maximilien-Henri, Marquês de Saint-Simon (1771), particularmente ao prefácio ao “Ensaio de tradução literal e enérgica de Pope” (1º vol. Nouvelle édition. A Amsterdam, chez D.J. Changuion. MDCCLXXXVII.), no qual o autor estabelece um paralelo entre o trabalho do tradutor e o ofício do desenhista/pintor. Conforme Hansen “hoje, em tempos de desistoricização, o termo *ekphrasis* é usado para significar *qualquer* efeito visual. Da biologia à música, passando pela arqueologia, pela física, pela história literária, pela informática e por estudos culturais de gênero, o termo é usado fora dos seus usos retóricos antigos, significando ‘efeito sensorial’, ‘visualização’, ‘iconização’, ‘espetacularização’, ‘realidade virtual’ e mais coisas”.

Atualmente, por toda parte a imagem e seus diversos sucedâneos gráficos rompem como o monopólio do texto na transmissão da informação. As instruções para a utilização de fraldas são verdadeiras histórias em quadrinhos. Os folhetos de segurança dos aviões se parecem com álbuns de colorir. Os painéis de aparelhos de som ou de eletrodomésticos comportam tão somente ideogramas, o recurso ao manual de uso se torna necessário tão somente àqueles para os quais o sentido permanece obscuro. Nenhum equipamento informático é vendido sem sua interface gráfica. Lá onde a língua permanece como veículo de informação, ela é segmentada, orientada e ilustrada por imagens. (VAILLANT: 1999, p. 9)

Nas HQs, de forma geral, e em *Fipps der Affe* em particular, a bipartição, isto é, a polarização – geralmente binária e quase sempre opositiva, que aliás caracteriza parte considerável das descrições de cunho estruturalista – não parece sensata senão para fins de segmentação metodológica ou análise. A luz das concepções adotadas na presente investigação, desenhos constituem textos. Os amálgamas resultados de fusões de linguagens semióticas tecem e compõem politextos. Seu estudo e compreensão demandam que possam ser apreendidos¹⁹.

Sublinhei em minha dissertação de mestrado (2013), a complexidade inerente ao politexto – sua sintaxe indefinida, suas significações flutuantes e seus sentidos muitas vezes opacos. A polissemia presente no politexto decorre sobretudo das relações entre seus componentes, cuja natureza profunda carrega os gérmenes das variações –, alçando, ao mesmo patamar de análise, as ambiguidades inerentes ao texto linguístico e aquelas intrínsecas à toda e qualquer representação iconotextual, tendo em vista que não substituem as realidades, mas as imitam.

Situada nas circunscrições teóricas do presente estudo, aceito que a imagem não ilustra o texto, tampouco constitui paratexto como sugere Genette (1982, 1987, 2009). À ótica da *paratradução*, a imagem

¹⁹ Neste ponto do texto, realizei uma paráfrase livre do seguinte excerto: [...] dessins et discours tissent et construisent un poly-texte, qui demande de le comprendre pour, aussi, se comprendre. Naturalmente, manipulei os sentidos originais para atender a meus objetivos redacionais. (CASTELLOTTI & MOORE, 2001, p. 2, tradução minha).

efetivamente constitui texto. Ademais, conforme Kress & van Leeuwen (2006) e Castellotti & Moore (2001) as duas modalidades semióticas profundamente imbricadas em trabalhos como *Fipps der Affe*, em sendo separadas, poderiam perder parte considerável de suas significações locais e de seu sentido geral. Seria algo como extrair uma imagem daquela história de Wilhelm Busch e examiná-la sem seus co-textos (i.e., seus entornos politextuais). À luz da noção de *paratradução* de Yuste Frias (2010) uma tal operação corresponderia a “falsear” quaisquer considerações a respeito do objeto examinado.

Naturalmente, do ponto de vista clássico, de um lado há o texto linguístico que se instaura a partir do conceito canônico de *langue* (língua), tal como a define Saussure (1916/2011), complementado por pesquisadores que tratam do fenômeno na Dupla Articulação, como Martinet (1978). De outro lado, há o iconotexto material da tradução, formado por ilustrações, desenhos, símbolos e componentes não atrelados a nenhuma sintaxe compartilhada socialmente, tampouco ligado a um sistema descritivo teórico que preconize a existência de entidades significantes ligadas a significados pré-determinados, aceitos por um grupo social. Ora, o cabedal de entidades situadas no espaço chamado aqui de “entre”, ainda parece permanecer à margem dos estudos linguísticos, assim como à margem dos estudos da tradução, justamente por constituírem entidades situadas em espaços *intermezzos*, contornados por teorias dedicadas ao exame de objetos claramente definidos por circunscrições científicas. Posso citar, como exemplo, a tradução da “morfologia” da letra. Ao mesmo tempo em que constitui a base formal para a expressão do código linguístico escrito (manuscrito ou tipografado), a letra pode também, em produções como as HQs, representar traços prosódicos, propriedades sonoras, onomatopeias ou até mesmo aludir a correntes e/ou períodos históricos (e.g., letras *Fraktur*). Argumentar que tais fenômenos não são escopo da Linguística, da Literatura, dos Estudos da Tradução, ou até mesmo da Semiologia, não aporta nenhuma contribuição à questão. Tratá-los como apanágio de novos domínios como o Design ou as Artes Gráficas excluiria boa parte de sua parcela enquanto componente de base dos discursos. A *paratradução* parece atualmente constituir uma importante vertente teórica para o estudo de manifestações politextuais. De fato, no espaço das confluências, nos *carrefours* (encruzilhadas) em que se erguem as expressões híbridas as ciências parecem encontrar dificuldades – talvez por heranças do positivismo – para aceitar que alguns de seus objetos se

exprimem de forma máxima nos *seuils* e precisam ser examinados justamente no umbral em que se situam.

Segundo Castellotti & Moore (2001) o desenho – ou, no caso desta investigação, o politexto –, passa a ser considerado, ao mesmo tempo: (a) e como recurso representacional; (b) e como forma de conhecimento. O iconotexto passa a ser tomado como texto e contexto a partir dos quais as poli-representações e as poli-interpretações são negociadas, tanto discursivamente quanto em situação de leitura, simultaneamente ou não, o que permite reforçar as dimensões reflexivas²⁰. De modo similar à noção de *dialogia* de Bakhtin (2008), reformulada teórica e terminologicamente como *intertextualidade* por Kristeva (1974, 1976), os politextos emergem a partir de outros politextos, sejam eles contemporâneos, passados ou futuros. Percebe-se assim evidente manifestação do fenômeno de intertextualidade nos politextos. A polifonia também se pauta como inexorável em qualquer politexto, em virtude das – também inexoráveis – trocas de sentidos com outras modalidades semióticas, tanto em se considerando aquelas de natureza linguística, quanto aquelas de caráter imagético, sonoro, olfativo, gustativo, tátil ou sinérgico. No caso de dúvidas, em relação ao último item, cabe lembrar as referencialidades presentes na narrativa de Marcel Proust (1913-1926/1999), quando remete às madeleines²¹, que parecem conduzir o leitor à ativação de sensibilidades capazes de fazê-lo experimentar sensações plurais “que cantam os transportes do espírito e dos sentidos [...]. Os perfumes, as cores e os sons se correspondem” (cito aqui um excerto de *Fleurs du Mal/Correspondances* de Charles Baudelaire, (1857/1985) tradução de Ivan Junqueira).

²⁰ Le Dessin est ainsi envisagé comme un processus représentationnel et une forme de connaissance, comme un texte et un contexte dont les poly-interprétations et les poly-circularités sont négociées discursivement, en situation, simultanément ou de manière différée, ce qui permet d'en renforcer les dimensions réflexives. (MOORE, D. & CASTELLOTTI, V., 2009, p. 53) (tradução minha)

²¹ Autores mais atuais tratam não somente de imagens gustativas, mas também de imagens acústicas, ou de ecologia acústica, que consiste do processo de estocagem (em memória) de sensações auditiva/táteis. Entre autores que tratam da questão, cabe citar José Miguel Wisnik, *O som e o sentido* (1989); Didier Anzieu, *Le moi-peau* (1985). De forma ampla, os conteúdos textuais são passíveis de ativar o que durante muito tempo se chamou de “memória involutária”, aquela capaz de ativar os sentidos e reproduzir, de modo bastante fiel, odores, sabores, sons e imagens.

De acordo com Samoyault (2008) o fenômeno de intertextualidade é inerente a toda forma de linguagem. A dinâmica por meio da qual um texto é concebido a partir de outros textos se localiza nos fundamentos da constituição de todo e qualquer código socialmente desenvolvido, aceito e compartilhado. De acordo com Bakhtin (2003), nenhum texto se constrói sozinho, mas com base em outros textos. Corroborando com a ideia de Bakhtin podemos fazer alusão também ao iconotexto e ao politexto e afirmar que eles também não escapam à lógica do fenômeno dialógico ou intertextual. De fato, não haveria razão para ser diferente, posto que o politexto constitui um tipo de linguagem expressiva, ou em outros termos, uma modalidade semiótica simplesmente marcada por seu caráter híbrido e que se manifesta a partir do espaço “entre”, tal como pontuam Defays (1996) e Tisseron (1996). Aliás, Barthes também alude à questão em seu trabalho intitulado: *Le plaisir du texte* (1973/2010).

Em se aceitando que as HQ constituem um gênero literário, como o teatro e o cinema, também se acata que sua leitura da mesma forma visa a catarse. Ora, os efeitos catárticos operam a partir da ancoragem em referenciais, sejam eles da ordem do real, ou das realidades. Neste sentido, a arte não é necessariamente mimese da vida, mas também da própria arte. Wilhelm Busch toma como base para seus desenhos literários seus próprios esboços anatômicos. Posso afirmar que seus desenhos anatômicos imitam a natureza, mas sua arte imita sua própria arte. Em um e em outro caso, um percurso montante (*en amont*) conduz às ancoragens no real. Em sentido jusante (*en aval*), o politexto se reveste da capacidade de gerar catarse pois está ancorado em algum tipo de realidade. Em síntese, a dialogia de Bakhtin e/ou a intertextualidade de Kristeva e Barthes, se pautam como inerentes à toda e qualquer instalação artística.

Os politextos examinados no âmbito desta investigação serão considerados como manifestações geradas a partir de contextos históricos, filosóficos, antropológicos, políticos e econômicos – se é que caberia em um trabalho de tal ordem aceitar propor tais estratificações –, uma vez que tais processos operam em comunhão e são interdependentes. Os politextos serão considerados com base em suas eventuais marcas grafadas nas produções de Wilhelm Busch, em particular em cenas da história *Fipps der Affe*. Vislumbro estabelecer ligações e comentários não somente na esfera *in*²², textual-local, mas sobretudo em referência aos *peritextos* e *epitextos* que os permeiam e que os definem. Assim,

²² *In* será empregado nesta investigação no sentido de “no texto em si”, isto é, nas circunscrições da obra examinada.

manifesto aqui, de forma clara, minha filiação teórica, em alguns aspectos, a postulados de Genette (1987, 2009), a quem a referida terminologia pertence (i.e., peritexto, epitexto e paratexto). Também explícito filiação teórica a postulados de Barthes (1973/2010), Riffaterre (1979) e Adam (1985), pois são autores que defendem, de forma bastante similar, a importância de se considerar os *seuils* (i.e., os limiares), os espaços situados “entre” margens (cf. BARTHES, 1973/2010). Finalmente, me baseio na ideia de Yuste Frías (2010) de que traduzimos texto e *paratraduzimos* paratextos - *tradução* e *paratradução*. Duas operações indissociáveis, sobretudo quando se trata de lidar com politextos. Aliás, assim como os atores precisam aspirar os tempos e os espaços diegéticos de modo a incorporar as personagens que assumem, muitos tradutores precisam se revestir com os redingotes (cf. BATAILLE, 1929/1930, *Documents*²³) que apesar de agasalharem os textos, efetivamente só se materializam a partir da incorporação de auras e sensações que assombram a obra.

Apesar da ideia de que toda e qualquer obra seja fruto de manifestações polifonicamente constituídas, não se pode negar que as ações vanguardistas de Wilhelm Busch o alcem à lista dos pioneiros do gênero “quadrinhos”. As ditas “*bandas desenhadas*” – tradução palavra-palavra do francês *bandes dessinées*²⁴ –, constituem, até o presente, um campo a ser melhor explorado, posto que estará sempre repleto de mistério e fenômenos que parecem recusar análises por vieses clássicos. Os tradutores da Escola de Toledo (1130-1150), por exemplo, ao traduzir textos clássicos gregos, árabes e hebraicos, além de traduzir, também precisavam *paratraduzir* os textos, sobretudo aqueles versando sobre medicina, matemática, astronomia ou filosofia. Entenda-se então *paratraduzir* como adição de comentários, reescritura, cópia e readequação das iluminuras comuns nos textos manuscritos. De fato, em muitos casos as imagens também precisam ser traduzidas. Por extensão me apraz a ideia de poder *paratraduzir* redingotes que revestem o trabalho de Wilhelm Busch nem sempre facilmente perceptíveis e/ou

²³ Trata-se de uma resposta, no âmbito de um debate maior, estabelecido entre Georges Bataille (1897-1962) e Carls Einstein (1885-1940), no qual ambos discutem a respeito do Surrealismo.

²⁴ A ideia de “banda” fica explícita quando se faz referência a Tapeçaria de Bayeux, do século XI, que descreve a batalha de Hastings ocorrida em 1066, que determinou a conquista normanda da Inglaterra. Trata-se de um longo tapete que deu origem à ideia de tira, utilizada nos jornais para exibir trechos de desenhos sequenciais.

acessíveis. Verifiquei, por exemplo, que muitos apontamentos sobre *Fipps der Affe* ainda são raros e se encontram isolados, sobretudo no âmbito acadêmico. Na presente tese busco, pois, trazer algumas contribuições no sentido de reunir alguns rastros, pistas e fragmentos.

1.4.1 Politexto e suas extensões

Nas últimas décadas, autores como Derli Machado de Oliveira (2014, p.1), preferem substituir o termo “letramento” por multiletramento. Para o autor, o processamento em leitura implica habilidades situadas além da capacidade de decodificar e interpretar o código escrito, trata-se de desenvolver também habilidades para elaborar e ler textos multimodais, isto é, politextos. Trabalhar a informação a partir do acesso às diferentes bases e sistemas semióticos constitui uma atividade cotidiana, mas nem sempre faz parte do aprendizado formal. Nas últimas décadas, a eliminação de disciplinas como Desenho Artístico, Caligrafia, Canto, Retórica, parece ter criado distintos *gaps* que acabam sendo preenchidos por práticas e necessidades cotidianas, sem sistematização subjacente por parte dos sistemas de ensino-aprendizagem.

A quantidade de autores que discutem a possibilidade de uma gramática para o design visual, por exemplo, cresce a cada ano. Aliás, de forma hiperonímica, poderíamos incluir na categoria do “visual” o código escrito, pois à exceção do braile, metaforicamente trata-se sempre de “tinta sobre papel ou pixels projetados em tela”. A obra de Magritte (1898–1967), intitulada: *Ceci n'est pas une Pipe!* (1928/29), esclarece bem a questão da *mise en abyme* que se instaura quando se tenta interpretar a frase colocada sob a pintura do cachimbo. De fato, a pintura do cachimbo está em um museu. O que há aqui, neste texto de tese, consiste tão somente de uma frase que, por sua vez, faz referência à imagem que o leitor pode resgatar no estoque de reproduções da pintura de Magritte que ecoam em seu estoque de imagens de sua formação cultural, isto é, de sua ecologia imagética.

Eis alguns exemplos de teóricos que vislumbram estabelecer uma sintaxe para a imagem: o Groupe μ (1992), Derli Machado de Oliveira (2014), Pascal Vaillant (1999), Gunther R. Kress & Theo van Leeuwen (2006). Os procedimentos teóricos e metodológicos desenvolvidos por cada um desses pesquisadores corroboram com as visões de Yuste Frías (2010), em especial no que concerne à ideia de multitexto (aqui

denominado politexto) e, por conseguinte, de *paratradução*. Eis algumas precisões a respeito dos autores citados:

- (i) Os pesquisadores do Groupe μ , no livro intitulado: *Traité du signe visuel* (1992), discutem aspectos da semiótica visual, sem necessariamente distinguir o “verbal” e o “não verbal”. Essa equipe de pesquisadores vislumbra uma gramática geral aplicável à linguagem visual. O esforço é dirigido ao estudo de entidades icônicas e plásticas, a ponto de os autores sugerirem a emergência de uma retórica linear para o visual, desenvolvida à luz de fundamentos cognitivos em termos de construção do sentido e, também, de sua recuperação no mesmo âmbito, sem, no entanto, supor fronteiras estanques entre modalidades semióticas.
- (ii) Derli Machado de Oliveira (2014) busca evidenciar em seu trabalho que os desenhos, assim como os elementos linguísticos, também podem implicar atrações e dependências entre elementos (i.e., predicação). A regência consiste no exemplo que Oliveira aplica sobre predicação imagética. Comparando-a com as funções exercidas por componentes linguísticos, o autor considera que as imagens podem gerar tantos *casos semânticos* quanto forem aqueles exigidos pelo núcleo da frase ou da cena. A perspectiva de Oliveira reproduz, em certa medida, os postulados preconizados por teóricos como Tesnière (1953, 2009), Harris (1991), Fillmore (1968), Chomsky (1971, 1972), Borba (1990), Kress & van Leeuwen (2006), entre outros. Em alguns modelos concebidos para o processamento automático de línguas (FUCHS, 1993), por exemplo, é imprescindível considerar a valência dos elementos predicativos como o faz Tesnière (1953, 2009). De modo breve, pode-se aceitar que o fato nuclear também emerge em outras formas de língua(gem). As línguas de sinais visuais ou táteis, são excelentes exemplos de que há tão somente diferenças entre os modos de manifestação. Os processos de composição gramatical são praticamente similares, não colocando em questão o quesito “eficácia”. À luz dos postulados de Tesnière uma cena semântica pode conter itens avalentes, monovalentes, bivalentes, trivalentes e

assim por diante. Do ponto de vista dos casos, há agentivos, benefactivos, locativos, etc. Além, evidentemente, de sobreposições de funções. Um agente pode, ao mesmo tempo, ser beneficiário de seu próprio ato. No caso do macaco Fipps diante do espelho, identifica-se, como veremos, uma cena tipicamente reflexiva em sentido amplo.

- (iii) Vaillant (1999) centra sua atenção para além dos textos linguísticos, ao abarcar a interpretação de ícones, símbolos e pictogramas. Vaillant relaciona a semiótica dos ícones com a semiótica linguística. À sua ótica (*ibidem*, p. 9), e considerando fatos recentes, a imagem e seus diversos sucedâneos gráficos rompem o monopólio do texto na transmissão da informação. Para Vaillant, os manuais de utilização dos produtos eletrônicos, por exemplo, se tornaram verdadeiras histórias em quadrinhos. Mesmo nos ambientes em que o texto linguístico se mantém como principal veículo de informação, ele vem acompanhado por flechas, tabelas, marcas de navegação e desenhos de diversos tipos. Vaillant denomina esse tipo de texto de multimodal, ou seja, adota outra terminologia para o que chamo aqui de politexto. É importante observar que Vaillant segue a linha de McLuhan (1967, 1993), buscando antecipar consequências futuras da expansão da imagem como mensagem.
- (iv) A Gramática do Design Visual (GDV), proposta por Kress & van Leeuwen (2006, p. 39), aborda a semiótica visual e visa o tratamento das entidades ditas “multimodais” (cf. VAILLANT, 1999, acima citado), aqui chamadas de politextos. Cabe destacar que o advento da multimídia fez com que trabalhos como os de Kress & van Leeuwen, dedicados ao tratamento dos politextos tenham adquirido elevado grau de relevância, sobretudo por encontrar ecos nas evoluções sociais diante da tecnologia. Ademais, suas bases teóricas e metodológicas respondem a diferentes interesses, necessidades e em diferentes áreas, como o Design, a Publicidade, a Tradução e a *Paratradução*, campos em que há imenso *gaps* quando se trata de afrontar os desafios que impõem o estudo das HQs, por exemplo.

- (v) Para Yuste Frías (2010), cujos suportes teóricos e metodológicos selecionei para levar a termo a presente investigação, a *paratradução* surgiu para ampliar a ideia de paratexto, inicialmente desenvolvida por Genette (2009) que, aliás, explicitamente deixou em aberto sua teoria para que outros autores a aperfeiçoassem. Assim, Yuste Frías prolongou as propostas de Genette a respeito dos desdobramentos possíveis para o fenômeno da dialogia, tal como a apresenta Bakhtin – ou, em outros termos, para a ideia de intertextualidade desenvolvida por Kristeva e Barthes. Para o criador da noção de *paratradução*, a noção de textos em outros textos, concerne quaisquer semioses expressivas. Yuste Frías propõe ainda que se empregue as bases da *paratradução* como recurso para explicitar a identidade de objetos examinados de forma panorâmica, mas sobretudo à perspectiva “zoom”, ou microscópica. Para Yuste Frías (2010), e com base em Tisseron (1996), a partir do instante em que as interpretações se realizam no espaço “entre”, torna-se desnecessário adotar estratificações entre modalidades semióticas. Qualquer separação com vistas a visualizá-las como distintas, à sua ótica, não traz nenhuma contribuição à tradução, principalmente no que concerne à aceitação de sua acepção *traductio*, a qual sugere que se examine as entidades traduzíveis a partir do umbral em que se fundem os textos independente de suas estratificações teóricas. Eventuais dissecações decorrem de fazeres metodológicos. Posicionamento similar propõe Lambert (2011), ao considerar desnecessária a classificação dos processos tradutórios em intralinguísticos, interlinguísticos e intersemióticos. Para Lambert (2011), dependendo do contexto, a repartição de Jakobson pode ser preterida, pois as referidas operações concernem a uma única rubrica: todas as três concernem à interpretação e à tradução.

É de conhecimento corrente que as histórias transmitidas de geração em geração através da oralidade, ao passarem à fixação escrita, se revestem de novas dimensões estéticas que lhes conferem o caráter literário. Na medida em que os textos orais são escritos, impressos, editados e publicados, em forma de livro, tornam-se produtos para serem

lidos por todos aqueles que possam acessá-lo – sejam crianças, jovens ou adultos. O registro de histórias em forma de desenhos sequenciais têm sido, ao longo dos anos e em muitos casos, objeto de estudos de cunho artístico. Até os anos 1960 os trabalhos acadêmicos dedicados à análise de HQs não eram muito numerosos, pois o gênero era mantido em patamar literário inferior e marginal. Somente a partir do movimento *Maio de 1968*, com aberturas operadas no campo literário para a consideração de outros tipos de literaturas ditas “não clássicas”, as HQs ganharam espaço. Até o final do século XX as HQs continuaram a ser consideradas como componente de menor importância. Por tal razão, os estudos acadêmicos provêm sobretudo de países onde a tradição remonta ao final do século XIX. Atualmente, o mercado franco-belga e o norte americano oferecem as obras que servem de base para a maioria dos trabalhos no campo das HQ, Comics e Mangás. Cabe citar: Will Eisner (1999); Scott McCloud (1993, 2000, 2006); Thierry Groensteen (1999, 2011); Hannah Miodrag (2013), Paul Gravett (2006, 2014), Nobu Chinen (2012, 2015), entre outros.

Logo, ainda há uma série de tópicos inexplorados para os quais não há estudos acadêmico-científicos específicos, como por exemplo, a tradução da morfologia, ou desenho da letra. Tal questão foi estudada cientificamente por Érico Gonçalves de Assis²⁵ em sua tese doutoral como também em artigo publicado, a saber: *Especificidades da tradução de histórias em quadrinhos: abordagem inicial*²⁶. Em relação a *Fipps der Affe*, de Wilhelm Busch, não há nenhum trabalho desenvolvido à ótica da *paratradução* ligada ao estudo do humor.

Como já observado nas considerações a respeito das perspectivas teóricas de Genette (2009, 1982), e à luz de seus pressupostos, o que consideramos no escopo desta investigação como politexto é apresentado de forma estratificada. Genette considera a modalidade semiótica imagética como algo apartado do texto linguístico. Para Genette, texto e paratexto mantêm relação vertical entre si, ou seja, a imagem é considerada como um acessório do texto escrito. Mais propriamente como componente para ilustrar, informar ou explicar o conteúdo linguístico (cf. GENETTE, 2009). A perspectiva genettiana vem sendo

²⁵ Érico Gonçalves de Assis é tradutor literário inglês-português e jornalista freelancer. Doutor em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina.

²⁶ ASSIS, Érico Gonçalves de. **Especificidades da tradução de histórias em quadrinhos: abordagem inicial**. Tradterm, v. 27, p. 15-37, 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/121369>

alterada e adaptada sobretudo a partir do surgimento dos Estudos da Tradução e, principalmente, após o surgimento da noção de *paratradução*. O próprio Genette deixa claro em seus textos que deseja que suas propostas sejam aperfeiçoadas por outros teóricos e Yuste Frías é um dos autores que prolongam os postulados de Genette.

Para Yuste Frías (2010) a matéria estética dos politextos – universo composto de expressões de natureza intrinsecamente plural – passou a ocupar lugar de destaque nos estudos literários e tradutológicos. No caso das artes sequenciais (cf. EISNER, 1999), a defesa da ideia de “um gênero”, denominado “quadrinhos”, corresponderia a simplificar a questão ao extremo, pois a miscelânea de tipos de HQs atualmente disponíveis no mercado, mesmo em se considerando a questão unicamente à perspectiva sincrônica, não permite uma categorização tão genérica. De forma mais grave, ao se considerar a instauração de um possível gênero categorizado como “quadrinhos” à ótica diacrônica, observa-se imediatamente que trabalhos seminais como os de Wilhelm Busch possuem características definidas por orientações decorrentes não somente de seu pioneirismo, mas também de um espaço e de um tempo histórico. A própria limitação técnica concede a seu trabalho características que a distinguem. Por conseguinte, não parece sensato criar uma designação tão genérica e não seria adequado examinar *Fipps der Affe* a partir do eixo teórico que temporalmente permeia e visa as HQs da atualidade. Qualquer crítica lançada de um ponto de observação único, poderia ser taxada de inexata.

Independentemente das diferenças terminológicas, isto é, *politexto* segundo Castellotti & Moore (2001), *multitexto* para Lambert (2011) e *textos multimodais* para Vaillant, (1999) e Kress & van Leeuwen, (2006), as designações convergem, de forma unânime e consensual, para um só posicionamento, qual seja: o caráter justaposto e simultâneo das linguagens, por vezes, equivocadamente chamadas de “verbais e não-verbais” ou “texto linguístico” e “texto imagético”.

Em princípio não se cogita a possibilidade de existência de populações ágrafas em território de países como a Alemanha de Wilhelm Busch, isto é, da Alemanha do século XIX. Tal fato efetivamente não condiz com os fatos históricos. Todavia, a separação entre sociedades ágrafas e iletradas, no sentido do acesso cognitivo ao ato de leitura, é algo muito tênue e comum. Tal fato conduz a corroborar com a máxima da Linguística a respeito da supremacia da oralidade sobre a escrita, mas não necessariamente da oralidade sobre o desenho. Pode-se argumentar que as relações entre: (i) oralidade e literatura, (ii) escrita e literatura (iii)

politexto e literatura, remetem a posicionamentos diferentes não somente do ponto de vista dos posicionamentos do leitor, mas sobretudo, e também, do tradutor. Pode-se aventar que uma característica significativa da literatura em quadrinhos se revela quando do exame de sua estreita e profunda relação com a tradição oral. Ao se considerar as narrativas tradicionais, transmitidas oralmente pelo folclore (*folk + lore*, ou saber popular), observa-se que para o leitor iletrado, o politexto pode se tornar peça de interesse fundamental e maior, pois ele afasta, ao mesmo tempo: o silêncio aparente, decorrente da ausência de letramento, e contorna a grande fé que se tem nas palavras. O desenho possui predicação e expressa, sem a presença do código linguístico, narrativas plenas. Aliás, o desenho, enquanto imagem, também concerne ao desenho da letra e a outras entidades híbridas, podendo permitir outras formas de apreensão (cf. VAILLANT, 1999), seja em termos de decodificação, de interpretação, de tradução, de troca de informação ou recuperação de informações. Aceita-se que o desenho se apresenta desprovido das propriedades da escrita alfabética, afastando-se da noção de Dupla Articulação da qual trata Martinet (1978), igualmente não se enquadra na definição de língua de Saussure (1916/2011). O código escrito, aliado aos sistemas alfabéticos, é realmente uma invenção fenícia incomparável, mas o grifo também sempre permitiu compor obras incomparáveis capazes de dizer “tão longe” quando as longas narrativas. Cito aqui como um exemplo, aliás aleatório, *Guernica* (1937) de Picasso (1881-1973), uma obra que remete o leitor avisado a longos textos.

As divisões propostas por autores como Louis-Jean Calvet (2011), que tratam de duas formas de comunicação linguística: (i) a oral, (ii) e a escrita, e que definem duas formas de sociedade – em se considerando suas relações com o folclore e com a literatura – a saber, a sociedade de tradição oral e aquela de tradição escrita, fenecem, ou se tornam tênues, diante de expressões literárias como as HQs, pois há diferentes tipos de leitura possíveis, além de diferentes modelos de quadrinhos, inclusive aqueles totalmente desprovidos de texto linguístico, mas com narrativas tão plenas quanto obras como *Guernica* (1937), de Picasso (1881-1973). Dois exemplos aqui pertinentes, *Zoom* (1995) e *Re-Zoom* (1995), de Istvan Banyai (1949 –), ambos compostos somente por desenhos coloridos não linguísticos, mas prestes a eventualmente satisfazer diferentes tipos de leitores: da criança de tenra idade ao iletrado profundo; do afásico ao autóctone de sociedades ágrafas; dos membros de academias de letras aos filósofos de altas escolas; do crítico literário ao escritor.

Por outro lado, cabe lembrar que a escrita manual consiste de um tipo de desenho, mas certamente, de grifos subordinados a um código. Além disso, não se tratam de desenhos aleatórios, pois a expressão manuscrita deveria visar a possibilidade de sua decodificação. A letra escrita, do ponto de vista de sua produção, implica processo de aprendizagem das diferentes possibilidades de desenho das letras, e se desenvolve em paralelo ao domínio do código de escrita e do sistema alfabético de uma dada língua. Do ponto de vista de sua recepção o texto manuscrito é decodificado por meio do aperfeiçoamento das competências de discriminação das diferentes variações de letras, em comparação com chaves canônicas unificadoras e referenciais. Na versão em fac-símile (1960) de *Fipps der Affe*, do autor Wilhelm Busch, as letras são desenhadas de punho. Em uma primeira abordagem, a decodificação da escrita de Wilhelm Busch impõe algumas dificuldades, talvez exceto para um leitor contemporâneo do autor, habituado com caligrafias elaboradas. Todavia, a tradição caligráfica parece ter fenecido, muito embora muitas HQs e Comics da atualidade ainda conservem o desenho da letra, inclusive nas traduções (por exemplo o caso da HQ: *A Contract with God and other tenement stories* (1978), de Will Eisner, e de suas traduções para o italiano, *Contratto con Dio e altre storie*).

As técnicas forenses permitem atribuir algo de biométrico à escrita, mas segundo Kanavillil Rajagopalan (2004), as verificações periciais da caligrafia servem para atestar, por exemplo, se o desenho da letra não é falso e não exatamente se ele é autoral. No caso das comparações periciais, a letra verdadeira seria aquela firmada diante de um notário. Sobre escritas submetidas a perícias, sempre pairarão eventuais dúvidas sobre sua autenticidade. De qualquer modo, em relação ao texto manuscrito, trata-se de um tipo complexo de desenho, pois sob si subjaz um código complexo, duplamente articulado, através do qual se estabelece a relação som-grafema-fonema, gerando bases à instauração das palavras que, por sua vez, comporiam, à ótica saussuriana, o signo linguístico - formado de significante e significado, “como as duas faces de uma mesma moeda” (Saussure, 1916/2011). O signo, a seu turno, remete ao conceito do referente (objeto ou processo presente nas realidades). Nenhum texto existe de fato. Segundo Yuste Frías (2010), os textos só tomam existência a partir do ato de leitura. Textos existem tão somente na esfera das abstrações, todavia, no caso de trabalhos como os de Wilhelm Busch, as letras desenhadas fazem parte da parcela “tinta sobre papel”, ou seja, elas integram a ecologia da imagem, independentemente se forem ou não decodificadas.

À exceção de sociedades autóctones, que ainda conservam a tradição exclusivamente oral, aquelas que desenvolveram e adotaram as práticas da escrita alfabética, não restringem a fixação de suas narrativas ou de seus produtos expressivos unicamente ao registro escrito. Os iconotextos presentes nas mensagens sintéticas se expandem cada vez mais. A tipologia textual considera atualmente muitos aspectos situados para além das narrativas escritas, desembocando na necessidade de aprendizagem de leitura de componentes textuais translinguísticos e extralinguísticos. Adrian Frutiger (1999), afirma que a comunicação, cada vez mais, privilegia as mensagens sintéticas, que tendem a se tornar puros estímulos, em detrimento da analiticidade da frase escrita. Na mesma direção, McLuhan (1967) considera o “visual” quase como sinônimo de “tipográfico”, isto é, de língua escrita, tendo em vista sua expansão para o “visual linear”, que gera, em determinadas situações e contextos, uma espécie de gramática da imagem. No caso da arte sequencial, como a de Wilhelm Busch, identifica-se nela alguns dos elementos de base, recentemente evidenciados com a revolução informática ocorrida a partir dos anos 1980, seguida do advento das redes globais de informação após os anos 1990. A revalorização da imagem - marca da Idade Média - definitivamente abriu vias para diferentes tipos de comunicação que, por conseguinte, suscitaram novos modos de leitura, ou seja, atualmente passa-se do textual ao hipertextual. No âmbito semiótico também emergem novas modalidades: passa-se do textual ao multimidiático e, mais importante, desemboca-se em novas formas de interação social, com o advento das modalidades “a distância”, não somente em termos de academia e ciência, mas igualmente nas cenas da vida cotidiana.

Em verdade, não se trata propriamente de “descobertas” ou de “inovações”, mas de “redescobertas”, pois a história nos revela, como já sugerido acima, que durante a Idade Média a instrução – sobretudo religiosa – implicava registro de informações em vitrais, esculturas e desenhos. A reforma de Lutero também contribuiu para que a igreja católica reforçasse o culto às imagens que, em certo sentido, compõem longos textos que se irradiaram entre seus adeptos para promover representações, muitas delas sequenciais.

O surgimento da imprensa gerou, em certo sentido, um período de grande “abandono”, aparentemente por mais de 300 anos, do tratamento concedido às “iluminuras”. A reprodução de desenhos e pintura em obras impressas, feitas em grande quantidade, enfrentava obstáculos de ordem técnica. A reprodução de imagens em larga escala seria retomada somente

no final do século XIX, de forma bastante restrita e rudimentar. Se durante a Idade Média os livros eram iluminados em cores e manualmente, fazê-lo por meios mecânicos só tornou economicamente possível a partir dos anos 1930, sem falar da impressão de imagens para gerar a sensação de três dimensões (3D), que embora já decorasse as abóbodas de muitos templos antigos²⁷, voltaram a ser reproduzidas para o grande público somente a partir da segunda metade do século XX.

O hipertextual e o multimidiático, assim como os quadrinhos, constituem um tipo de expressão na qual quaisquer estratificações só serviriam para fins de delimitação científica. Do ponto de vista tradutológico, sobretudo diante da postura *traductio*, proposta por Yuste Frías (2010), a consideração do politexto implica em “tradução de textos” e “*paratradução* de paratextos” a partir de um espaço “entre”, o qual o autor prefere chamar de “umbral”.

Assim como é possível verter verso em prosa, como o fez Odorico Mendes (1799-1894) em sua tradução da *Iliada* (1874), e como procedi com um breve excerto desta tese, do mesmo modo é possível traduzir elementos presentes nos desenhos em forma de verso, como o fez Maria Thereza Cunha de Giacomo, ao traduzir *Fipps der Affe* para o português brasileiro, tal como será demonstrado nos próximos capítulos.

1.5 Iconotexto

Nesta investigação o termo politexto será empregado para designar manifestações imagéticas em seu sentido denotativo e amplo, isto é, admitirei que o código linguístico em sua modalidade escrita também é discriminado por meio do sentido da visão. Sem dúvidas, o código escrito também se expressa prioritariamente como imagem; como relevo no caso do braile; e como texto oral no caso de leitura. Como demonstrarei, no politexto de Wilhelm Busch o código linguístico se reveste - e se funde imagética e semanticamente - com ilustrações, desenhos de letras e grifos de diferentes ordens. Em sua tradução para o português, a referida fusão parece se intensificar ainda mais através da busca por palavras nos desenhos, de modo a contemplar a rima e a métrica. Por tal razão, abracei um modelo teórico que me permitiu recusar estratificações sobre um todo

²⁷ Conhecida por “pintura ilusionista”, o teto da Basílica de Nossa Senhora da Conceição da Praia (1623), localizada na cidade de Salvador/Brasil, foi pintada por José Joaquim Rocha (1737 - 1803).

simbiótico, ou seja, não cabe impor fronteiras estanques para dividir entidades marcadas muito mais por semelhanças e continuidades do que por diferenças.

Anteriormente ao advento do código escrito, a imagem, segundo *Histoire de l'Écriture*²⁸ (2012), surgiu como forma de comunicação e representação visual ao longo da Pré-história, ou seja, até cerca de 4000 a.C. pinturas e imagens dispostas em paredes e tetos de cavernas, como também em rochas, seriam consideradas como as primeiras formas de comunicação visual da humanidade. Examinados também como arte primitiva, os primeiros registros rupestres que foram encontrados em cavernas como a de Chauvet na França ou de Altamira na Espanha. Tais registros são constituídos de pinturas elaboradas em superfícies internas ou externas, as quais representavam animais, plantas, pessoas, rituais e sinais gráficos abstratos. Ainda, conforme a *Histoire de l'Écriture* (*ibidem*) outro meio de comunicação através de imagens são os hieróglifos, considerados como o mais antigo sistema organizado de escrita. Primeiramente representado em templos e túmulos, foram posteriormente registrados sobre papiro e pergaminhos. Considerando a escrita de sociedades antigas, como a egípcia e a maia, observa-se que as representações se baseavam principalmente em imagens e símbolos (e.g., Popol Wuj). Em nenhum momento da história, ao que tudo indica, houve algum tipo de estratificação entre letra e desenho, até pelo fato de que a etimologia da forma atesta que as letras constituem abstrações progressivas de desenhos.

De acordo com Eisner (1999) no emprego habilidoso de palavras e imagens encontra-se o potencial expressivo de comunicação. Wilhelm Busch parece ter sido um dos grandes mestres e precursores modernos a retomar e revalorizar a arte de contar histórias a partir do politexto. O autor o produziu sobre papel e de forma artística: código escrito e desenhos em conjunção. Como sustentei acima, eventuais separações decorrentes de orientações exigidas por prismas teóricos parecem ser insuficientes e/ou desnecessárias a meus propósitos, pois não refletiriam a natureza do fenômeno.

Eisner (1999, p. 103) afirma que a expressão linguística humana, registrada formalmente com base em um código, se iniciou efetivamente como comunicação visual. Corroborando com Eisner, considero o texto linguístico como componente especializado e singular, mas também pertencente à classe das expressões de natureza imagética, pois as letras

²⁸ História da escrita (tradução minha).

e as palavras que se formam a partir delas não deixam de constituir grifos ou impressões de tipos (fontes). Com efeito, sobretudo as letras manuscritas, são verdadeiros desenhos. Conforme Eisner (*ibidem*, p. 14), palavras são formadas por letras, e estas são símbolos longa e progressivamente elaborados a partir de imagens que têm origem em referenciais com os quais outrora mantiveram relação biunívoca, até se metaforizarem. Objetos, posturas e tantos outros fenômenos reconhecíveis experimentaram o fenecimento natural das relações seminais. Segundo a obra *Histoire de l'Écriture* (2012) o primeiro alfabeto consonantal foi formado através da seleção de aproximadamente 26 hieróglifos. Ainda de acordo com a referida obra (*ibidem*) algumas letras que utilizamos, ainda hoje, originam-se de hieróglifos, como por exemplo a letra “T” que deriva de um hieróglifo semelhante a imagem de uma cruz.

Como se pode constatar, o texto manuscrito, em suas formas mais elaboradas e evoluídas, e em sua relação com fonemas da fala humana, tornou-se progressivamente um meio de manifestação, ao mesmo tempo, e estético, e linguagem expressiva substitutiva da fala performática (da *parole*). Segundo Fonseca (1999, p. 32), os antigos egípcios, os gregos e os romanos usaram penas feitas de hastes de junco para desenhar e escrever em pergaminhos e papiros e assim registrar seus feitos. Conforme a obra *Histoire de l'Écriture* (2012), a *iluminura*, também conhecida como *manuscritos iluminados*, constituíam adornos decorativos ao texto, ou aplicados diretamente sobre as letras dos códices de pergaminhos, principalmente durante o período medieval. O termo *iluminura* também denominava o conjunto de elementos decorativos e representações imagéticas aplicadas em manuscritos sacros elaborados nos conventos e abadias. Esses manuscritos ricamente ilustrados e adornados constituíam o principal tipo de livro existente na Idade Média, permitindo que se registrassem ensinamentos religiosos e ofícios em cenas expressas sob a forma de politextos.

De acordo com Steven Fischer (2009), os escribas, amanuenses e copistas tiveram papel fundamental na divulgação e propagação dos textos antigos e principalmente de textos literários e, por *default*, dos iconotextos. Ainda, conforme o mesmo autor (*ibidem*), o termo amanuense origina-se do latim *amanuensis*, que se derivou da expressão latina *ab manu*, isto é, *à mão*. Segundo a obra *Histoire de l'Écriture* (2012) os copistas ou amanuenses utilizavam como suporte o papiro no antigo Egito e o pergaminho no Império Romano. Os monges na Idade Média progressivamente começaram a se dedicar a cópias não somente

sobre papiros e pergaminhos, mas também sobre papel e em formato de livros, tal como os conhecemos atualmente. Copiavam tanto as parcelas codificadas linguisticamente quanto as ilustrações contidas nas obras, muitas vezes acrescentando toques pessoais. Tal descrição pode ser contemplada no romance ficcional intitulado: *O Nome da Rosa* (1983) de Umberto Eco e em sua versão homônima filmica, lançada em 1986, trabalhos nos quais há diferentes cenas alusivas à questão. Na abadia medieval retratada por Eco, os monges dedicavam horas de trabalho à arte de copiar obras literárias e textos antigos que as ordens religiosas mantinham em seus acervos. De fato, algumas obras manuscritas consistiam verdadeiros politextos. Na ficção – e talvez na realidade – muitos textos antigos não foram copiados e/ou difundidos, pois contrariavam os preceitos de determinados segmentos da Igreja cristã. Segundo Georges Minois (2003) a Igreja assumiu papel de agente censor, principalmente durante o período da Idade Média, eliminando ou filtrando produções científicas e culturais, fazendo com que muitas delas fossem reescritas à aura de temáticas religiosas ou simplesmente destruídas ou relegadas ao fenecimento. Alguns poucos movimentos, como o dos Tradutores de Toledo, conseguiram superar parcialmente as restrições religiosas, garantindo a sobrevivência de textos indianos, persas e árabes. Infelizmente, as iluminuras nem sempre eram mantidas, pois a tradução da parcela linguística era prioridade em relação aos desenhos, tal como demonstram alguns manuscritos do *Pañcatantra* (séc. I d.C./2004, 2008) e de *Kalīla e Dimna* (séc. VIII d.C./2005). Na atualidade, os próprios desenhos de Lewis Carroll (Charles Lutwidge Dodgson, 1832–1898) foram substituídos por ilustrações encomendadas a outros artistas em função dos novos interesses editoriais em voga na segunda metade do século XIX. Refiro-me naturalmente a *Alice's Adventures in the Wonderland*, de 1865.

Pode-se observar que os iconotextos, isto é, os desenhos, sempre estiveram imbricados com o texto linguístico, neste caso, refiro-me a literatura dita “ilustrada” e/ou “iluminada”. De fato, as ilustrações podem ser empregadas como recurso para: explicar, acrescentar informações, sintetizar ou até mesmo para decorar as páginas de livros, de revistas, de cartões e demais sucedâneos. Luciana Coutinho Pagliarini de Souza (2010, p. 44) chama atenção para a questão da *elucidação*. Para a referida autora, a harmonia sígnica configura tipos de relações em que a imagem retoma o conteúdo expresso no código linguístico, quer funcionando como espelho, quer pinçando do contexto determinados fragmentos. Para

ela, a imagem esclarece, complementa, torna compreensível, faz ver²⁹. Mas apesar de falar em harmonia sígnica, Souza não considera o politexto como um corpo coadunado, que pode ser elaborado ou lido como entidade amalgamada, sem que se estabeleça hierarquias e graus de saliência em se separando modalidades. Segundo Yuste Frías:

Quando nos referimos a livros infantis deveríamos rejeitar a denominação de “livros ilustrados” cada vez que o termo “ilustração” implicasse na relação de parceria entre texto/imagem uma hierarquia sempre a favor do texto e não da imagem. Quando se fala de ilustração nestes termos, implicitamente se está dizendo que aquilo que ilustra é inferior ao que é ilustrado e, portanto, pode ser dispensado. Para todo tradutor de textos com imagem fixa é muito desagradável o conceito de hierarquia que o obriga a escolher a m teria-prima de seu trabalho: ou o texto ou a imagem. Se desconsiderarmos a imagem em um livro infantil este já não existe como tal. A *illustratio* antes de fazer referência a imagens, designava as explicações e os exemplos didáticos que acompanhavam um texto: “ilustrar” era trazer à luz, explicar, esclarecer, divulgar, desenvolver, comentar. Um texto podia perfeitamente ilustrar outro texto. Só se poderia admitir que nos livros infantis existisse “ilustração” se fosse através de um sentido etimológico da palavra, isto é, se o termo ilustração fosse compreendido nas duas direções: caso a imagem seja suscetível a esclarecer (*illustrare*) o texto e o texto também possa esclarecer a imagem em um contínuo acompanhamento mútuo. (Yuste Frías, 2014, p. 34, 35)

A partir do século XV, com o advento da imprensa, os politextos se tornaram mais raros em obras literárias. Pode-se atestar um lapso de

²⁹ Na língua francesa, assim como na lista de expressões idiomáticas da língua portuguesa, a expressão “Veux-tu que j'te fasse un dessin?”, ou “Você quer que eu lhe faça um desenho?”, reflete bastante bem a concepção que o esboço (o grifo, o desenho, o quadro) pode representar como elemento desambiguidor, nos casos em que a compreensão das significações e sentidos de uma elocui  o possa parecer incompreensível.

mais de 300 anos em relação à redução de textos ditos “ilustrados”. Somente a partir de 1798, com a invenção da litogravura os artistas puderam novamente conceder a seus textos não somente uma identidade técnica pessoal como também uma vasta riqueza de traços desenhados. De qualquer forma, a litogravura não permitia produção em grandes quantidades. Famílias mais abastadas, continuavam encomendando cópias manuscritas para uso e prazer pessoal, mas a prática foi se tornando rara, sobretudo após o final de muitos sistemas de governo monárquico.

Conforme Fonseca (1999) a partir da litogravura o artista passa a esculpir em matrizes de pedra, sendo necessário encomendar o trabalho a técnicos gravadores. O resultado é incomparável àqueles realizados, por exemplo, pelos tradutores, escribas e copistas da Escola de Toledo. Alguns artistas, não obstante, gravavam, eles próprios, suas matrizes litográficas, sem, no entanto, serem capazes de expressar a extensão criativa de suas imaginações em razão dos limites impostos pela técnica e pelos materiais – um tanto rústicos. Conforme Fonseca (1999, p. 35) a forma mais simples de preparar matrizes, e também a mais antiga, consiste da xilogravura, isto é, da arte de gravar imagens e letreiros em relevo sobre num bloco plano de madeira que, depois de entintado, permite a reprodução de várias cópias por meio de estampagem. O escritor e ilustrador Wilhelm Busch empregou na segunda metade do século XIX essa técnica, esculpindo suas próprias matrizes em madeira, sua última história confeccionada dessa forma foi elaborada em 1875. A primeira versão de *Fipps der Affe* foi publicada em preto e branco, em virtude do método de impressão empregado naquele período.

Artistas como Wilhelm Busch, Rodolphe Töpffer são considerados, nas circunscrições ocidentais, precursores das histórias de caráter sequencial. Para Eisner (1999, p. 13) as histórias em quadrinho e a literatura sequencial derivam de uma mesma origem, e no emprego habilidoso de palavras e imagens concatenados encontra-se o potencial expressivo dessa espécie de gênero discursivo. O resultado da imbricação entre código linguístico e iconotexto alavanca os processos de interpretação da obra literária, apesar da crítica de que os referenciais sugeridos pela escrita não precisam das induções geradas pelas representações desenhadas. Basta considerar que, em muitos casos, como ocorre nas HQs, o iconotexto oferece muito mais informações que o texto linguístico isolado³⁰. Em seus trabalhos Wilhelm Busch apresenta o texto

³⁰ Os chamados balões de diálogo, assim como as legendas de cinema e vídeo, mutilam a faixa inferior da banda visual, por isso, não consistem de transcrições da fala das personagens, mas de resumos do conteúdo semântico das falas. Nas

linguístico e o iconotexto nos mesmos espaços. Mesmo sem a decodificação e interpretação do código linguístico, a leitura dos iconotextos permite a construção de uma história possível. Se a leitura do texto linguístico for realizada sem a contemplação dos iconotextos, provavelmente o leitor construirá outra versão da história. Ambos lidos e interpretados conjuntamente transformam e integralizam o texto num todo e formam uma versão que se cobre de forma mais adequada, os redingotes antropológicos, sociológicos e políticos que concedem valor à integralidade do trabalho. De acordo com Eisner (1999, p. 122), na arte sequencial, a função do politexto é ativada em razão do entrelaçamento entre cada elemento posto sobre a página: tinta sobre papel. A arte sequencial consiste no ato de urdir um tecido composto de vários retalhos. Segundo o autor (*ibidem*) quando verbo e desenho se permeiam, as significações locais formam um amálgama que concede sentido ao todo. As palavras já não servem somente para substituir o discurso, mas também para se encarregar do estabelecimento de conteúdos pragmáticos que permeiam os discursos³¹. Assim, produzem intensidade, timbres, cores, duração, ruídos e componentes de integração da arte quadrinística. Corroborando com a afirmação de Eisner, as obras elaboradas por Wilhelm Busch constituem o retrato de que o texto linguístico e os iconotextos urdem um grandioso tecido a partir do qual as manifestações vociferadas, tátil-codificadas, ou gesto-codificadas, seja por humanos, seja por entidades da natureza, jamais “silenciem” suas vozes.

De acordo com Vaillant (1999, p. 09), com o advento das tecnologias digitais – a imagem e seus diversos sucedâneos gráficos rompem com o monopólio do texto linguístico na transmissão da informação. Se no passado as escritas pictográficas e ideográficas centravam sua atenção sobre as imagens, os novos meios de lidar com a informação parecem ter retomado essa tendência, pois instauram ícones e símbolos que se tornam amplamente conhecidos e compartilhados para além das fronteiras nacionais. De acordo com Yuste Frías (2014, p. 35),

HQs e nos *Comics*, a forma dos balões além de delimitar o espaço destinado ao texto linguístico, também pode conotar traços prosódicos: intensidade (letras maiores, negrito), duração (repetição de vogais), timbres vocais (letras diferentes para personagens diferentes), e até pensamentos. Em *Fipps der Affe*, o texto linguístico manuscrito se apresenta como legendas, integrando-se aos desenhos.

³¹ Reativo aqui a noção de *ekphrasis*, operação destinada a exprimir por meio de palavras as minúcias de uma cena, de um objeto artístico, ou mesmo de um processo, oferecendo ao leitor o máximo de referencialidades que o permitam reconstruir o espaço diegético relatado.

na tradução de livros infantis, o tradutor deveria estar sempre atento aos componentes que emergem no espaço “entre”, no qual se firmam os acordos entre o texto linguístico e o iconotexto. Entretanto, na tradução especializada de politextos não se pode cometer o equívoco de pensar que a imagem não compõe um texto, nem que um texto não é uma imagem. Não se poderia cogitar, por exemplo, que o material de trabalho de um tradutor de HQs e de *Comics* consiste do conteúdo verbal. Uma eventual teoria sobre tradução de HQs e de *Comics* talvez devesse considerar que há textos (literários) sem nenhuma manifestação de código escrito. Finalmente, deveriam também considerar que os materiais híbridos também demandam tradução de sua integralidade, sobretudo quando o diálogo entre modalidades semióticas se revela tão somente em teoria; e a sinergia entre todos os componentes do texto constitui um fato posto, preponderante e indispensável à leitura. Sobre este último ponto, é pertinente mencionar não somente o trabalho de Wilhelm Busch, mas também obras como *O Ateneu* (1997) de Raul Pompéia, *O Pequeno Príncipe* (1943) de Antoine de St. Exupéry, ou ainda livros ilustrados por terceiros, como *Alice's Adventures In Wonderland* (1865) de Lewis Carroll, ou *As mil e uma Noites* traduzidas por diferentes autores (e.g., Galland, 1704; Richard Burton, 1885; Cansinos, 1955; Mamede Jarouche, 2005, 2007, 2012).

Não se pode negar, à ótica clássica e estruturalista, que o texto linguístico é preponderante e permite a construção de referenciais imaginários, representações, interpretações e principalmente traduções. Pode-se aventar aqui a hipótese de que parte dos leitores de *O Pequeno Príncipe*, em versão ilustrada, por exemplo, possuam uma imagem da personagem ligada àquela proposta pelo autor da obra em seus desenhos, assim como se tem uma imagem das figuras que Picasso propôs em *Guernica* (1937) apenas lendo o nome concedido àquele quadro. O gênero HQ possui suas especificidades, assim como a escultura, a pintura, a literatura ou a música. Essas peculiaridades precisam ser consideradas sob o risco de se trabalhar com artefatos metodológicos deslocados de suas funcionalidades. O gênero HQ deveria ser apreciado como se apresenta, salvo restrições e adaptações realizáveis de forma a atender acessibilidades diante de restrições de sentido, tal como carência de visão, afasia e demais afetações fisiológicas e/ou cognitivas.

As concepções de Yuste Frías, todavia, ainda se limitam ao escopo da *paratradução* enquanto noção. Autores como Liliane Louvel (2006, p. 218), que define iconotexto como “a presença de uma imagem visual convocada pelo texto e não somente a utilização de uma imagem visível

para ilustração ou como ponto de partida criativo”, de modo subjacente continuarão a valorizar o politexto, mas também continuarão a assumir a estratificação que outorga à Linguística e à Teoria da Literatura a autoridade para tratar das especificidades do texto, e ao Design as credenciais para tratar da imagem. O estudo de gêneros híbridos colocará os tradutores, por vezes, diante de situações conflitantes, sobretudo no que concerne à tradução de HQs e Comics, linhas que não contam com suportes teóricos próprios, nem gerais, nem parciais. O que se tem são fragmentos e adaptações das teorias da tradução que, por fim, acabam muito mais à conformação dos objetos às teorias.

1.6 Texto linguístico

Conforme especificado nas seções anteriores, aceitarei que texto linguístico também pode ser categorizado como imagem, uma vez que em *Fipps der Affe* as letras e as palavras são, ambos, conjuntos formados por grifos, cada um caracterizado por tendências próprias, ambos representados manuscritamente. Conforme já mencionado também, a *parole* (fala) manifestada como língua (*langue*) remete, em seus primórdios constitutivos, à comunicação visual (EISNER, 1999, p. 103). De acordo com o autor (*ibidem*, p. 14), as palavras se compõem a partir de um número finito de letras. Estas, por sua vez, constituem símbolos elaborados a partir de imagens que representam formas, objetos, posturas e outros fenômenos outrora reconhecíveis, mas cujas dicotomias e evoluções etimológicas esvaneceram as relações com seus referentes.

O texto linguístico possui lugar específico na transição da comunicação. De acordo com Yuste Frías (2010) este fato, não seria fortuito, todavia pontual, sendo delimitado através de interesses e jogos de força. Segundo a perspectiva teórica adotada nesta investigação, o texto linguístico não será considerado como hierarquicamente superior aos elementos iconotextuais. O texto linguístico não é agente incoativo dos atos comunicativos, tampouco agente definidor, mas tão somente um dos recursos expressivos. Sabe-se que os discursos não se compõem exclusivamente de conteúdos linguísticos, posto que os elementos extralinguísticos (pragmáticos, situacionais) e supra e infra linguísticos (como a prosódia, a gesticulação, por exemplo) são, com efeito, responsáveis por parte considerável da informação. Os atos de linguagem estão sempre permeados por complementos que os circunscrevem e os complementam: posturas, movimentos, silêncio, cores, sons, odores,

sabores, produções táteis, luzes, e demais sucedâneos que aqui não caberiam, pois referem-se a amplos leques de elementos que permeiam os escopos e atos comunicativos.

Em consonância com pressupostos teóricos de Yuste Frías (2014, 2010) e de Genette (2009, 1982), considerando-se os tipos de expressão e seus contextos específicos, o código linguístico pode desempenhar papel de intermediador entre recursos comunicativos dinamogênicos, assim como auxiliar na ancoragem de entidades iconotextuais às realidades referenciais, logo, hierarquias e destaques entre semioses, mesmo que sejam admitidas, se apresentam como inerentemente oscilantes. No caso do politexto de Wilhelm Busch, preferirei empregar os termos “saliências” e “tendências”, buscando modalizar e contornar asserções.

Na interpretação de Almeida (2015) em todo texto há linhas que convergem para pontos provisórios, cujos centros não são pré-definidos. Tais concentrações flutuam e variam em razão do movimento de suas margens, de suas fronteiras (i.e., *seuils*). As fronteiras, por sua vez, também são inexoravelmente flutuantes, pois as situações interpretativas se alteram e modificam os conteúdos dos textos a cada nova inserção, deslocamento, ou supressão de dados. De fato, tais operações podem emergir durante o ato de processamento em leitura.

Vale aqui insistir, novamente, que nas circunscrições de *Fipps der Affe*, tomado aqui como uma HQ, texto linguístico e iconotexto:

- a) são ambos de caráter visual;
- b) ambos empregam modos expressivos com vistas a sugerir referências para a composição de narrativas ficcionais, no primeiro caso por processos ecfrásticos, no segundo caso por induções, alusões e representações das formas.
- c) ambos constituem texto, embora o código linguístico se caracterize pelo fenômeno da Dupla Articulação e possua a propriedade de representar a fala, permitindo *fazer referências a...* (cf. MARTINET, 1978);
- d) o iconotexto se instaura a partir da iconicidade, da simbologia, firmando previsibilidades interpretativas (cf. PEIRCE, 1999). Por exemplo, dois pontos, um ao

lado do outro, podem ser eventualmente interpretados como “olhos”. Em muitos casos, trata-se de mimese, em outros casos, de pura sugestão à representação de olhos elaborados à base de técnicas minimalistas, como o caso da personagem *Tintin*, de Georges Prosper Remi (Hergé, 1907-1983) que, referencialmente, o leitor pode reconstruir mentalmente a partir dos suggestionamentos oferecidos seja pela narrativa, seja pelas discriminações dos desenhos. Aliás, operação muito similar a de Wilhelm Busch em sua representação de *Fipps*, o símio humanizado e antropomorfizado.

- e) ambos constituem linguagem e evidenciam o fenômeno dialógico intrínseco às modalidades semióticas empregadas para comunicar e expor a história (cf. BAKHTIN, 2003, 2008). Lembrando, ainda, que todo texto se compõe a partir de outros textos: do passado, do presente ou do futuro. No último caso, cito, por exemplo, diagnósticos médicos como textos futuros, diante do resultado de exames laboratoriais, que poderão gerar dados novos. Aliás, “dados novos” podem conduzir a alterações imediatas na língua. A descoberta da cura para a AIDS, por exemplo, permitiria imediatamente que o pretérito perfeito passasse a ser usado em função da suposta passagem de um estado outrora intrínseco, para extrínseco: *Fulano teve AIDS* constitui uma proposição atualmente vetada diante da impossibilidade de cura. Em resumo, quando se alteram os fatos, a língua pode ser imediatamente alterada em algum sentido. Nos espaços diegéticos, naturalmente as realidades podem ser manipuladas.
- f) ambos são passíveis de serem analisados enquanto entidades ancoradas a determinadas realidades, ou até mesmo à própria ficção. As entidades não se firmam por si, isoladamente, mas pelas diferentes relações que mantêm com outras entidades. No caso de *Fipps der Affe*, trata-se de um espaço diegético. Assim se estabelecem processos heurísticos que permitem acomodação nas circunscrições dos campos semânticos

próprios ao universo diegético da HQ. *Fipps* toma então sua totalidade como ser existente na ficção. Um pertinente exemplo concerne às noções referentes à beleza e à feiura (cf. ECO, 2004, 2007), os sentidos de uma e de outra são inexoravelmente flutuantes segundo o contexto em que se manifestam (*nunc et hic*) e geralmente se pautam através da ativação de operações binaristas e opositivas. Um outro exemplo, concerne à *La invención de Morel*, de Bioy Casares (1914-1999). A máquina de copiar objetos e pessoas permite ao herói viver na ficção, diante da impossibilidade de se aproximar do mundo dito “real”. Na verdade, no espaço da referida obra, há ficção no interior da própria ficção. *A Rosa Púrpura do Cairo* (1985), de Woody Allen (1935) também permite visualizar a ideia de referenciação na ficção.

No âmbito dessa pesquisa, viso examinar o texto linguístico como entidade cujos elementos são determinados não somente pelo que parecem ser, mas sobretudo pelas conexões que mantêm com outras entidades de natureza textual. Os movimentos realizados nos entornos de um elemento ou de uma cena expressiva, por exemplo, poderão deslocar suas significações imediatas e, por extensão, o sentido do texto. Logo, no caso de politextos plurais como os de Wilhelm Busch, parece ser importante *paratraduzir* o máximo de informações do texto. Como em quaisquer processos interpretativos e tradutológicos, a reescritura em HQ, tomará como base o politexto, isto é, o conjunto. E eventualmente o iconotexto poderá demandar alteração em parte de suas extensões, tal como ocorre no texto linguístico traduzido. No caso dos trabalhos de Maurício de Souza (1935), traduzido para povos de tradição muçulmana, a mudança da vestimenta das personagens, com vistas à adequação às regras religiosas, faz parte do processo de tradução.

2. Wilhelm Busch e a obra *Fipps der Affe*

Neste capítulo serão abordados os seguintes temas:

- a) biografia do autor Wilhelm Busch;
- b) descrição e contextualização da obra *Fipps der Affe*;
- c) arte de versificação desenvolvida pelo autor;
- d) breve panorama do período literário alemão do século XIX e contextualização do período histórico que abrangeu a vida e a elaboração da obra de Wilhelm Busch.

Trata-se de abordar neste capítulo aspectos referentes ao autor, a seu tempo e espaços em que circulou e que teriam influenciado seus percursos literários. Cogito que as questões abordadas oferecem fatos essenciais às análises posteriores.

Apesar de algumas tendências ditas “pós-modernas” apontarem para o apagamento do autor - refiro-me aqui particularmente à Barthes (cf. BARTHES: *A morte do autor*, 1988) - apontando para o fato de que uma vez editada e publicada, a obra não pertence mais àquele que a escreveu, e que toda obra é fruto de atos polifônicos (SAMOYAUULT, 2008) e de retomadas de textos já existentes (BAKHTIN, 2008; KRISTEVA, 1969, 1976, 1978); há autores, como Grabe & Stoller (2002), para os quais a leitura – e consequente interpretação – emerge no encontro (interatividade) entre as orientações provenientes do texto (leitura *bottom-up*) e aquelas atribuídas ao texto pelo leitor (*up-down*). Também, há aqueles, como Berman (2007) que discutem a responsabilidade em relação à consideração da letra estrangeira, e aqueles que preconizam a domesticação (NORD, 1991). Acredito que o estudo de fatos ligados ao autor, a seu tempo e seus espaços, constitui condição *sine quo non* para a realização das análises e reflexões que proponho nesta tese, pois, em princípio, me parece que só é possível proceder a algumas reflexões sustentadas a partir do conhecimento de causa e efeitos. De fato, segundo Demo (2011), quanto mais se buscar saber sobre determinado objeto a partir de fontes científicas, maiores serão as chances de propor argumentos pertinentes.

2.1 Biografia

O escritor, poeta, ilustrador, desenhista, pintor e caricaturista, Heinrich Christian Wilhelm Busch, nasceu no dia 15 de abril de 1832 na cidade de Wiedensahl³² na Baixa-Saxônia na Alemanha. Descendente de camponeses pelo lado paterno e de cirurgião e pastor protestante pelo lado materno (WURM, 2014, p. 07), aos setes anos já lia canções, histórias bíblicas e contos de Andersen³³. Seu pai Friedrich Wilhelm Busch escrevia versos considerados engraçados e irônicos, mas abandonou sua face artística para dedicar-se aos negócios da família: um pequeno armazém situado em Wiedensahl. De acordo com Nöldeke (1960), ao completar nove anos e após o nascimento de seu quarto irmão, Wilhelm Busch foi morar em Ebergötzen, na casa de seu tio materno Georg Klein. Primogênito de sete filhos, seus pais desejavam que recebesse boa instrução formal. Ainda conforme o autor, o tio que o albergou, pastor protestante e naturalista, responsabilizou-se então pela educação do sobrinho, que recebia aulas particulares juntamente com seus primos e com o seu mais recente amigo Erich Bachmann, filho do moleiro da cidade que viria, no futuro, a influenciar a composição de suas principais personagens. Ambos tinham a mesma idade e compartilhavam brincadeiras comuns da infância e da adolescência.

Durante o período em que morou com seu tio, raramente visitava seus progenitores por se tratar, naquela época, de uma viagem longa e cansativa. Wiedensahl localiza-se à aproximadamente 165 Km de distância de Ebergötzen e a viagem na época durava três dias de coche. Em 1845 mudou-se com seu tio para Lüthorst no sul da Baixa-Saxônia. Aprendeu métrica e teve acesso à obra *Kritik der reinen Vernunft*³⁴ (1781) de Immanuel Kant (1724-1804). Por vontade de seu pai, no outono de

³² Wiedensahl é um município localizado no distrito de Schaumburg, estado da Baixa Saxônia. Desde 1974, a comunidade pertence ao município de Niedernwöhren.

³³ Hans Christian Andersen foi escritor e poeta de histórias infantis. Nasceu em 02 de abril de 1805 na cidade de Odense e faleceu em Copenhague no dia 04 de agosto de 1875. Escreveu peças de teatro, contos, canções patrióticas e histórias, porém se tornou mundialmente conhecido pelos contos de fadas, entre os quais caberia aqui citar: *O patinho feio*, *O soldadinho de chumbo*, *A pequena sereia*, *A Polegarzinha*.

³⁴ Título do livro em português: *Crítica da Razão Pura* (Tradução de Valerio Rohden e Udo Baldur Moosburger).

1847 aos dezesseis anos Wilhelm Busch recebeu a autorização para frequentar o curso de engenharia mecânica na escola politécnica de Hanôver, mas não se adaptou aos conteúdos das disciplinas e desistiu por completo das ciências exatas. Passou então a se dedicar à arte, realizando cursos específicos, em ordem cronológica, nas cidades de Düsseldorf em 1851, Antuérpia em 1853 e Munique em 1854. Segundo Wurm (2014) o amigo August Klemme que já estava morando em Munique influenciou Wilhelm Busch em sua mudança para essa mesma cidade. Seus estudos artísticos realizados em Munique viriam definir as bases de seus trabalhos posteriores.

Em 1853, enquanto estudava na Antuérpia, contraiu tifo. Para restabelecer a saúde, decidiu retornar à casa do tio em Lüthorst e no verão de 1854 regressou à residência dos pais em Wiedensahl. Segundo Wurm (2014), neste período dedicou-se à pintura dos retratos de seus irmãos mais novos em estilo passível de ser considerado “precoce do impressionismo”. Entre os anos de 1853 e 1858 Wilhelm Busch coletou contos, canções, dizeres e ditos populares da literatura oral que jamais haviam sido publicados. Estes textos foram recolhidos entre membros de sua família e com moradores das cidades de Wiedensahl e Lüthorst. Segundo Joseph Kraus³⁵ (1970), um de seus mais importantes biógrafos, esta fase foi decisiva para a formação do autor, pois Wilhelm Busch além de transpor os materiais coletados da tradição oral para o código escrito, se preocupou em *paratextualizar* as histórias que fixou. Em vida, o autor não conseguiu nenhuma editora que aceitasse publicar os textos que produziu durante seu período de recuperação da doença, foi tão somente após sua morte, em 1910, que os interesses na publicação desses trabalhos surgiram e um livro foi publicado com o seguinte título: *Ut oler Welt*³⁶.

Wilhelm Busch também redigiu peças de teatro, como *Liebestreu und Grausamkeit*³⁷ (1860), *Schuster und Schneider*³⁸ (1862), *Hansel und Gretel*³⁹ (1862). Ainda no ramo do teatro, o autor teve a oportunidade de

³⁵ Joseph Kraus escreveu a biografia de Wilhelm Busch em 1970. Anos antes, em 1968, defendeu a sua tese de doutorado na University of California sob o título: *Ausdrucksmittel der Satire bei Wilhelm Busch* (*Meios de expressão da sátira em Wilhelm Busch* [tradução minha]).

³⁶ Em alemão: *Aus alter Welt*, em português: Do mundo antigo (tradução minha)

³⁷ Amor leal e crueldade (tradução minha).

³⁸ O sapateiro e o alfaiate (tradução minha).

³⁹ João e Maria (tradução minha).

trabalhar com o músico Georg Kremlsetzer⁴⁰. Todavia, os atritos entre Kremlsetzer e Wilhelm Busch levaram este último a suprimir seu nome da peça *Der Vetter auf Besuch*⁴¹ (1861) que desenvolviam juntos.

Seus trabalhos ilustrados constituem um dos aspectos mais salientes das produções de Wilhelm Busch. Considerado um dos precursores e influenciadores das histórias em quadrinhos no final do século XIX e durante todo o século XX, o autor publicou em 1865 a obra: *Max und Moritz eine Bubengeschichte in sieben Streichen*⁴², apontada como um dos *Best-sellers* da época, a qual teve 56 edições lançadas até o ano de sua morte, somando mais de 430.000 cópias vendidas. A produção *Max und Moritz* alavancou a carreira do autor, concedendo-lhe o reconhecimento para muito além das fronteiras germânicas. Desde sua publicação, em 1865, foram elaboradas em torno de 200 traduções desta obra. No Brasil o livro foi traduzido em 1901 por Olavo Bilac⁴³ sob o título: *Juca e Chico. Histórias de dois meninos em sete travessuras*. A tradução reproduziu na íntegra os desenhos elaborados pelo próprio autor, sem quaisquer manipulações tanto em relação ao tamanho das formas, quanto as suas cores. Segundo Wurm (2014), Wilhelm Busch tentou publicar em 1864 a obra *Max und Moritz* através da editora Heinrich Richter, mas não obteve êxito, pois os editores supuseram que apesar do texto ser prazeroso e divertido, não poderia ser um sucesso. Por tal motivo, recusaram a publicação do trabalho.

⁴⁰ Georg Kremlsetzer foi compositor e músico. Nasceu no dia 20 de abril de 1827 em Vilsbiburg – Alemanha. Realizou sua formação de músico em Munique. Colaborou nas peças teatrais escritas por Wilhelm Busch, compondo as músicas. Também compôs óperas que, na época, deixou registradas. Faleceu em 09 de junho de 1871. A maioria de suas obras foi, todavia, perdida durante a Segunda Guerra.

⁴¹ A visita do primo (tradução minha).

⁴² Juca e Chico. História de dois meninos em sete travessuras. (tradução Olavo Bilac, 1901).

⁴³ Olavo Bilac nasceu em 16 de dezembro de 1865 no Rio de Janeiro e faleceu no dia 28 de dezembro de 1918. Foi tradutor, jornalista, poeta, cronista e redator. Figura importante do Parnasianismo brasileiro publicou um vasto leque de poesias. Um detalhe interessante para nosso trabalho que merece destaque: Olavo Bilac nasceu no ano de publicação da obra *Max und Moritz eine Bubengeschichte in sieben Streichen* e traduziu a mesma no ano de 1901 sob o título: *Chico e Juca. História de dois meninos em sete travessuras*. Para maiores detalhes acessar: <http://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/OlavoBilac.htm>

Wilhelm Busch insistiu em continuar atuando como escritor, ilustrador, caricaturista e desenhista a convite de Kaspar Braun⁴⁴, fundador da editora Braun & Schneider. Da sociedade entre Braun e Schneider surgiu o semanário *Fliegende Blätter*⁴⁵ e *Münchener Bilderbogen*⁴⁶. A partir de 1858 Wilhelm Busch ilustrou obras de outros autores em ambas as publicações e seu primeiro desenho acompanhado de texto linguístico foi reproduzido em 1859 na edição de *Fliegende Blätter*. O interesse de Braun pelo trabalho de Wilhelm Busch garantiria, então, a publicação da obra de maior sucesso do autor: *Max und Moritz*. Wilhelm Busch trabalhou por 12 anos nas revistas acima citadas. Conforme Flügge (1970), Wilhelm Busch se dizia indiferente a fatos de ordem política; no entanto como veremos ao longo desta tese, seus trabalhos são permeados por severas e constantes críticas à sociedade dos ditos “pequenos burgueses” e *nouveaux riches*, criando ambiente propício para o emprego de seu humor ácido.

Paralelamente às funções que desempenhava junto às revistas *Fliegende Blätter* e *Münchener Bilderbogen*, Wilhelm Busch se dedicava à leitura de autores como Arthur Schopenhauer, Immanuel Kant, Herbert

⁴⁴ Kaspar Braun, também conhecido por Caspar Braun, nasceu em 13 de agosto de 1807, na cidade de Aschaffenburg. Foi pintor, desenhista, ilustrador, xilógrafo e editor. Em 1839 fundou um instituto de xilografia com Hofrat von Dessauer. Uniu-se, em 1843, com a editora Friedrich Schneider e fundou a editora Braun & Schneider. Adquiriu os direitos da obra *Max und Moritz* de Wilhelm Busch. Em 1847 elaborou o desenho do brasão da cidade de Munique. Faleceu em 29 de outubro de 1877 em Munique.

⁴⁵ *Fliegende Blätter* era um semanário bem humorado e ilustrado alemão. Surgiu na editora Braun & Schneider entre os anos de 1845 até 1928 em Munique.

⁴⁶ *Münchener Bilderbogen* foi uma série de impressões de folhas avulsas que a Editora Braun & Schneider distribuiu quinzenalmente entre os anos de 1848 a 1898 em Munique. Foram lançados em torno de 1200 impressões e 50 volumes anuais. Esses materiais foram criados pelos seguintes artistas: Albert Adamo (1849-1887), Wilhelm Busch (1832-1908), Wilhelm von Diez (1839-1907), Franz Kreuzer (1819-1872), Lothar Meggendorfer (1847-1925), Andreas Müller (1811-1890), Adolf Oberländer (1845-1923), Franz Graf Pocci (1807-1876), Moritz von Schwind (1804-1871), Heinrich Leutemann (1824-1905).

Spencer⁴⁷, Alfred Brehm⁴⁸ e, destaque-se aqui: Charles Darwin. Como constataremos ao longo desse texto de tese, todos esses autores exerceram importantes influências sobre as produções de Wilhelm Busch, tanto no que concerne às parcelas linguístico-textuais, quanto a seus iconotextos. Wilhelm Busch cita em sua própria biografia que lia com paixão os autores acima citados, mas destaca que com o passar do tempo essas leituras perderam a força inicial.

Conforme o catálogo *Und die Moral von der Geschicht' Wilhelm Busch und die Folgen*⁴⁹ o autor desenhava ao ar livre durante o período que residiu nas cidades de Wiedensahl e Lüthorst. Em Munique, Frankfurt e Wolfenbüttel, diferentemente, desenvolvia seus trabalhos no interior de estúdios. Conforme Pape (1977), entre os anos de 1867 e 1872 Wilhelm Busch residiu em Frankfurt junto com seu irmão, que trabalhava como professor particular para a família Keßler. Em 1878 após a morte de seu cunhado Nöldecke, casado com Fanny, sua irmã dois anos mais nova, o escritor se responsabilizou pela criação de seus 3 sobrinhos.

Como ilustrador, para realizar seus desenhos, Wilhelm Bush usava pena com tinta, em vez de lápis com grafite. Até 1875 as reproduções de suas ilustrações eram realizadas através do processo de xilogravura. Somente a partir de 1876 o artista começa a utilizar o então inovador processo fotomecânico, que permitiria, doravante, registrar as imagens por meio de água-forte⁵⁰. Suas principais fontes de inspiração eram as cenas cotidianas da sociedade de seu tempo. Em seus trabalhos retratava dia-a-dias ancorados nas realidades com as quais convivia. O desenhista

⁴⁷ Herbert Spencer (1820 – 1903) foi um filósofo inglês, representante do liberalismo clássico. Spencer era um apreciador da obra do naturalista britânico Charles Darwin e buscou aplicar em seu trabalho as leis da evolução a todos os patamares da atividade humana. A expressão sobrevivência do mais apto é de sua autoria.

⁴⁸ Alfred Edmund Brehm foi um escritor e zoólogo alemão, nasceu em 02 de fevereiro de 1829 e faleceu em 11 de novembro de 1884. Seu texto *Illustriertes Thierleben* (1864) é considerado uma produção de referência na área de zoologia do século XIX.

⁴⁹ E a moral da história Wilhelm Busch e as consequências (tradução minha).

⁵⁰ Trata-se de uma expressão utilizada até o século XVII para denominar o ácido, atualmente designado nítrico, quando diluído em água. Consiste de uma substância aplicada em um dos processos de calcografia, no qual a imagem obtida na impressão é fixada sobre uma base metálica (que pode ser de ferro, zinco, cobre, alumínio ou latão) após a corrosão dos traços do molde. O método água-forte passou a denominar não somente o processo como também a matriz utilizada para a impressão da imagem, assim como a própria gravura concluída.

concebeu personagens muito comuns e recorrentes no cotidiano das pessoas simples, tal como a viúva, o professor, o açougueiro, o camponês, o barbeiro e até mesmo animais domésticos e silvestres. Segundo Kraus (1970) o poeta empregava tons aguçados de humor ácido, ironia e sarcasmo em seus contos, em um período em que a igreja, sobretudo, ditava as normas de comportamento sociais, influenciando a conduta da parcela mais comum das populações locais. Suas personagens retratavam e caricaturavam indivíduos, ou grupos de pessoas, de forma que as semelhanças não parecem meras coincidências, pois induzem pressuposições. Em muitas cenas, o autor afronta a moral, a religiosidade, a intolerância e costumes do cotidiano da população característica da metade do século XIX.

Como de costume, Wilhelm Busch manteve correspondência com seus familiares, mas também com as famílias Keßler e Hesse, com Franz Lenbach, Otto Bassermann, Friedrich August von Kaulbach, Maria Anderson⁵¹, entre outros. Um fato curioso e relevante sobre o autor refere-se a uma carta endereçada em 17 de agosto de 1904 à Erwin Ackerknecht. Neste documento, Wilhelm Busch discorre sobre suas histórias sequenciais ilustradas, frisando que na elaboração de trabalhos desta natureza, primeiramente realizava as ilustrações para somente, em fases posteriores, redigir os versos que acompanhavam os desenhos. Segundo o catálogo *Und die Moral von der Geschicht' Wilhelm Busch und die Folgen*, em suas primeiras composições, o texto e a imagem emergiam em paralelo, mas somente posteriormente se integravam. Em alguns casos a elaboração do texto predominava e em outros, a imagem prevalecia. Pape (1977) destaca também que existem apenas as cartas escritas por Wilhelm Busch, pois todas as correspondências endereçadas ao ilustrador foram destruídas pelo próprio, pois Wilhelm Bush afirmou que não gostaria que biógrafos bisbilhotassem particularidades de sua vida. As cartas que se têm disponíveis foram enviadas pelo autor para sua família, colegas e conhecidos. As correspondências foram agrupadas e

⁵¹ Maria Anderson, também conhecida por Anna Maria Anderson, foi uma escritora holandesa e feminista. Nasceu em 1842 em Haia – Holanda. De janeiro a outubro de 1875 realizou intensa troca de cartas com Wilhelm Busch. As cartas de Maria Anderson endereçadas a Wilhelm Busch não foram encontradas, pois o escritor provavelmente as destruiu, mas as correspondências de Wilhelm endereçadas a Maria Anderson foram divulgadas em 1908. Hoje essas cartas constituem acervo para pesquisa da obra de Wilhelm Busch.

publicadas sob o título *Sämtliche Briefe*⁵², em dois volumes contendo em torno de 1720 cartas.

Suas obras mais conhecidas são: *Max und Moritz*, *Die fromme Helene*, *Plisch und Plum*, *Hans Hucklebein*, *Knopp Trilogie*⁵³. Algumas obras como *The Katzenjammer Kids*⁵⁴, publicada em 1897 no suplemento dominical *American Humorist* do *The New York Journal*, se inspiraram no clássico de Wilhelm Busch: *Max und Moritz*. Segundo o catálogo *Und die Moral von der Geschicht' Wilhelm Busch und die Folgen* a circulação de um dos contos, a saber: *Der heilige Antonius von Padua*⁵⁵ foi proibida em diferentes cidades e países. Na Áustria o veto durou até o ano de 1902, pois se julgava que o texto continha blasfêmias e afrontava a infalibilidade papal.

O artista apresentava algumas idiossincrasias peculiares. Além de destruir seus esboços, também fazia sempre questão de utilizar o mesmo tipo de papel para dar vida a seus trabalhos. Além disso, manipulava as imagens com a técnica do *zoom* e aplicava procedimentos particulares, tal como a deformação. Por suas técnicas excêntricas, é considerado um dos precursores de práticas que, posteriormente, seriam retomadas, por exemplo, na elaboração de desenhos animados, uma categoria que já despontava no horizonte, mas que só viria à luz no século seguinte (i.e., XX). Conforme Flügge (1970) Wilhelm Busch pintou diversas telas a óleo, em torno de 1000 quadros, mas não chegou perto do sucesso alcançado com suas histórias ilustradas, (cf. Figura 6). O desenhista Wilhelm Busch também deixou um arquivo com mais de 1800 ilustrações. Eis, abaixo, na Figura 5 a reprodução de um de seus quadros. No ano de 1886, Wilhelm Busch abdicou seu ofício de ilustrador e desistiu de continuar a fazer histórias ilustradas.

⁵² Todas as cartas (tradução minha).

⁵³ Juca e Chico (tradução Olavo Bilac); A devota Helena; Plisch e Plum; Joca Mancada, o corvo azarento (tradução Claudia Cavalcanti); Trilogia Knopp (traduções minhas).

⁵⁴ No Brasil a obra traduzida ficou sob o título: Os sobrinhos do capitão.

⁵⁵ O Santo Antônio (tradução minha).



Figura 5: Waldlandschaft mit Heufuder und Kühen 1884-1893⁵⁶.

⁵⁶ Paisagem da floresta, vacas e carregamento de feno (tradução minha).

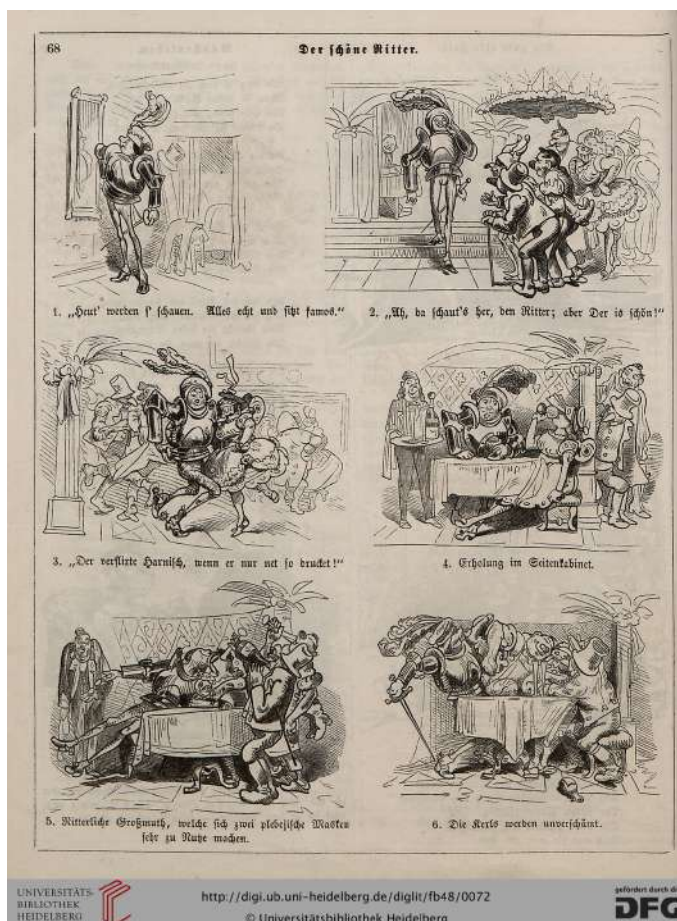


Figura 6: Der schöne Ritter - publicado na revista Fliegende Blätter⁵⁷.

O autor redigiu e publicou duas autobiografias, *Was mich betrifft*⁵⁸, em 1886 *Von mir über mich*⁵⁹, em 1906, das quais se extraiu parte das informações reproduzidas neste texto de tese. A biografia *Was mich betrifft* foi publicada em 2 partes, a primeira em 10 de outubro de 1886 e

⁵⁷ O belo cavaleiro (tradução minha). Imagem disponível em: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fb48/0072>

⁵⁸ Quanto a mim (tradução minha).

⁵⁹ Por mim, sobre mim (tradução minha).

a segunda em 02 de dezembro do mesmo ano. Também se autorretrata em 1894, conforme se pode observar na reprodução abaixo (Figura 7).



Figura 7: Wilhelm Busch autorretrato de 1894.

Wilhelm Busch faleceu no dia 09 de janeiro de 1908 em Mechtshausen, localidade que pertence à cidade de Seesen am Harz, na Alemanha. Maior parte de seus manuscritos podem ser apreciados no Museu dedicado ao artista, fundado na cidade de Hanôver, localizado no parque Georgengarten (cf. Figura 8). Sua obra continua sendo muito pesquisada por marcar a instauração de um novo gênero textual, ou seja, da literatura não somente ilustrada, mais configurada em caráter sequencial, que firmaria bases seminais para o surgimento do gênero *quadrinhos*.



Figura 8: Wilhelm Busch · Deutsches Museum für Karikatur und Zeichenkunst em Georgengarten na cidade de Hanôver⁶⁰.

As informações aqui apresentadas sobre Wilhelm Busch não constituem somente reprodução de textos de outros autores. Elas relatam parte de minhas próprias pesquisas, no sentido de encontrar detalhes desconsiderados por biógrafos e historiadores. Os aspectos aqui apresentados são fundamentais para que possamos entender mais profundamente os entornos que permearam a vida e a obra deste autor. Na sequência, na próxima seção, apresentarei o texto *Fipps der Affe* com objetivos similares, ou seja, melhor situar nossos elementos de estudo antes de partir para análises mais delineadas.

2.2 Resumo da obra *Fipps der Affe*

O conto do qual serão destacadas as cenas e, por extensão, os fenômenos que viso examinar em *Fipps der Affe*, foi publicado em 1879. No conto, Wilhelm Busch retrata em 14 capítulos⁶¹, as travessuras de uma personagem animal antropomorfizada e humanizada, em diferentes aspectos, respectivamente em forma e traços comportamentais. Utilizarei nesta investigação os esboços elaborados em 1878 pela própria pena de Wilhelm Busch e publicados em fac-símile posteriormente, em 1960, pela editora Hamburg, Rütten & Loening Verlag. A sequência dos capítulos da obra publicada em 1879 diverge da empregada no esboço de 1878. A publicação de 1879 da editora Bassermann segue a seguinte ordem de organização dos capítulos: início, primeiro ao décimo segundo capítulo e final. Já em seu croqui, a sequência de Wilhelm Busch renuncia o

⁶⁰ Museu alemão para caricaturas e arte dos desenhos (tradução minha).

⁶¹ A divisão do livro *Fipps der Affe* segue tal estrutura: *Anfang* (início) + 12 capítulos + *Ende* (fim).

primeiro capítulo e segue a seguinte ordenação: início, segundo ao décimo terceiro capítulo e o final. Vale salientar que o desenrolar da história não se altera nas duas publicações, apenas a denominação dos capítulos. O protagonista da história, Fipps, no início da trama vivia na África. Ao longo do enredo é capturado e conduzido à força, desembarcando em território europeu. Sua suposta integração à nova sociedade, é marcada por uma série de traquinagens e seu envolvimento com os habitantes no novo mundo é paradoxal, mas desemboca em tragédia.

Qualquer semelhança com a realidade pode ser mera coincidência, mas o destino de muitas espécies exóticas trazidas para Europa era definido pela força instintiva dos animais, cujos hábitos e característica não se adaptavam àquele clima, tampouco às configurações de uma domesticação instantânea. No caso fictício de Fipps, há uma parcela psicológica envolvida que exigiria adaptação social, o faz com que o enredo permita lançar uma série de críticas políticas, mas sempre permeadas de pitadas de humor.

O macaco Fipps é, de fato, uma reprodução artística baseada em uma espécie de primata com características físicas e habilidades que muito se assemelham às humanas, em gestos, modo de comer, de caminhar e até na forma de olhar. As comparações se encerram por aqui na vida real. Todavia, no espaço ficcional, e na trama narrativa, tais comparações serão acentuadas pelo artista por meio de jogos de antropomorfização e humanização, operação realizada não somente por meio de vestimentas, mas por assimilação de comportamentos inteligentes e originais, permitindo também falar de jogos de humanização vs animalização, justamente por ultrapassar a forma (i.e., morfo) *A tomada de decisões*, concerne ao ponto mais elevado do processo de humanização do macaco Fipps. Todavia, Wilhelm Busch deixa claro que do ponto de vista de sua ancestralidade, o lado animal de Fipps preponderará e gerará incompatibilidades em seu processo de integração aos espaços desenvolvido por humanos à lógica e às ergonomias sociais humanas. No início do conto, as cenas remetem à África. O autor descreve elementos da paisagem, da natureza e dos animais daquele continente. O macaco *Fipps*, desde o início da trama, já pratica uma série de travessuras, ainda em sua terra de origem, demonstrando sua natureza mais profunda e inerente.

Conforme o autor explicita no segundo capítulo, há uma personagem autóctone, descrita como um nativo africano que ostenta uma argola no nariz como ornamento. O autóctone busca capturar o macaco

Fipps para comê-lo. Porém o nativo não obtém sucesso em sua caçada e, por isso, sofre as consequências de seus atos, pois o esperto macaco consegue se libertar e retalhar o nativo, arrancando-lhe a argola que carregava em seu nariz.

No terceiro capítulo, um colonizador europeu chega à região de barco. Fipps, é um primata exacerbadamente curioso. Ele espreita e observa atentamente o comportamento do estrangeiro. Todavia, desta feita, mais sagaz que o macaco, o viajante consegue enganá-lo e aprisioná-lo. Schmidt – nome da personagem estrangeira – conduz o macaco à Europa, mais precisamente à cidade de Bremen. Na continuação da trama, são descritas as traquinagens do animal para buscar sua liberdade. Logo que chega a Bremen, Fipps é vendido para o barbeiro da cidade, Mestre Krüll. No estabelecimento comercial do barbeiro, Fipps faz a primeira vítima de suas traquinagens: um dos clientes da barbearia, o camponês Dümmler. O aldeão vai ao salão para que lhe cortem os cabelos, demasiadamente longos, que já lhe cobriam os olhos e, por causa disso, não percebe que Mestre Krüll não está no local. Quem corta seus cabelos é o próprio símio. Durante a operação, Fipps acaba retalhando uma parte da orelha de Dümmler. Ao ouvir os gritos do cliente, Mestre Krüll retorna à barbearia e imediatamente percebe o que havia acontecido. Tenta então agarrar o primata. Fipps mais esperto consegue escapar do barbeiro, fugindo pela cidade.

Fipps, sempre muito faminto, nos capítulos seguintes (quinto e sexto) rouba alimentos e continua a somar mais vítimas de suas travessuras. Na busca por um lugar seguro para saciar sua fome, pula um muro e acaba caindo em uma arapuca. Surge então na história a personagem Doutor Fink, justamente quem havia colocado a armadilha na qual Fipps caiu. Doutor Fink a instalara, pois havia tido problemas em seu galinheiro. Seu alvo, de fato, era a raposa que estava comendo suas galinhas. Assim que Fipps fica preso na armadilha, Doutor Fink pega o animal e o coloca em um saco, lhe aplicando uma surra e o prendendo no galinheiro. Provavelmente, acreditou se tratar da criatura que estava caçando.

Na sequência do conto, na manhã seguinte Doutor Fink vai até o local e para seu espanto se depara com o macaco. Fipps é então levado para dentro da casa, apresentado à família e aos outros animais domésticos. Na ocasião, recebe comida e roupas. Doravante, o primata passa a acompanhar a rotina do lar. Fipps auxilia, inclusive, nos cuidados com a bebê da família, a pequena Elise. No oitavo capítulo a babá de Elise faz uma pequena traquinagem com Fipps. Todavia, imediatamente a

jovem acaba sofrendo as consequências de seu ato, tornando-se mais uma das vítimas do primata.

Na sequência do conto (nono capítulo) o convívio entre Fipps e os outros animais se torna hierárquico. Tanto o gato (Gripps) quanto o cachorro (Schnipps), tendo sido, ambos, cruelmente torturados pelo macaco, cedem diante de sua presença, tornando-se servis e cúmplices do primata. Em cenas posteriores, Fipps aparece tocando instrumentos musicais (piano e flauta), acompanhado pelo coro dos seus novos comandados: o cachorro e o gato. No décimo primeiro capítulo o professor Klöhn visita Doutor Fink. Fipps acompanha seu tutor e, enquanto os dois homens conversam, o primata elabora mais uma de suas travessuras com os pertences do professor.

O macaco Fipps é caracterizado, quase sempre, como malvado e artreiro. Mas ao final se torna o herói da história. Fipps salva de um incêndio a filha de seu senhor, o Doutor Fink. Mas apesar de ser muito bem tratado pela família Fink, e mesmo após ter demonstrado seu ato de coragem, o símio não consegue conter suas peraltices e seu instinto selvagem. Em uma das saídas da família, o macaco foge e chega à casa do camponês Dümmel, que também se torna vítima das traquinagens do símio. Dümmel, tomado pela raiva e lembrando-se do ocorrido na barbearia quando Fipps cortou uma parte de sua orelha, persegue Fipps auxiliado por seus vizinhos. O símio se abriga no alto de uma árvore e se torna mira certa para Dümmel, que atira contra o primata, levando-o à morte. Todas as personagens reaparecem na cena final em torno do corpo do símio. Apenas Elise chora pela morte do animal, seus companheiros, o gato e o cachorro, ficam de guarda junto a seu túmulo, instalado no jardim da casa do Doutor Fink.

O enredo da história é aparentemente simples. A trama se desenvolve em torno de um símio, tipicamente hiperativo que, ao ser trazido para próximo do universo humano, transforma seu comportamento animal em traquinagens. Por estar deslocado de seu habitat natural e, naturalmente, por fazer parte de um espaço diegético sem raízes que o liguem à lógica, sua anatomia e seus comportamentos se situam no limiar que o separa dos seres humanos, mas que, ao mesmo tempo, evolutiva e progressivamente o aproximaria da dita “civilização”. O texto, por sua vez, se reveste de vários efeitos humorísticos explicitamente elaborados com vistas à geração do riso. Estampadas em cada uma das cenas, as situações podem não ser sempre divertidas, uma vez que oscilam da ironia leve ao humor ácido e negro e sarcástico e também ao *Schadenfreude*. Do ponto de vista artístico, o animal

humanizado remete à manipulações clássicas de antropomorfização e humanização, que remontam ao *Pañcatantra* (séc. I d.C./2004, 2008) e à *Kalīla e Dimna* (séc. VIII d.C./2005), à Fedro de Platão (370 a.C.) e Esopo (620 a.C. – 564 a.C.) desembocando nos trabalhos de La Fontaine (1621 – 1695) e de outros fabulistas.

Animais se expressando como os humanos parecem atrair a atenção de público bastante vasto, pois induzem a fantasias que, por vezes, podem tanto remeter à infância, quanto a filosofias profundas. Metaforicamente e como recurso literário e político, os animais raciocinando e se comportando como humanos, são mencionados nas antigas fábulas indianas (cf. *Pañcatantra*, 2004, 2008), trazidas para o mundo persa e recriadas em árabe por Ibn Almuqaffa^c (2005), renascidas também nas fábulas de Sahl Bin Hārūn (2010), segundo Jarouche (2010), talvez como tentativa para emular, em prosa, seus antecessores. As primeiras possuem histórias e cenas literalmente copiadas por Jean de La Fontaine (1621 – 1695) e tantos outros autores europeus⁶² que garantiram a manutenção do gênero. Tradições dessa ordem se mantiveram e influenciaram trabalhos muito conhecidos no escopo literário, sendo algumas delas trazidas para os idiomas europeus por tradutores da escola de Toledo (1130-1150).

No que concerne aos séculos XIX e XX, respectivamente período contemporâneo e posterior a Wilhelm Busch, parece pertinente citar o Coelho apressado do mundo de Alice, em *Alice in wonderland* (1865) de Lewis Carroll (1832 – 1898), a Raposa e a Serpente em *Le petit Prince* (1943), de Antoine de Saint-Exupéry (1900 – 1944), os Porcos e os animais da fazenda em *Animal Farm* (1945) de George Orwell (1903 – 1950), isto é, produções literárias permeadas por máscaras que oscilam entre animalidade e humanidade. Como os arlequins, os bufões e os palhaços, as máscaras de bestas tinham por finalidade sobretudo alavancar metáforas pedagógicas engendradas para a instrução sobre a arte das finanças, da administração, do trato social, e demais. Diferentemente, as metáforas pedagógicas de Wilhelm Busch, apesar de envolverem máscaras alusivas – sempre permeadas por *Schadenfreude* e

⁶² Alguns fabulistas europeus: Iwan Andrejewitsch Krylow (1768-1844), Alexander Nikolayevich Afanasiev (1826-1871), Lev Nikolayevich Toistoi (1828-1910), Jean Pierre Claris de Florian (1755-1794), Gotthold Ephraim Lessing (1729- 1781), Christian Fürchtegott Gellert (1715-1769), Magnus Gottfried Lichtwer der Jüngere (1719-1783), Pierre Lachambeaudie (1807-1872), Esopo (620 a.C. – 564 a.C.).

atenuadas por doses de diferentes tipos de humor – são demasiadamente eruditas, exigindo investigações profundas.

Os animais falantes da Índia antiga, da antiga Pérsia e do mundo árabe, muitas vezes ocultavam os conselheiros dos príncipes, pois somente figuras subalternas teriam licença para ousar lançar conselhos diretos aos governantes. Esse tipo de contato, e transgressão de hierarquias, deveria ser intermediado por algum artifício que elevasse as experiências do conselheiro para além das raiais das relações individuais ou opinativas. Outrossim, a maior proximidade com a natureza das sociedades antigas, permeadas pelos entornos bucólicos, permitia estabelecer operações em que as figuras de animais se destacavam nas representações, quase sempre ancoradas nos ciclos de ensinamento da flora, da fauna, e de suas relações (cf. Propp (2006), Campbell (2007), Vogler (2015)). Os animais falantes, ou os homens bestializados se eternizaram nos contos e se mantêm em voga nas produções mais atuais, como Batman, Homem Aranha, e seus sucedâneos, seja sobre papel, seja nas telas de vídeo e de cinema.

Exame mais aprofundado do texto de Wilhelm Busch, progressivamente revela que *Fipps der Affe* se reveste de alto grau de complexidade, pois sua posição na história o reveste de aspectos históricos, antropológicos, políticos e sociais, cujas extensões podem “dizer longe...”. A produção de Wilhelm Busch retoma a ideia de algum tipo de “sabedoria” instintiva e inerente aos animais em seus habitats, tal como se expressam no *Pañcatantra*, em *Kalīla e Dimna* e em *O livro do Tigre e do Raposo*, mas que também pode gerar explosões de inadequações no interior da própria ficção. Os choques gerados pelo abrupto encontro entre o comportamento natural e a cultura, amplamente explorado por Darwin no século XIX e mais recentemente por Marshall McLuhan (1967, 1993), permite inclusive explicitar inversões em relação ao comportamento esperado, como por exemplo, sobre as bestialidades advindas da razão humana, e sobre a sabedoria intrínseca aos animais em sua ausência de pensamentos complexos.

Se, por um lado, as lentes das políticas de correção atuais conduzem à localização de posicionamentos ditos “preconceituosos”, nas aproximações entre traços humanos e traços animais, no escopo desta pesquisa, contornaremos essa problemática de forma a concentrar o estudo sobre aspectos do texto literário e de sua inserção no sistema literário de língua portuguesa. Não se trata, absolutamente, neste ponto do texto de tese, de antecipar as análises, mas tão somente justificar a apresentação do presente capítulo, dedicado à obra em suas bases mais

gerais, essenciais a uma primeira abordagem do texto de forma mais profunda.

Finalmente, cabe cogitar que, até o presente, as formas, gestos e comportamentos dos símios continuam fascinando os seres humanos, sobretudo em razão de similaridades entre um e outro. De forma similar, a total ausência de pudor dos animais frente à suposta nudez que lhes é inerente; a explicitação de suas relações sexuais; sua forma natural de se alimentar e de portar-se; parecem desvelar aos humanos seus conjuntos de restrições e de convenções sociais. Wilhelm Busch parece ter escolhido um dos animais mais fascinantes para integrar o enredo de sua história. As operações de animalização e antropomorfização talvez não se revelassem tão verossímeis se o animal escolhido como protagonista fosse um gato ou um cachorro. Ademais, os símios não habitam as florestas da Europa, logo eram provavelmente conhecidos, naquele espaço e tempo, principalmente em zoológicos ou com seus proprietários.

2.3 Contextualização da obra *Fipps der Affe*

Como mencionado no capítulo 2.2, acima desenvolvido e dedicado à apresentação de um breve resumo da história de *Fipps der Affe*, esse trabalho de Wilhelm Busch foi publicado no ano de 1879 pela editora Bassermann, localizada na cidade de Munique. Para traçar as linhas mestras da obra, a literatura científica referente à Wilhelm Bush (NÖLDEKE, 1960) observa que o autor visitou com muita frequência a ala de macacos do Zoológico de Hanôver. Segundo Schury (2007), Franz Lenbach⁶³, pintor e amigo de Wilhelm Busch, possuía um macaco de estimação em sua casa. Por ser amigo próximo de Lenbach, o autor o visitava frequentemente. Durante suas visitas, dedicava longas horas à observação do comportamento do símio. Vale destacar aqui que de

⁶³ Franz Seraph Lenbach nasceu em 13 de dezembro de 1836 na cidade de Schrobenshausen, na Alemanha. Foi um grande pintor e desde 1882 ficou conhecido por Ritter von Lenbach, famoso pelos seus retratos de Otto von Bismarck, Papa Leo XVIII, Imperador Wilhelm I e Wilhelm II. Elaborou mais de 80 retratos de Bismarck. Devido à sua posição de destaque na sociedade e por seu excêntrico estilo de vida, Lenbach foi denominado pelo público e por historiadores de artes, juntamente com seus colegas Friedrich August von Kaulbach e Franz von Stuck, como *Münchner Malerfürst*. No final do século XIX Lenbach era o pintor de retratos mais requisitado, pela nobreza e império, em Berlim e Viena. Faleceu no dia 06 de maio de 1904 em Munique, na Alemanha.

acordo com Herwig Guratzsch (2002), Lenbach realizou uma viagem para o Egito no período de novembro de 1875 a abril de 1876, e lá provavelmente teve contato com símios, acendendo o desejo de possuir um exemplar em casa. Todavia, Guratzsch não oferece maiores detalhes a respeito desse ponto.

Wilhelm Busch esquematizava traços e desenhos até conseguir esboçar as posições essenciais, necessárias ao desenvolvimento de caricaturas do macaco Fipps em diversos ângulos e posições (cf. Figura 10). Segundo Kraus (1970), as leituras de obras de autores como Alfred Brehm e Charles Darwin também teriam exercido influências marcantes e decisivas para o processo de elaboração da referida história, sobretudo no plano dos desenhos. Conforme Nöldeke (1960), Wilhelm Busch se dedicou minuciosamente ao estudo das 130 páginas sobre os primatas da obra de Alfred Brehm. Os desenhos de Brehm, em sua obra *Illustriertes Thierleben: eine allgemeine Kunde des Thierreichs*⁶⁴ (1864), salientavam uma tendência antropomórfica (cf. Figura 9). A personagem caricaturada em *Fipps der Affe* não tem por base a espécie Chimpanzé, como inicialmente pode parecer. De fato, a caricatura reproduz traços da categoria chamada de *macaca fascicularis*, também conhecida como macaco do velho mundo, cuja característica marcante é a longa cauda e braços e pernas proporcionalmente curtos (cf. Figura 11). Na figura 10 são expostos alguns ensaios de Wilhelm Busch referentes a estudos pessoais da anatomia da espécie *macaca fascicularis*. Observa-se tanto representações gerais do animal quanto “zooms” de partes específicas de seu corpo, tal como patas dianteiras (mãos) e traseiras (pés). Há, na mesma página, anotações escritas do autor, assim como artefatos (com atenção especial para o espelho) que virão a integrar o cenário da história, assim como uma das cenas selecionadas para servir de objeto de análises mais aprofundadas.

⁶⁴ Vida animal Ilustrada: uma ciência geral do Reino Animal (tradução minha)

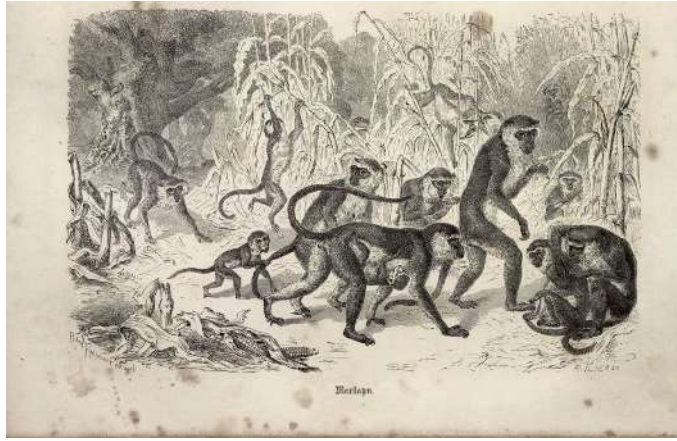


Figura 9: Ilustração do livro Thierleben de Alfred Brehm (BREHM, 1864, p.50)

Pareceu importante apresentar, à imitação do que propõem os dicionários ilustrados, uma reprodução fotográfica da referida espécie de símio, como forma de oferecer uma referência mais clara a respeito da espécie em questão, sobretudo em relação a cor de sua pelagem, de representação complexa quando reproduzida unicamente através da pena (com tinta).

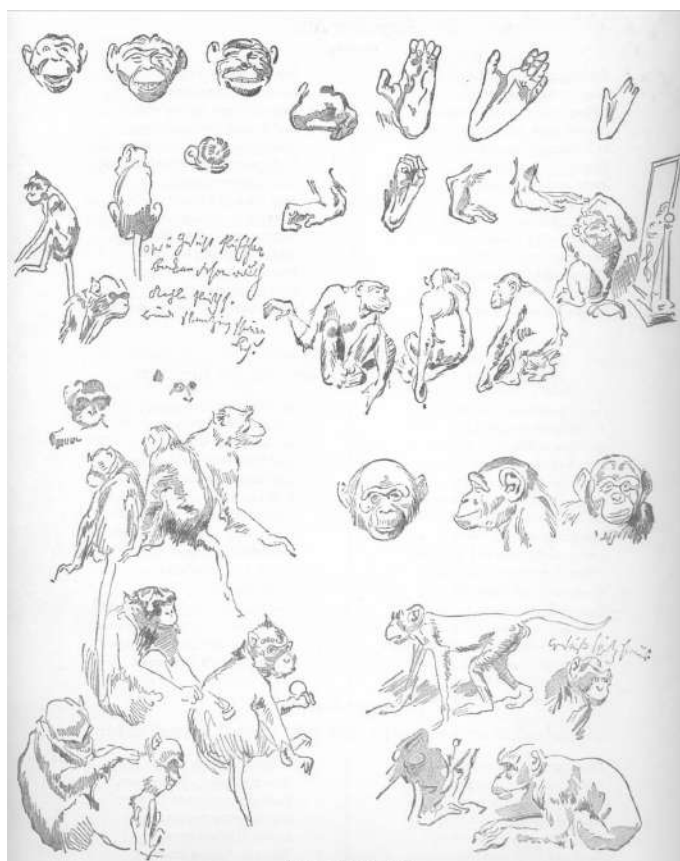


Figura 10: Esboços macaco Fipps.



Figura 11: Espécie Macaca Fascicularis.

A história *Fipps der Affe* se divide em 14 seções, respectivamente *Anfang* (início), 12 *Kapitel* (capítulos) e *Ende* (fim). O autor também elaborou uma versão da mesma história especialmente destinada a crianças. No segundo caso, ela divide-se em 08 capítulos e intitula-se: *Fipps für Kinder bearbeitet* (Data original, 1897 – Versão pesquisada, 1996). Na edição dedicada a crianças e jovens, Wilhelm Busch subtraiu alguns capítulos da primeira versão da história, a saber: *Anfang*, quarto, décimo, décimo primeiro, décimo segundo capítulo e *Ende*.

No Brasil *Fipps der Affe* foi traduzido e adaptado livremente por Maria Thereza Cunha de Giacomo⁶⁵, há também um esboço, não publicado elaborado por Guilherme de Almeida⁶⁶. Segundo Pomari

⁶⁵ Maria Thereza Cunha de Giacomo (1928-2002) traduziu algumas obras de Wilhelm Busch, a saber: *Fipps der Affe*, *Der Affe und der Schusterjunge*, *Die Rache des Elefanten*, *Der Fuchs*, entre outros.

⁶⁶ Tradutor, poeta, ensaísta, jornalista, advogado e crítico de cinema, Guilherme de Andrade de Almeida nasceu em 24 de julho de 1890 em Campinas - SP. A residência onde o poeta viveu, hoje abriga o museu biográfico e literário *Casa Guilherme de Almeida* e também um Centro de Estudos de Tradução Literária. Faleceu em 11 de julho de 1969 em São Paulo, tendo sido sepultado no Mausoléu do Soldado Constitucionalista de 1932 no Parque do Ibirapuera. Para maiores informações consultar o verbete disponível no Dicionário de tradutores literários no Brasil: <http://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/GuilhermedeAndradedeAlmeida.htm>

(2009), a editora Melhoramentos publicou o exemplar na série intitulada Juca e Chico, lançada na década de 70. Em 1982, a publicação ficaria a cargo tanto da editora Itatiaia quanto da editora Villa Rica. A tradução da obra foi elaborada a partir da primeira edição alemã lançada em 1879, todavia fragmentaram-na em 2 publicações distintas sob os títulos: *Rico, o Mico* e *Novas aventuras de Rico, o mico*. Como mencionado anteriormente, *Fipps der Affe* possui 14 capítulos, divididos da seguinte forma: início (*Anfang*), 12 capítulos e fim (*Ende*), em um total de 85 páginas. Mormente, na tradução, observa-se que o enredo se encontra fracionado e não segue a sequência da obra em alemão. Há duas traduções fragmentadas, a primeira consta de um exemplar sob o título: *Rico, o mico* e a segunda faz parte de uma seleção de contos de Wilhelm Busch em outro livro intitulado: *O trenó de Joãozinho e outras histórias*. Neste caso o trecho aparece nominado como *Novas aventuras de Rico, o mico*.

O texto traduzido, intitulado *Rico, o mico* possui 64 páginas e apenas 8 aventuras dos 14 capítulos que comporta a versão em alemão, sendo o sexto volume da série Juca e Chico da editora Itatiaia. Maria Thereza Cunha de Giacomo optou por traduzir os capítulos dividindo-os por aventuras. O início (*Anfang*) foi subtraído e a primeira aventura corresponde, na verdade, ao primeiro capítulo da versão de base de 1879. O conto segue a mesma sequência da obra em alemão até o sétimo capítulo. Todavia, o oitavo capítulo foi suprimido e em seu lugar foi apresentado o nono capítulo do livro em alemão, sendo assim a oitava e última aventura da tradução. A segunda parte da tradução, sob o título: *Novas aventuras de Rico, o mico*, como mencionado anteriormente, encontra-se disponível na coletânea intitulada *O trenó de Joãozinho e outras histórias*. O exemplar também possui 64 páginas, todavia desse total, 42 páginas compõem a tradução de *Fipps der Affe*. A história *Novas aventuras de Rico, o mico* reúne 05 aventuras, correspondendo a primeira ao capítulo removido da tradução anterior, equivalente ao oitavo capítulo do texto em alemão. A sequência das aventuras na tradução, isto é, a segunda até a quinta aventura, segue a ordem do original (1879) de Wilhelm Busch, ou seja, a continuação do décimo capítulo até o fim (*Ende*).

Constatei que na tradução de *Fipps der Affe*, publicada no Brasil, o início (*Anfang*) foi totalmente subtraído. Por questões editoriais a tradução foi fraccionada, pois cada livro da coleção Juca e Chico poderia ter apenas 64 páginas. O que pode ser observado nos oito exemplares da coleção, ou seja, todos possuem essa quantidade de páginas. As ilustrações se mostram muito próximas daquelas observadas na versão de

base⁶⁷ em alemão, todavia as manipulações referentes às dimensões dos desenhos são perceptíveis. Enquanto que na obra em alemão as imagens seguem um padrão de tamanho, na tradução isso não ocorre. Muitos desenhos foram ampliados, ocupando a página inteira ou até mesmo duas páginas integrais. Pode-se averiguar ainda que na quinta aventura é incluída uma ilustração: o macaco sobre quatro patas não se encontra no texto de base. Algumas alterações de orientação de imagem também foram observadas na tradução, como por exemplo na segunda aventura de *Novas aventuras de Rico, o mico*, a ilustração da personagem referente ao professor Klöhn encontra-se no sentido direita-esquerda, enquanto na obra em alemão se apresenta na direção de leitura ocidental, isto é, esquerda-direita.

A capa da tradução de *Rico, o mico* também não se assemelha à capa da obra original. No livro em alemão de 1879, as letras impressas são apresentadas em estilo *Fraktur* e a personagem principal Fipps está caricaturada comendo uma maçã. No entanto a capa da tradução não segue o estilo *Fraktur*. As letras estampadas parecem mais próximas do formato da fonte atualmente denominada *Times News Roman*. A personagem aparece tocando piano e segurando uma flauta com a cauda, acompanhada pelo cão e pelo gato que integram a obra. Já no caso da segunda tradução tornam-se incomparáveis as capas, pois os exemplares analisados, tanto da coleção *Historinhas para a petizada*, sem data especificada e lançada pela editora Melhoramentos, quanto o exemplar da coleção Juca e Chico de 1976 integram, num só livro, diferentes histórias sob o título: *O trenó de Joãozinho*. Trata-se, como mencionado anteriormente, de uma seleção de contos de Wilhelm Busch.

Segundo Nöldecke (1960) a obra *Fipps der Affe* (1879) foi desenvolvida primeiramente a partir das ilustrações. Somente *a posteriori* Wilhelm Busch incluiu sua narrativa versificada (cf. Figura 12). Segundo Nöldecke (*ibidem*), mesmo sem os textos linguísticos da história, o leitor se alegraria e principalmente admiraria o autor pela perfeição dos traços dos desenhos que, por si só, se encarregam em explicitar cenas essenciais à compreensão do enredo. A interpretação da obra poderia também ser influenciada pelo modo de leitura adotado, ou seja, ao visar apenas o texto linguístico teríamos uma visão parcial da história; diferentemente, ao privilegiar os iconotextos teríamos outra perspectiva também fragmentada. Todavia, a leitura do politexto, ou seja, a observação das simbioses entre o texto linguístico e o iconotexto oferecerá uma

⁶⁷ Utilizaremos a expressão *versão de base* sempre que fizermos referência à primeira versão da obra, ou seja, aquela publicada em 1879.

percepção ancorada nos referenciais diegéticos, que por sua vez, sempre manifestam algum tipo de elo com os referenciais das realidades que servem de ancoragem ao enredo. Ainda conforme o mesmo pesquisador (1960, p. 354), o primeiro esboço da história *Fipps der Affe* foi elaborado em folha dupla, com desenhos preenchidos multicromaticamente e fora de ordem. Em algumas partes, os esboços diferem da obra em sua versão concluída. Por exemplo, antes de o primata receber o nome de Fipps, se chamava Jack.

Na imagem apresentada abaixo, constata-se alguns detalhes interessantes, entre os quais caberia destacar os perfis comparativos. As silhuetas do símio ao lado de um ensaio de silhuetas humanas. O desenhista compara também anatomias felinas e caninas, aproximando os traços de cada espécie, à exemplo das categorizações em voga no século XIX, que primavam pelo caráter evolutivo dos seres vivos, talvez por influências do trabalho de Darwin. O espelho se pauta como componente onipresente, ou seja, como uma espécie de consciência que convida o ser humano a identificar-se como fruto de evolução animal, justificada por seus traços muito similares aos de outras criaturas da natureza; não somente símios, mas coelhos, gatos e cães.



Figura 12: Esboço *Fipps der Affe*.

Na obra, a personagem Fipps, em razão de sua antropomorfização ora mais acentuada, ora mais sutil, gera representações diversificadas. Assim, sua antropomorfização variável e em diferentes sentidos, parece gerar hesitações em quaisquer tentativas de relacionar Fipps com uma criatura referenciável, até mesmo no interior daquele espaço diegético. Em determinadas situações, age como um primata selvagem, em outras como animal domesticado, mas também pode se comportar literalmente como um humano e manifestar princípios de urbanidade, razão e responsabilidades.

No primeiro caso, parecem imperar comportamentos instintivos determinados por leis naturais ligadas aos instintos, não manipuláveis

e/ou controláveis facilmente. No segundo caso, supõe-se que o primata teria sido domesticado segundo as ordens ditada por seu dono, o Doutor Fink. Finalmente, Fipps se comporta como um indivíduo civilizado e aculturado, chegando a ultrapassar esse patamar ao manifestar heroísmo. Com efeito, Fipps se apresenta como uma criatura que induz à desconfiança, por não ser animal, não ser humano, fazendo oscilar sua hibridez. Seus comportamentos e idiossincrasias se assemelhariam à de um indivíduo insano e inconstante, embora qualquer adjetivo seja efetivamente resultado de um processo inadequado de deslocamento: da selva africana para o ambiente urbano. Talvez este aspecto revele uma das críticas de Wilhelm Busch à sociedade da época com suas aspirações colonialistas abafadas por questões internas.

O próprio macaco, em determinado momento da história, passa a domesticar o cão e o gato da família. Para fazê-lo, Fipps adota procedimentos similares àqueles que recebeu de seu senhor, demonstrando a quebra do princípio de isomorfia, que passa a operar com base na noção de evolução depois das teorias de Darwin. A ordem hierárquica dos poderes se define principalmente com base na esperteza e na força física. O instinto selvagem do animal, todavia, se sobressai em muitas cenas da história. O instinto do macaco domina sua parcela humana, inexoravelmente oscilante e indefinida. O primata não pode evitar as estripulias que impõe às outras personagens humanas, animais e híbridas.

Mas apesar de ser extremamente cruel, como já destacado, torna-se uma espécie de herói ao salvar a pequena Elise, filha do Doutor Fink, de um terrível incêndio. Por não corresponder aos ideais e às características preconizadas para a convivência em sociedade, Fipps parece refletir também a figura de um anti-herói, tal como se buscará aprofundar no Sexto Capítulo dedicado às reflexões e análises.

Até o presente ponto deste texto de tese, estamos tão somente incitando a curiosidade do leitor para certos aspectos contemplados com análises aprofundadas referentes a algumas das cenas selecionadas.

2.4 Versificação na obra de Wilhelm Busch

Wilhelm Busch compôs maior parte dos textos de suas obras publicadas em forma de verso. Em prosa elaborou *Eduards Traum* (1891) e *Der Schmetterling* (1895). Com base no livro de Simone Homem de

Mello⁶⁸ (2016), intitulado *Histórias em Imagens e Versos – Wilhelm Busch* (2017), quem introduziu Wilhelm Busch à arte do desenho, assim como à leitura de poesia alemã e inglesa foi um de seus tios, o Pastor Georg Klein, conforme já foi citado no capítulo dedicado à biografia do autor. O domínio da métrica fazia parte de seus conteúdos de estudos sobre poesia. Mais tarde, não hesitaria em aplicar seus conhecimentos sobre a arte versificatória na textualização de seus desenhos humorísticos. Para Mello (2017), o virtuosismo da rima e da métrica, em contraste com a trivialidade do enredo de seus poemas narrativos, constitui uma marca singular do humor buschiano.

Em suas obras Wilhelm Busch empregou, em sua grande maioria, o padrão métrico conhecido como *Knittelvers*. Conforme Christian Wagenknecht (2007, p.62), o *Knittelvers* constitui um padrão métrico bastante aplicado em textos poético-literários de língua alemã entre o século XV e o início do XVII. O *Knittelvers* é indistintamente empregado na poesia lírica, na épica e na dramática. Conforme Mello (2017), apesar de ser considerado como um recurso de tom elevado durante o século XVI, o *Knittelvers* foi posteriormente classificado como um verso menor, sendo rejeitado pelos poetas do século XVII. Para Wagenknecht (2007), uma das regras de bases do *Knittelvers* consiste no fato de que duas linhas consecutivas devem rimar (rima emparelhada). Em termos de variantes, destacam-se o estrito (*strenger Knittelvers*) e o livre (*freier Knittelvers*). A distinção entre ambos é que o estrito, dependendo da cadência, pode ter de 8 a 9 sílabas por linha (verso); ao passo que o livre pode variar em relação ao número de sílabas.

De acordo com Mello (2014, p. 93), o *Knittelvers* estrito compõe-se de versos de oito sílabas terminados em rimas masculinas, ou de nove sílabas em rimas femininas emparelhadas. O *Knittelvers* livre, por sua

⁶⁸ A pesquisadora, tradutora e autora Simone Homem de Mello disponibilizou-me gentilmente a “boneca de seu livro”, intitulado: *Histórias em Imagens e Versos – Wilhelm Busch traduzido por Guilherme de Almeida*, que ainda não havia sido publicado até a data desta consulta. Após um encontro entre a referida Autora com meu Orientador, Prof. Berthold Zilly, ao comentar que estava elaborando esse trabalho sobre Wilhelm Busch, ofereceu-lhe seu endereço *e-mail* para que eu pudesse entrar em contato. Após trocas de mensagens, a pesquisadora me confiou, atenciosa e gentilmente, a versão de seu texto em julho de 2016. Assim desenvolvi boa parte da pesquisa através deste exemplar. E edição publicada, oficial, foi lançada em meados de setembro de 2017, sob o título *Histórias em imagens e versos – Wilhelm Busch*. Imediatamente adquiri um exemplar e passo a referenciá-lo nesta tese.

vez, demonstra maior variação silábica, tendo continuado a ser cultivado na tradição oral e na poesia popular. Segundo Mello (2014, p. 93), foi sobretudo Goethe – mas também seus contemporâneos – quem introduziu outra regularidade ao padrão, qual seja: a constância de quatro acentos. Assim, o *Knittelvers* estrito passaria a ser composto por pés binários ascendentes, integrando um tetrâmetro iâmbico, enquanto que o *Knittelvers* livre continuaria permitindo variação no número de sílabas, mas manteria os quatro acentos.

Wilhelm Busch elaborou boa parte de seus versos em *Knittelvers* estrito (dístico rimado de dois tetrâmetros com acentos binários). Conforme Mello (2017, p. 15 e 16) no início de sua atividade como autor, a palavra começa a ser usada ou como legenda explicativa ou no formato de prosa narrativa e, posteriormente, como texto poético em dísticos rimados e metrificados – fórmula esta que o autor-desenhista adotaria como padrão para toda sua obra humorística subsequente. Ainda, segundo a mesma pesquisadora (2017, p. 17), na fase inicial da obra buschiana há poemas compostos por quadras rimadas e esporadicamente intercaladas por desenhos. Na obra *Der Bauer und der Windmüller* (O camponês e o moleiro, 1861), Wilhelm Busch associa pela primeira vez um dístico rimado e metrificado a cada imagem, inaugurando um padrão do qual raramente se desviará tanto nas obras produzidas para as publicações periódicas humorísticas quanto para as edições de estampas.

Para Mello (2017, p. 17), esse padrão de composição é caracterizado por uma certa autonomia, tanto das imagens sequencializadas quanto dos poemas. A autora considera que o fio narrativo pode ser acompanhado exclusivamente por meio das imagens. De forma similar, o enredo delineado no poema pode ser compreendido independentemente das gravuras. De acordo com Mello (2017, p. 17), a interação entre texto e figura gera outro estrato de significação, engendrado somente pela concomitância e contiguidade de ambos os meios. Ainda conforme a autora (2017, p. 17), seria na assimetria dessa relação que se produz um subtexto, que seria dificilmente codificável somente a partir do texto ou com base na imagem.

Como já mencionado em capítulos anteriores (cf. Capítulo 1.3) desta tese, denomino “politexto” o produto resultante da simbiose entre texto linguístico (codificado) e iconotexto (desenhos e pinturas). Ainda conforme Mello (2017, p. 21), a crítica buschiana reconhece, nessa fase de produção do autor, a convergência de tradições como a epopeia cômica, a narrativa picaresca em verso e a *littérature en estampes*. Segundo Mello (2017, p. 222), Wilhelm Busch emprega em sua obra

Fipps der Affe (1879) diversos padrões de versificação, modulando o ritmo de acordo com o contexto ficcional considerado. De acordo com a autora (2017, p. 222), o autor empregou na referida história, e com maior frequência, o *Knittelvers* estrito, isto é, o padrão métrico-rítmico dominante em seus demais poemas ilustrados. Wilhelm Busch não deixa de lançar mão de metros que poderiam funcionar como variações desse padrão básico, como o tetrâmetro troqueu, com rimas cruzadas (no início); o tetrâmetro troqueu, com rimas emparelhadas (nos capítulos: 4, 6 e 11); e o *Knittelvers* livre (nos capítulos: 5, 8, 12 e final) (MELLO, 2017, p. 223). Mello (2017, p. 223) afirma que a forma que mais diverge dos padrões mencionados é o hexâmetro vossiano, como referência paródica no episódio de *Fipps der Affe*, em que representa uma conversa entre as personagens Professor e Doutor, e a partir do qual conduz *ad absurdum* a pseudoerudição do professor, que acaba sendo punido por Fipps.

Nos trabalhos de Wilhelm Busch traduzidos para o português, os padrões métricos empregados correspondentes ao *Knittelvers* variam. Conforme Mello (2014, p. 94) os tradutores Olavo Bilac e Guilherme de Almeida optam pela redondilha maior, em geral com acentos na 4^a/5^a e na 7^a sílaba. Esse padrão também é adotado por Maria Thereza Cunha de Giacomo, que oscila entre redondilha maior, decassílabo e alexandrino. Por sua vez, o tradutor Antônio de Pádua Morse emprega o octossílabo, com acentos regulares na 4^a e na 8^a sílaba. Já Cláudia Cavalcanti opta pela forma não metrificada. De acordo com Mello (2017), em relação ao esquema rítmico, todos os tradutores de Wilhelm Busch mantêm o emparelhamento original. A adoção da redondilha maior como padrão métrico para os trabalhos traduzidos de Wilhelm Busch remonta a Olavo Bilac, em *Juca e Chico*, tendo sido sedimentada por Guilherme de Almeida quatro décadas depois.

Vale destacar aqui que Olavo Bilac publicou, em parceria com Guimarães Passos, o livro intitulado: *Tratado de Versificação* (1905), um trabalho minucioso que discorre especificamente sobre versificação, o que me leva a inferir que o tradutor possuía vastos conhecimentos teóricos sobre a questão, além de *know how* (*savoir faire*) prático de versificação. Provavelmente, em função dessas bases, tenha desenvolvido com maestria a tradução de *Juca e Chico*.

Mello (2017) afirma que sendo a redondilha maior um verso recorrente em gêneros poéticos populares e infantis, o seu uso nas traduções de um autor como Wilhelm Busch reforça o caráter farsesco e lúdico dos poemas. Segundo a autora, há que se destacar que a adoção da

redondilha maior oblitera a tradição culta do uso do *Knittelvers*, à qual Wilhelm Busch não deixa de se referir, gerando um contraste irônico entre um padrão métrico reconhecível no repertório da poesia canônica e a trivialidade dos enredos de *slapstick*⁶⁹ que caracterizam os poemas.

Conforme Mello (2014, p. 95), a adoção do decassílabo como correspondência ao *Knittelvers* estrito buschiano, verificável apenas em parte das traduções de Maria Thereza Cunha de Giacomo, proporciona uma correspondência com a tradição de poesia de tom elevado, evocada pelo padrão métrico rítmico do original. Para a pesquisadora, entre todos os padrões métricos adotados nas traduções de Wilhelm Busch no Brasil, a redondilha maior representa o mais breve de todos, obrigando o tradutor a uma economia verbal que pode conferir grande intensidade ao poema. Segundo Mello, ao contrário da redondilha maior, mais associada à oralidade, o decassílabo marca o vínculo de Wilhelm Busch com a tradição poética letrada.

Na tradução de *Fipps der Affe* elaborada por Maria Thereza Cunha de Giacomo, é possível constatar a elaboração de um texto poético em que a tradutora organiza os versos de forma a reproduzir cadências rítmicas. Ao modular compassos e rimas, a tradutora oscila entre redondilha maior, decassílabo e alexandrino. Ademais, cabe destacar que a tradutora reelabora seu texto fazendo alusão a componentes presentes nos desenhos, embora ausentes no texto de base. Coloco aqui em evidência alguns exemplos.

O primeiro concerne ao espelho presente no plano iconográfico daquela cena diegética. A unidade lexical *Spiegel* não foi utilizada por Wilhelm Busch em nenhum de seus versos; todavia como pode ser observado no verso grifado em negrito (tabela abaixo), o termo *espelho* é explicitamente empregado pela tradutora. Outro exemplo refere-se às vestimentas de Fipps. No texto base não é feita qualquer referência linguística às cores da pantalone usada pelo símio, porém no iconotexto observa-se que o Wilhelm Busch estampou, em aquarela, a veste em tom avermelhado. Em seu texto, a tradutora utiliza a denominação dessa cor para a composição de seus versos. Essa operação me permite afirmar, assertivamente, que a tradutora traduziu não só o plano do texto linguístico, mas também interpretou informações iconotextuais, passíveis de serem textualizadas lexicalmente, decidindo atuar no espaço “entre”, de diálogo entre modalidades semióticas. Tal processo, aqui descrito,

⁶⁹ *Slapstick* é um gênero de comédia cinematográfica (pastelão) em que prevalecem cenas de tropelias, explorando-se motivos de riso fácil e gosto discutível, implicando, por vezes, violência física.

pode ser verificado tanto na reprodução do referido excerto, abaixo reproduzido, quanto na imagem à qual faço aqui referência, também reproduzida a seguir (cf. Figura 13):

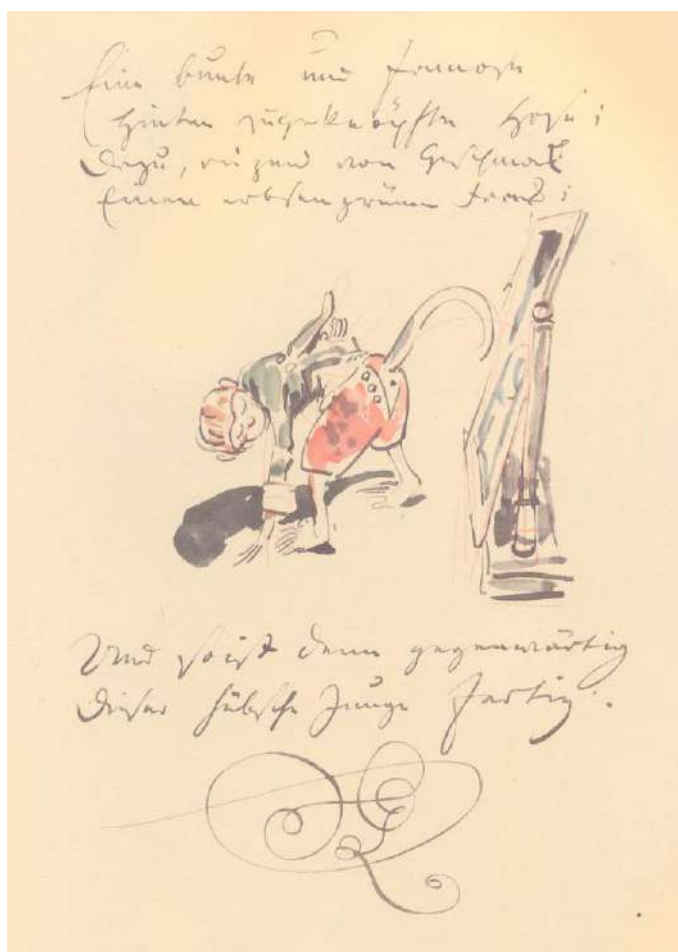


Figura 13: Fipps diante do espelho - capítulo 7 na versão fac-símile

Texto de base	Tradução livre em verso
Dafür kriegt er denn auch nun Aus verblühten Zitzkattun Eine bunte und famose Hinten zugeknöpfte Hose; Dazu, reizend von Geschmack, Einen erbsengrünen Frack; Und so ist denn gegenwärtig Dieser hübsche Junge fertig. (Wilhelm Busch, <i>Fipps der Affe</i>, p. 75)	Portanto lhe dão De florido algodão Uma colorida e audaz Calça abotoada atrás; E junto, de gracioso gosto, Um fraque verde ervilha E assim este lindo traquina Agora está composto. (Tradução minha).
Tradução de M. T. Cunha	Tradução Guilherme de Almeida
Deram-lhe um calção vermelho. Abotoá-lo? – Só no espelho! Que bom gosto! Ah! Maravilha o seu fraque é verde ervilha!.... E abotoando-se, aflito, Enfim sorri: “Que bonito Esta roupagem me faz visto de frente... ou de trás!...” (Tradução M. T. Cunha, 1982 <i>Rico, o Mico</i>, p. 49 grifo meu)	Por isso ganha agora também O pano de chita estampada Uma colorida e excelente Calça, a fechar por atrás E assim, linda de gosto, Um casaco verde-ervilha. E assim está presentemente Pronto este lindo menino. (Tradução de Guilherme de Almeida disponível no livro: <i>Histórias em imagens e versos</i>: Wilhelm Busch, 2017)

Tabela 1: Texto de base e traduções em português, com destaques em negrito realizados pela autora.

Na tradução de Guilherme de Almeida do mesmo fragmento, observa-se que o tradutor se respaldou primeiramente apenas no texto linguístico, não recorrendo a formas lexicais, sejam elas de cunho denotativo e/ou conotativo, aludindo à referentes estampados nos iconotextos. Conforme Mello (2017), Guilherme de Almeida, em um primeiro momento, traduziu todos os versos de *Fipps der Affe* na sequência do texto, sem preocupações com métrica ou rima. Nos versos corridos de sua tradução, não se percebe esforços concentrados para a elaboração formal de versos. Para Mello (2017), as preocupações com

métrica e rima constituiriam uma etapa posterior do processo tradutório de Guilherme de Almeida. Análises mais pontuais revelam, todavia, que nessa fase primeira, o texto já parece conter associações sonoras incipientes, que poderiam eventualmente contribuir com a criação de rimas em uma etapa de reelaboração formal da tradução em verso.

Mello (2017, p. 223) relata um caso interessante concernente a um exemplar da obra *Der Struwwelpeter* (1845) de Heinrich Hoffmann, no qual para elaborar a tradução, Guilherme de Almeida recortou o texto linguístico, deixando apenas as imagens. De acordo com a pesquisadora a existência desse exemplar pode indicar que o tradutor, após se apropriar do texto estrangeiro através de uma tradução inicial, talvez deixasse de lado a letra, para construir os versos embalado pelas complementaridades do plano imagético. Conforme Mello (2017), independentemente dos dois procedimentos tradutórios – isto é, a observância à letra do original e a criação livre a partir das imagens – constituírem etapas distintas dos processos tradutórios de Guilherme de Almeida, é importante notar que a concomitância de um impulso de tradução à letra e um ímpeto de reescritura caracterizam as traduções de poesia de Guilherme de Almeida, de modo geral.

Mello (2017, p. 226) afirma que os documentos que restaram das traduções de Guilherme de Almeida do alemão – tanto o manuscrito da tradução de *Fipps der Affe*, como o exemplar recortado de *Der Struwwelpeter* – possivelmente evidenciam fases de um processo de trabalho ao longo do qual o tradutor se expõe à marca da letra, para depois criar um texto esteticamente autônomo a partir do substrato material do texto de origem. Pode-se até mesmo inferir que na reelaboração da tradução de *Fipps der Affe* Guilherme de Almeida atuaria naquele suposto espaço “entre”, ponto simbiótico, pois provavelmente aludiria a componentes presentes nos iconotextos, embora ausentes no texto linguístico, para elaborar e cadenciar seus versos e rimas, como também procedeu Maria Thereza Cunha de Giacomo, como demonstrado acima em relação à cena na qual Fipps se põe diante do espelho.

De acordo com Mello (2017), os poemas de Wilhelm Busch parecem não ter se popularizado na Alemanha como literatura recitada, mas sim como textos que só adquirem significação plena em conjunção com os desenhos e, portanto, dependem de apreciação óptica e de interpretação dos desenhos, colocando em cheque a supremacia do código linguístico enquanto agente ecfástico. De modo mais consensual, a construção de significações e sentidos emerge de processos apreciativos que operam de forma concomitante, emanando, ao mesmo tempo, e do

plano dos desenhos coloridos (iconotexto) e do plano do código linguístico, tornando a composição artística indissociável, ou seja, as representações plurais ativariam operações que permitem induzir, deduzir e, sobretudo, instalar silogismos hierarquicamente invertidos internos aos espaço diegético: (i) Fipps fala e pensa; (ii) Fipps é um símio, (iii) Todos os macacos falam e pensam, respectivamente: (iii.a) Conclusão; (ii.a) Premissa menor; (i.a) Premissa maior (que contem a totalidade que se instala na ficção de *Fipps der Affe*).

2.5 Período Literário – Realismo e Naturalismo

Wilhelm Busch redigiu e publicou seus textos durante os períodos da literatura alemã denominados pela teoria da literatura de Realismo e Naturalismo, mas suas obras se enquadram mais propriamente no primeiro movimento, todavia também houve influência de outras escolas como por exemplo: Biedermeier. Essas duas escolas, Realismo e Naturalismo, se desenvolveram, respectivamente, na Alemanha entre 1850/1890 e entre 1890/1900, ou seja, até a virada para o novo século (XX).

O crítico literário Fritz Martini (1964) afirma que para Wilhelm Busch o romance já não era mais considerado como objeto de conflito interno e que os efeitos que pareciam, em primeiro plano, vislumbrar a efeitos de riso, poderia ser de fato, um meio para expor algumas de suas desilusões frente às realidades de seu tempo, em que as transformações das sociedades europeias apontavam para a concentração de grandes populações nas grandes cidades e, como consequência a médio prazo, o abandono da vida ligada ao campo e à natureza. Observa-se no trabalho de Wilhelm Busch uma espécie de nostalgia quando ele parodia aforismos contemporâneos, baladas e até mesmo versificações antigas. Para Fritz Martini (1964), tais expressões parecem marcar uma forma de protesto contra o mundo burguês. O escritor também parece provocar o sentimentalismo dos intelectuais contemporâneos pelo recurso ao absurdo da crueldade praticada contra os animais e também contra as populações autóctones, julgadas primitivas desde *L'encyclopédie* (1751 – 1772).

Conforme Mansueto Kohnen (1960), o termo realismo assumiu novo sentido e nova expressão diante das demandas da vida diária. Segundo o autor (1960, p. 320), os poetas e escritores deste período se inspiravam em temas da vida prática e das realidades contemporâneas.

Para o autor (1960, p. 320) os realistas nem sempre ignoravam, em suas obras, a luta ativa relacionada aos fatos políticos do liberalismo burguês, ao passo que alguns artistas o defendiam, mas muitas vezes não somente do ponto de vista teórico, mas também prático e ativo. De acordo com Alfred Zäch (1967), no realismo encontramos, ao lado da fé cristã, um ateísmo convicto; ao lado de um pessimismo à maneira de Schopenhauer, uma alegria otimista de viver, ao lado de um orgulho nacionalista, uma consciência internacional de classes. Ainda segundo Zäch (1967, p. 371), as tendências estilísticas são variadas, mas não há nenhum estilo definido. Conforme o autor, nessa época, mais do que em outros séculos, a inspiração sopra para onde quer.

Segundo Eloá Heise & Ruth Röhl (1986) e Otto Maria Carpeaux (1994), a literatura no Realismo adquire traços mais regionalistas. Conforme Zäch (1967, p. 391), a literatura em dialeto ganha corpo primeiramente no Sul e na Suíça e dilata-se por toda a Alemanha. De acordo com o autor (1967, p. 391) do ponto de vista histórico-cultural, a preocupação pela literatura dialetal é bastante significativa, visto que através dela são externadas as forças emocionais, numa época em que o subjetivismo aos poucos esmorece. Ainda segundo Zäch, do ponto de vista artístico, corre o risco de submergir na autocontemplação, vivendo exclusivamente das peculiaridades dialetais. Os autores deste período buscaram escrever em seus dialetos e retrataram seus lugares de origem. Na obra de Wilhelm Busch a tônica regionalista também pode ser observada. Na obra *Max und Moritz*, de forma particular, o desenhista retrata, por exemplo, o moinho que havia na propriedade do pai de seu amigo Erich Bachmann. As próprias personagens de Wilhelm Busch apresentam traços de Erich e características baseadas em seus próprios traços. Conforme Carpeaux (1994, p. 153), assim como sempre se circunscreveu uma literatura austríaca e suíça sensivelmente díspares da literatura propriamente “alemã”; também haveria uma literatura regional da Vestefália, da Silésia, de Hanôver, etc., revelando valorização especial às peculiaridades de cada uma dessas regiões. Ainda, segundo o mesmo crítico literário, supracitado, trata-se de uma literatura que não se baseia sobre especificidades ditadas pelos grandes centros urbanos, dedicando-se preferencialmente ao universo camponês, à descrição da vida rural, em certo sentido, ameaçada pelas evoluções sociológicas em franca atividade naquele período. Em sua maioria, as histórias de Wilhelm Busch delineiam essa exposição do cotidiano do campo em plena metamorfose, como nas obras *Plisch und Plum*, *Der Bauer und der Windmüller*, *Max und Moritz*.

Segundo Heise & Röhl (1986), as personagens do primeiro período não se inserem em nenhum grupo social específico, mas se baseiam em indivíduos com singularidades próprias. A partir dessas figuras particulares, expandem-se visões e conceitos para as realidades sociais predominantes. Wilhelm Busch reflete em seus trabalhos essa perspectiva, como é o caso do Professor Lämpel de *Max und Moritz* e do barbeiro Krüll de *Fipps der Affe*. Carpeaux (1994, p. 157) observa que entre os anos de 1850 e 1890 a literatura alemã afasta-se das expressões correntes na Europa como se houvesse uma fronteira relativamente estanque a ser considerada. Essa espécie de isolamento voluntário, fortalecido por reações políticas, parece ter acarretado péssimas consequências. O período entre 1850 e 1880 é considerado como a fase das mediocridades vitoriosas.

Zäch (1967) afirma que o realismo poético, em vigor entre 1850 e 1885, é definido como uma literatura impelida pela intenção de reproduzir de maneira genuína a realidade, embora não pareça ter por finalidade a representação em si e não procure provar ou proclamar ideias filosóficas e políticas. De acordo com o autor procura-se introduzir a poesia na esfera da realidade e entrever grandeza nos acontecimentos insignificantes e corriqueiros. Ainda segundo Zäch, apesar de uma visão mais objetiva do mundo, a vida não é considerada como desprovida de poesia. Wilhelm Busch elaborou suas histórias sequenciais, em sua maioria, em verso com destreza e maestria e através delas abordou temas em voga no século XIX, sobretudo peculiaridades referentes à ascensão da burguesia.

O realismo caracterizou a literatura da Europa na segunda metade do século XIX. A partir da revolução de 1848 expôs-se o amadurecimento das tendências deste período. Os artistas do realismo de 1848 possuíam a necessidade de participar do cotidiano da sociedade a que pertenciam e o compromisso de registrar costumes, ideias e aspectos da vida de sua época. No caso de Wilhelm Busch, o autor criticou, com um tom aguçadamente ácido e com muita ironia, o comportamento da sociedade de seu tempo, tal como pode ser observado nas obras: *Max und Moritz*, *Fipps der Affe*, *Die fromme Helene*. Conforme Kohnen (1960), o humorismo compõe, para os realistas, uma atitude espiritual de singular particularidade. Diante desse fato, quem reconhece a realidade como única e definitiva; mesmo que não queira ser subjugado por ela como personalidade espiritual, experimenta sentimentos duplos e antagônicos de alegria e tristeza, de desaprovação e aceitação, muitas vezes expressos por meio do sorriso humorístico, um sorriso sem má intenção direcionada

a terceiros, mas uma espécie de humor voltado a gerar o riso diante das próprias falhas e desgraças inexoráveis à vida de qualquer um (i.e., *Schadenfreude*).

De acordo com Zäch (1967), o Münchner Dichterkreis⁷⁰ é o ponto de reunião dos espíritos que não conseguiam imaginar algo novo em forma e conteúdo, que cultivavam as formas clássicas e românticas. Segundo o autor, durante várias décadas, esse círculo saciará a fome de leitura do burguês manso, que se julga culto. Para Zäch (1967) a poesia épica em versos, que durante longo tempo gozou de uma popularidade fora do comum é também composta pelos escritores do círculo de Munique. Zäch (1967, p. 393) afirma que a obra de Wilhelm Busch agradou profundamente não só ao singelo burguês, mas também aos leitores mais exigentes. Conforme o autor, as histórias em quadrinhos de Wilhelm Busch e suas poesias, repletas de sabedoria, demonstram uma segurança linguística que transcende, com seu conteúdo crítico e suas notas pessimistas, o plano do divertimento humorístico.

Segundo Carpeaux (1994, p. 180), a condição da literatura alemã por volta de 1880 era lastimável. Os grandes escritores predecessores, alguns ainda vivos àquela época, eram praticamente desconhecidos. Conforme Alker (1969), muitos autores alemães do realismo viviam na periferia da Alemanha, como Theodor Storm, Wilhelm Raabe e, em alguns períodos, até mesmo Wilhelm Busch. Heise & Röhl (1986) afirmam que durante o Naturalismo, a literatura expõe fielmente a realidade social, abdicando-se à idealização. De acordo com Wira Selanski (1959), um dos aspectos dessa escola é a hostilidade à sociedade e ao Cristianismo. Os representantes da referida escola parecem buscar romper com os padrões literários preestabelecidos e adotam atitudes engajadas frente às injustiças sociais. Para Carpeaux (1994, p. 181) o naturalismo seria um estilo que descobriu, descreveu e denunciou – explícita e brutalmente – a miséria, a opressão do proletariado industrial e o embrutecimento das populações rurais. O Naturalismo serviu de instrumento aos artistas para que pudessem exercer oposições literárias e políticas. De acordo com Selanski, (1959), em 1871, após uma guerra vitoriosa, forma-se o estado de Bismarck, cujo nascimento tão desejado e sonhado pelos patriotas trouxe consigo uma grande melhoria do nível econômico. Nesta fase, conforme Selanski, difundem-se as teorias de

⁷⁰ Münchner Dichterkreis, círculo de Munique, foi um grupo de poetas reunidos pelo rei Maximiliano II após 1848 na cidade de Munique, que cultivava formas clássicas e românticas. Os principais representantes foram: Paul Heyse, Emanuel Geibel.

reforma social de Marx e as pesquisas de Darwin. Durante este período as concepções pessimistas de Schopenhauer e filosofias decorrentes, por exemplo, foram amplamente difundidas. Segundo Selanski (1959, p. 57), os naturalistas chamaram-se a si mesmos de “realistas consequentes”.

Wilhelm Busch foi equivocadamente proclamado como autor de literatura para jovens e crianças, muito embora, como observaremos, suas poesias satíricas expressem profundo pessimismo e severas críticas à sociedade. Como habilidoso desenhista, pintor e escritor era capaz de ilustrar suas poesias com maestria, oferecendo desenhos de natureza humorística (CARPEAUX, 1994, p. 171). Um dos grandes influenciadores para o desenvolvimento do pessimismo registrado em seus trabalhos, como já destacado, foi Schopenhauer. Wilhelm Busch teria se debruçado longamente sobre sua obra e grafado em suas histórias parte de suas desilusões com o gênero humano.

Para Helmut Wurm (2014), tendo em vista que Wilhelm Busch nasceu durante o período denominado Biedermeier⁷¹ e viveu sua infância e adolescência em regiões típicas de atmosfera *Biedermeierianas*, essa aura teria influenciado a essência de suas produções artísticas. O estilo Biedermeieriano, que se estendeu de 1815 a 1848, se desenvolveu com maior ênfase sobretudo no período entre 1825 a 1835, marcado pelo empobrecimento econômico resultante do fim das guerras napoleônicas. Segundo Selanski (1959, p. 49), o nome Biedermeier, foi adotado para determinar certo estilo de mobiliário. De acordo com a autora, mais tarde, o mesmo nome chegou a ser usado para determinar uma corrente conservadora que elevou o ideal do Povo, da Nação e da Sociedade. Selanski afirma que a casa de família com sua tradição de cultivar a Arte (em primeiro plano a música, a poesia e o teatro), tornou-se o centro de interesses. Esse estilo caracteriza a cultura burguesa como marcada pelo conservadorismo da época, definido por temas como a vida privada

⁷¹ O termo remete ao nome de um fictício personagem, símbolo do burguês, adotado para designar o movimento emergente da mentalidade conformista de uma burguesia apolítica, recolhida à vida privada, ou em termos diretos, provinciana. O período Biedermeier evidencia-se pelo sentimentalismo, pelo intimismo e por uma sátira bem humorada do mundo do pequeno burguês. Resulta do pseudônimo Gottlieb Biedermeier, assumido a partir de 1855 pelo escritor e jurista Ludwig Eichrodt e pelo médico Adolf Kußmaul ao publicarem na revista *Fliegende Blätter* uma série de poemas nos quais parodiavam os poemas de caráter despolitizado e pequeno burguês de Samuel Friedrich Sauter. O nome foi elaborado a partir dos títulos *Biedermanns Abendgemütlichkeit* e *Bummelmaiers Klage* publicados em 1848 por Joseph Victor von Scheffel.

(família e o ambiente doméstico) e o idílio. Conforme Erwin Theodor Rosenthal (1980) predominava o anseio pela vida simples. Havia a predileção por personagens solitários e eremitas. Segundo Kohnen (1960), a infiltração do espírito burguês, de leve matiz realista, já se encontrava na época do período Biedermeier, de fato, filhos tardios do romantismo. Ainda, segundo Kohnen, alguns vestígios do romantismo jamais feneceriam por completo nas letras do realismo.

Segundo Martini (1964), a arte de Wilhelm Busch se baseou na dialética de sua personalidade e de sua visão de mundo, cujas tendências intelecto-históricas se misturam entre o pessimismo schopenhaueriano, o cientificismo darwiniano e o desenvolvimento moral da fé, assim como também o racionalismo cético e o misticismo, entre o pessimismo e o panteísmo. Para Martini (1964), o ilustrador experimentou a contradição como forma básica de vida e evidenciou esta oposição em suas obras; justamente onde se esperaria observar a harmonia convencional. Como exemplo podemos citar as obras *Max und Moritz* (1865), *Fipps der Affe* (1879) e *Hans Hucklebein der Unglücksrabe* (1867), trabalhos através dos quais o autor retrata tanto crianças quanto animais como criaturas malignas sem máscaras. Ainda conforme Martini o desmascaramento constituiria o limiar a partir do qual Wilhelm Busch começa a jogar com a pretensa previsibilidade dos fatos. Essas brincadeiras ofuscadas por belos desenhos muitas vezes parece ampliar a sensação de crueldade aplicada às suas personagens. Do ponto de vista das reações dos leitores, evidentemente não há como medir tais parâmetros, pois não temos, e nunca teremos, acesso às suas idiossincrasias. Todavia, de forma geral, àqueles que sabem aceitar a fantasia impressa no espaço diegético da trama, podem se permitir supor que os desfechos adentram às raias da crueldade, explicitando parcelas conhecidas da natureza humana em situações limites, em que o descontrole pode engendrar fatalidades, como foi o caso em *Fipps der Affe*.

2.6 Período histórico – (1832–1908)

O século XIX foi marcado por grandes evoluções sociais, políticas e econômicas na Europa, como a troca de sistemas políticos, a unificação da Alemanha e diversas revoluções. O período que circunscreve a vida de Wilhelm Busch, a saber: 1832 a 1908, foi caracterizado por inquietações e turbulências na Alemanha e em outros países europeus, como Itália e França. De acordo com Rémond (1981) é o conflito entre as forças de

renovação e os poderes estabelecidos que compõe a história do século XIX. Proponho expor, nesta seção, alguns episódios relevantes no intervalo de tempo entre 1832 a 1908 e também do século XIX como um todo, como a Revolução de 1848, a unificação da Alemanha, entre outros.

O lapso de tempo, entre 1815 e 1914, modelou a nova Alemanha. Para Drijard (1972) marcou o triunfo do Nordeste sobre o Sudoeste. O autor afirma:

No plano político, a sua evolução realizou-se em três fases. A primeira, a fase preparatória, tem por termo a nomeação de Bismarck, em 1862, para primeiro-ministro da Prússia. É um período complexo de flutuações e de lutas ao longo do qual nenhum dos problemas levantados chega a ser francamente resolvido: a Alemanha não optou ainda; o seu destino – e o da Europa – não estão ainda firmados. A segunda fase termina em 1871. Um pulso de ferro, ao serviço duma inteligência realista e lúcida, impõe soluções peremptórias às questões dificilmente solúveis e orienta deliberadamente a Alemanha para o caminho do autoritarismo centralizador sob a égide prussiana. A terceira fase é a do triunfo do Reich e da preparação, em grande parte motivada pela Alemanha willhelmiana, das catástrofes mundiais do século XX. (DRIJARD, 1972, p.125)

De acordo com Alfred Zäch (1967) essa época corresponde politicamente aos anos de reação que vão da queda de Napoleão até a formação do “Reich” e o começo das tendências imperialistas. Ainda conforme o autor, até 1848 as reivindicações liberais estão em luta com os governos reacionários. Para Zäch as revoluções de 1830 e 1848, francesas, geraram grandes repercussões políticas na Alemanha, fortalecendo as esperanças de parte da população, amante da liberdade. Todavia tais anseios transformaram-se em decepções. Segundo André Drijard (1972), as revoluções de 1830 e de 1848 despertam ecos cada vez mais profundos; no entanto, não geram efeitos duráveis. Zäch (1967) afirma que o povo encontra compensações, idealizando a unidade do “Reich”; empolga-se com o poder do novo império que surgiu depois da guerra de 70. À ótica do referido autor, esse estágio não foi alcançado por seu intermédio, mas graças à arte política de Bismarck. Segundo Zäch, o orgulhoso burguês, satisfeito em seus instintos, descansa sobre seu

trabalho e sua capacidade, congelando qualquer possibilidade de progresso cultural. De acordo com Zäch surge a quarta classe, liderada intelectualmente por Marx, Engels, Lassalle e outros. Ainda conforme o mesmo autor, o crescente movimento socialista gera inquietações, pois tem de confrontar-se com a desconfiança e repulsa da maioria da população.

Segundo Jutta Osinski (1993), durante o ano de 1848 a Europa foi aturdida por uma sequência de revoluções de caráter liberal, que ansiavam por grandes transformações políticas, econômicas e sociais. Estas revoluções ficaram conhecidas como *Primavera dos Povos*. Conforme Otto Zierer (1978), a Prússia, o maior estado alemão e mais poderoso, ansiava pela unificação e pela extinção das soberanias principescas. De acordo com Zierer, a conjuntura alemã não era excepcional. Dois terços (2/3) da população desenvolvia suas atividades no campo. Os centros industriais eram pequenos e espalhados. Conforme Robert Schnerb (1996) o camponês sofria com a falta de terras e com as usuras de instituições hipotecárias.

Segundo Arno Kapler (2000), diferentemente do que ocorreu com a Revolução Francesa de 1789, o levante de 1848 teve reflexos imediatos na Alemanha. Conforme Zierer (1978) e Tenbrock (1966), com a notícia da revolução no país vizinho, a França, os alemães se entusiasmaram e organizaram assembleias populares, exigindo liberdade de imprensa, instauração de milícia, tribunal criminal, representação popular e, sobretudo, a fundação de um parlamento alemão. Nesta fase, a Alemanha era controlada pelos regimes monárquicos. Kapler (2000) afirma que os príncipes, em virtude dos levantes populares, se sentiram obrigados a aceitar grandes concessões. De acordo com Müller (1990), as mudanças econômicas, o fortalecimento da consciência nacional, a ascensão da classe média, atribuíram características particulares à revolução de 1848. O descontentamento burguês era visível, segundo Drijard (1972, p.137) a burguesia aceitava desviar-se dos problemas políticos para se concentrar apenas nos problemas econômicos que ela considerava reais. Os levantes entre 1848 e 1849 clamavam pela unificação da Alemanha sob uma única constituição.

De acordo com Kapler (2000) o Parlamento de Frankfurt aprovou a constituição (*Paulskirchenverfassung*) no dia 27 de março de 1849 e ia conceder o título de Imperador ao rei da Prússia, Frederico Guilherme IV. O mesmo declinou da oferta pela coroa hereditária do império alemão, pois não queria assentir dignidades imperiais que lhe fossem outorgadas pela revolução. Conforme Tenbrock (1966), devido aos fracassos dos

levantes populares em maio de 1848 a etapa revolucionária estava encerrada e em 1850 restabelecia-se a Liga Alemã (cf. Figura 14). Segundo Zierer (1978) em 1857 o rei da Prússia Guilherme IV sofreu uma apoplexia e no ano seguinte 1858 seu irmão Guilherme tornou-se príncipe regente. Logo após, em 1861, foi coroado o Rei Guilherme I. Otto von Bismarck⁷² foi nomeado primeiro-ministro em 1862 pelo então rei da Prússia Guilherme I.

Segundo Tenbrock (1966) o revés em atingir a unificação ocasionou a formação dos estados-nação em 1871. No dia 18 de janeiro de 1871, na Galeria dos Espelhos do Palácio de Versalhes na França, ocorreu a unificação da Alemanha, tanto no plano político quanto administrativo, mas para isso três acontecimentos foram fundamentais, a saber: (1) a Segunda Guerra do Schleswig em 1864, (2) a Guerra Austro-Prussiana em 1866 e (3) a Guerra Franco-Prussiana em 1870. Conforme Zierer (*ibidem*), o Rei Guilherme I da Prússia foi nomeado Imperador Wilhelm I após o encontro dos príncipes dos estados alemães em Versalhes.

De acordo com Wurm (2014), Wilhelm Busch não foi convocado e não precisou participar dos confrontos, pois sua idade já não condizia com a faixa etária ideal para alistamentos. Para Tenbrock (1966), a unificação ocorrida em 1871 exteriorizou diferenças situadas no âmbito religioso, linguístico, social e cultural. De acordo com Tenbrock (1966), em virtude do relevo montanhoso de grande parte do território, os povoados mais afastados desenvolveram suas próprias particularidades educacionais, culturais, religiosas e linguísticas, todavia a distância entre os vilarejos logo diminuiria devido ao desenvolvimento dos transportes e dos novos meios de comunicação.

⁷² Otto Eduard Leopold von Bismarck-Schönhausen (1815-1898), também conhecido como chanceler de ferro, nobre, diplomata e político prussiano, foi uma personalidade de destaque na Prússia no século XIX.

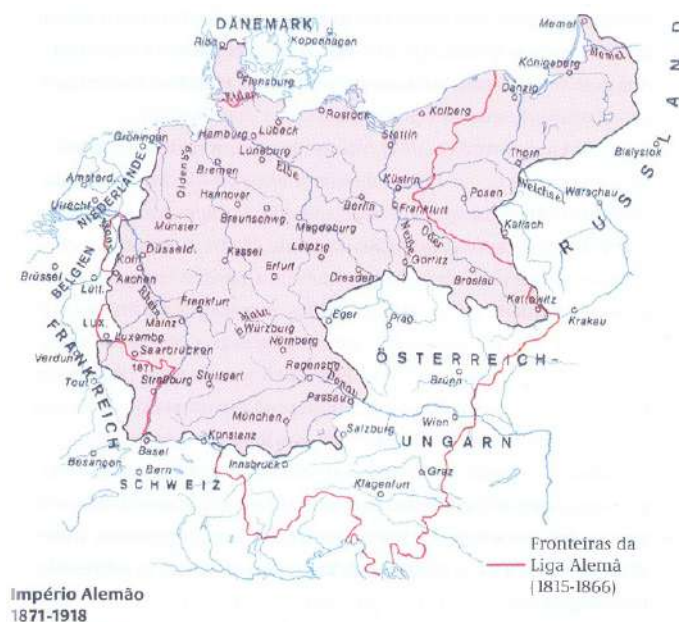


Figura 14: Liga Alemã 1815-1866 e Império Alemão 1871-1918.

Em 1871, conforme Osinski (1993), ocorre o embate denominado *Kulturkampf*, que refere-se ao conflito entre o Estado – regido por Guilherme I e o então chanceler Bismarck – e a igreja católica, dirigida pelo então Papa Pio IX (1792-1878), no qual o Estado tentou fazer valer uma política liberal que conjecturava o desmembramento dos poderes da Igreja e do Estado. Segundo Drijard (1972) o *Kulturkampf* seria um conflito de ideologias, opondo um pensamento federalista, – o pensamento tradicional do sudoeste católico – ao pensamento centrado na Prússia, de origem territorial e luterana. Conforme Zierer (1978), nos territórios de expressão alemã a política do pontifício incitou o ressentimento entre os liberais, pois consideraram o dogma da infalibilidade como um desrespeito à liberdade de expressão e de consciência. Segundo Rémond (1981) o Estado assume funções que antes pertenciam à Igreja, como por exemplo, o registro civil que passa a constituir interesse do Estado. De acordo Zierer (1978), o chanceler Bismarck protegia os professores, mestres e eclesiásticos que não reconheciam a *infalibilidade Papal*. Bismarck tentou reduzir a influência da igreja católica e do Partido Centro Católico nas políticas educativas,

escolares e da língua. Nesta fase, segundo Wurm (2014), Wilhelm Busch surge como membro protestante, religiosamente apoiador em relação às tendências anticatólicas dentro das camadas sociais acadêmicas liberais e na denominada *Kulturkampf*. Após 1871, se mostra contra o domínio católico na educação e nas questões de direitos civis. No ano de 1872, Wilhelm Busch desenvolve a história de *Pater Filuzius*, uma sátira considerada agressiva à ordem dos jesuítas. Através de um novo editor da Bassermann consegue publicá-la. De acordo com Wurm (2014), muitas de suas histórias ilustradas abarcavam essa temática dos anos 1860, contra o catolicismo, e foram publicadas no começo da *Kulturkampf*. Eis três títulos: *Der heilige Antonius* (1870), *Die Bilder zur Jobsiade* (1872) e *Die fromme Helene* (1872). Segundo Zierer (1978), após a morte do papa Pio IX, seu sucessor Leo XIII, assumiu as negociações e em 1882 a Prússia retomou as relações diplomáticas com o Vaticano.

De acordo com Kapler (2000), o progresso acelerado que se verificava no país, com espetacular industrialização, foi acompanhado por uma legislação social que garantia o seguro contra doença, invalidez e velhice. Conforme Drijard (1972) Bismarck transige e começa a dotar a classe operária dum sistema de seguros e de cobertura contra os riscos, a doença e a velhice, que faria do proletariado alemão um dos mais bem protegidos do ponto de vista social. Alguns fatos históricos, da época, como a unificação e a industrialização da Alemanha, Wilhelm Busch parece não ter acompanhado de perto e, por conseguinte, não os registrando em seus textos. Tal constatação talvez se deva ao fato de o autor ter vivido em cidades mais afastadas dos grandes centros urbanos. Conforme Wurm (2014), embora tivesse ciência das mudanças, o caricaturista não experimentou os anos turbulentos da industrialização, por ter passado maior parte deste período em centro de artes localizados no interior da Alemanha, na Baixa Saxônia e próximo aos Alpes, lugares distantes dos polos centrais.

Para Wurm (2014), provavelmente essa possível desconsideração sobre as evoluções de seu tempo deve-se, em parte, a sua apatia relacionada às técnicas, à vida da cidade, à industrialização e às políticas vigentes. Suas percepções, em termos artísticos, parecem se referir, sobretudo, a seus entornos imediatos. De acordo com Wurm (2014), mesmo residindo em Wiedensahl, Wilhelm Busch viajava muito e a urbanização evidente a partir do último terço do século XIX aparentemente não teria influenciado o ilustrador e suas obras.

As observações de Wurm, baseiam-se, provavelmente, sobre interpretações da parcela material de sua arte, isto é, iconotextos e textos

linguísticos, pois do ponto de vista filosófico, antropológico e histórico, as leituras de Wilhelm Busch acima citadas, por si só, não permitiriam supor que o artista restringisse seus universos de reflexão ao ambiente em que vivia. O sucesso de sua obra parece se estender para muito além do que a teoria literária ou a teoria da arte do desenho supõem. Ademais, os processos interpretativos não se baseiam sobre “intenções do autor”, pois os intentos pertencem à ordem dos pensamentos, inacessível ao pesquisador. Os indícios dos quais se pode tratar, concernem àqueles registrados em sua arte, visto que os processos de leitura são inerentemente dinâmicos, dialéticos e intertextuais. Uma vez lançada pelo mercado editorial, em certo sentido, a obra deixa de pertencer ao artista. As diferentes interpretações possíveis a partir de seu trabalho tornam-se abertas e mistas. O máximo que se pode fazer são aproximações. Espero, todavia, poder demonstrar que os processos interpretativos e tradutórios, sobretudo à luz da *paratradução*, abrem vias para que se possa proceder a algumas aproximações entre a arte de Wilhelm Busch e realidades de seu tempo. Neste sentido, as novas maneiras de conceber o texto talvez permitam identificar, sob diferentes óticas teóricas e metodológicas, traços sutis, talvez ainda inéditos, presentes as produções artísticas de Wilhelm Busch, sejam elas concernentes ao plano do texto linguístico, ao plano dos desenhos e pinturas, às simbioses entre as duas modalidades, ou finalmente, em relação a registros periféricos ligados aos espaços que envolvem o autor.

2.6.1 *Fipps der Affe* e a relação com o projeto colonial alemão

A presente seção visa evocar questões relacionadas ao período histórico de vida e de produção artística de Wilhelm Busch. Destacarei aqui o projeto colonial alemão e suas eventuais relações com registros presentes na obra *Fipps der Affe*. Tal relação se sustenta pelo fato de o referido trabalho ter sido elaborado e publicado, respectivamente, em 1878 e 1879, quando a Alemanha ensaiava suas conquistas territoriais através do estabelecimento de colônias em diferentes continentes situados fora da Europa.

O fato de levantar hipóteses a respeito das razões para que a história *Fipps der Affe* se desenvolva em torno de um protagonista africano – não humano – e tenha como cenário a cidade de Bremen, induz a uma série de questionamentos que me conduziram a me debruçar sobre literaturas especializadas em busca por respostas.

Segundo Gustav Sichelschmidt (1992, p. 178), a figura do macaco constitui um tema recorrente em diferentes gêneros literários e, aparentemente, também inesgotável tanto na literatura popular quanto nas demais artes. Ainda, de acordo com o referido pesquisador, Wilhelm Busch não poderia deixar de realizar suas brincadeiras em relação ao ser humano e ao macaco. Conforme Sichelschmidt (1992, p. 178), Wilhelm Busch apresenta Fipps como um autêntico símio, com suas idiossincrasias naturais, expostas para o mundo dos pequenos burgueses deste período, ambiente em que ele provoca as mais diversas confusões. Ainda segundo o autor, mais uma vez ele repreende o novo alemão, ou o novo burguês, sempre na esperança de que façam, a partir de autocríticas, correções apropriadas de seus comportamentos censuráveis.

Ciente de que é indispensável considerar que a arte nem sempre imita a vida – como, via de regra, se buscava proceder nas escolas clássicas – mas imita, em muitos casos, a própria arte, propondo várias vidas possíveis, sobretudo nos espaços literários, não seria sensato buscar verossimilhanças entre *Fipps der Affe* e quaisquer realidades, pois não estou vislumbrando supor a mimese perfeita, aquela de que tanto se orgulhavam os artistas gregos e de estilo helênico. Viso, nesta seção, tão somente promover discussões em torno de fatos envolvendo antropologia, história, geografia, etnografia e demais. Em suma, evoco elementos paratextuais ou, mais propriamente, à ótica de Genette (1982, 1987, 2009), componentes epitextuais, situados para além das páginas do texto editado, que permitam conjecturar sobre alusões presentes na narrativa, por vezes de difícil percepção, por constituírem tão somente rastros, pistas e fragmentos. Trata-se de um exercício de análise com vistas a circunscrever o trabalho do autor, pois aceito que as informações peritextuais e epitextuais permeiam maior parte do fazer tradutológico, sobretudo em termos de escolhas e tomadas de decisões tradutórias, me referindo ao ato prático.

Segundo Herwig Guratzsch, (2002, p. 927), foi moda no século XIX, entre alguns artistas de Munique, a posse de um macaco de estimação. Como já observado, Wilhelm Busch costumava visitar seu amigo Lenbach para realizar seus exercícios de desenhos anatômicos em longas horas de observação de um símio que Lenbach possuía em sua residência. Herwig Guratzsch observa que a viagem de Lenbach para o Egito, cuja jornada se estendeu de novembro de 1875 a abril de 1876, tenha possibilitado seu contato com macacos, provocando o desejo de possuir um exemplar. Todavia, Guratzsch não oferece maiores detalhes a respeito de suas suposições.

Rolf Hochhuth (1982), por sua vez, considera que o estudo intensivo de Wilhelm Busch sobre a anatomia do(s) macaco(s) permite levantar dúvidas em relação à espécie que ele teria usado como base para compor Fipps. Rolf Hochhuth observa que Busch, ele próprio, não deixou registradas informações sobre o nome científico da espécie, mas que seus esboços anatômicos, desenvolvidos de forma apurada, com destreza quase técnico-científica, levam a crer que se trata da espécie *Mantelpavian* (*babuíno*, *Papio hamadryas*). Ainda conforme o autor a presunção de que poderia se tratar de babuíno está na própria história ilustrada, na qual Fipps expõe suas nádegas nuas como as dos babuínos (cf. Figura 15 e 16).

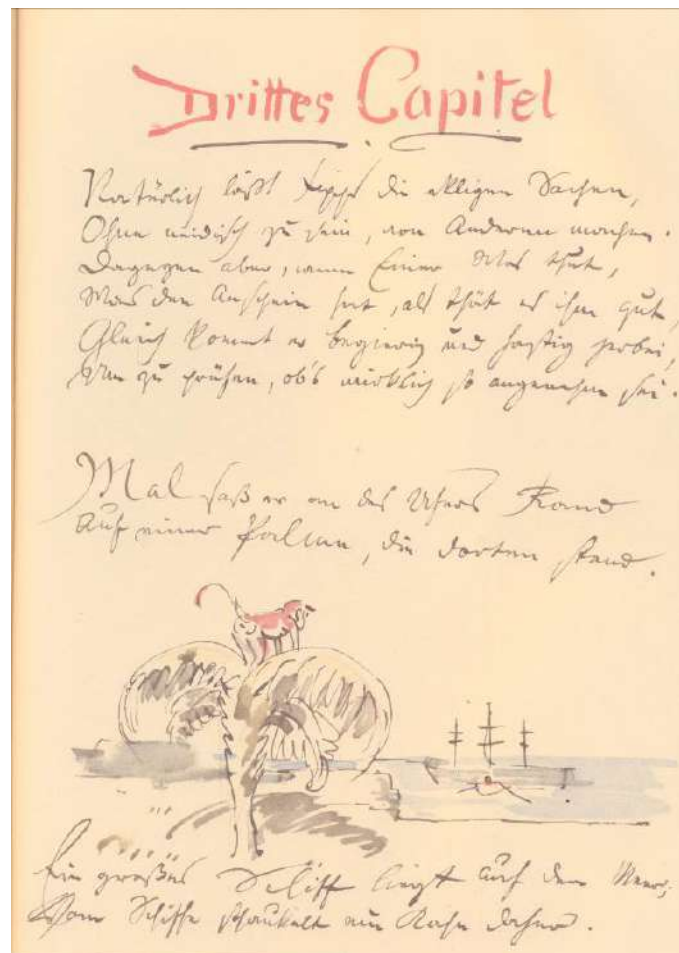


Figura 15: Capítulo 3 – Fipps observa a chegada de um forasteiro.



Figura 16: Mantelpavian ou Babuíno. Disponível em:
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/dd/Bavian2.JPG>

De acordo com Frank Pietzcker (2002, p. 63, 64), o macaco Fipps reflete sobretudo, em sua caracterização, o toque da natureza, especialmente em sua fisionomia que o faz ser identificado como *Meerkatze* (*Cercopiteco* ou *Cercopithecus*). Frank Pietzcker parece ter confrontado os desenhos de Wilhelm Busch com a espécie citada e, a partir daí, tirado suas conclusões, mas também não oferece nenhum detalhe adicional a respeito de suas afirmações.

A seu turno, Sigrid Dittrich, em seu texto intitulado *Als Fipps noch im Affenkäfig saß*, publicado na revista *Der Zoofreund* (1976, p. 8), observa que a ala dos símios do zoológico de Hanôver já existia em 1865 e possuía diferentes tipos de macacos, entre eles a espécie *Javaneraffen* (*Macaca Fascicularis*). Além de tomar o macaco de seu amigo Lenbach como modelo para seus esboços de Fipps, Wilhelm Busch também visitava com frequência a ala dos símios do zoológico de Hanôver.

Objetivando desambiguar a questão e propor um ponto de vista a partir dos apontamentos de Herwig Guratzsch (2002), de Rolf Hochhuth (1982), de Frank Pietzcker (2002) e de Sigrid Dittrich (1976), além de considerar os argumentos de cada um deles, realizei uma série de pesquisas baseadas nos nomes científicos oferecidos por esses autores, acessando descrições e centenas de fotografias de cada espécie sugerida,

disponibilizadas na ferramenta de busca *online Google*. Sigrid Dittrich, em seu artigo publicado na revista *Der Zoofreund* (1976) parece ter razão quando afirma se tratar da espécie *Javaneraffen* (*Macaca Fascicularis*), pois as espécies citadas pelos outros autores se afastam dos esboços de Wilhelm Busch de forma explícita e quase absurda. A isto se acrescentam as preocupações científicas da revista *Der Zoofreund*, cujas pesquisas históricas demonstram que o Zoológico realmente possuía exemplares da espécie citada. A revista é um projeto desenvolvido pelo próprio Zoológico de Hanôver desde 1971, no qual desenvolvem artigos referentes as espécies que vivem, ou viveram, no zoológico.

Ao aceitar a sugestão de Sigrid Dittrich, corroborei também minha própria hipótese, exposta na fase de qualificação desta Tese, na qual já havia feito a relação entre Fipps e a espécie *Macaca Fascicularis*⁷³. Acabei também por descobrir que o *habitat* da espécie *Macaca Fascicularis*, tomada como base para os desenhos de Wilhelm Busch, não é o Continente Africano, como inicialmente havia cogitado, mas o sudoeste asiático.



Figura 17: Javaneraffe e Fipps

Esta revelação não impediu, todavia, o curso de minhas investigações, tendo em vista que Qingdao, por exemplo, é um dos lugares onde a espécie *Macaca Fascicularis* do sudoeste asiático foi introduzida, justamente local onde a Alemanha fixou uma de suas colônias, tal como discutirei nas páginas que seguem. A espécie é também conhecida como *macaco caranguejeiro*, *macaco de cauda longa*, *macaco*

⁷³ O nome científico foi atribuído à espécie em 1821 por Sir Thomas Stamford Bingley Raffles (1781-1826), célebre por ter fundado a cidade de Singapura. A palavra latina significa “pequeno risco”.

de Buffon⁷⁴, *macaco de Java* e *macaco indonesiano*. Essa espécie se distingue por sua longa cauda que lhes permite se deslocar com grande habilidade prioritariamente de modo suspenso. Esse tipo de macaco se desloca muito mais pendurado do que sobre galhos, de maneira quadrúpede ou bípede.

Cabe destacar que há uma espécie com traços muito similares, mas cujo habitat se situa entre o norte da América do Sul e a América Central. Trata-se do *macaco-aranha* ou *coatá*, que como o *Macaca Fascicularis* é frugívoro, possui longos braços e pernas e cauda preênsil. A pelagem desse macaco americano, todavia, é de cor preta. O nome popular do *Macaca Fascicularis* inclusive lembra o nome do macaco-aranha em algumas línguas, como o francês, língua na qual é chamado de *macaque crabier* (*macaco caranguejo*). Em suma, apesar das semelhanças, nossa pesquisa não aponta nem para o Continente Africano, tampouco para o Continente Americano, mas sim para o Continente Asiático.

Quando Wilhelm Busch nasceu (1832), a unificação dos Estados germânicos ainda não havia acontecido. A organização política e administrativa da Alemanha como Estado-Nação unificado seria oficialmente estabelecida somente em 18 de janeiro de 1871. Mesmo possuindo tendências migratórias e grande tradição de comércio exterior marítimo, o Império Alemão havia entrado tarde na corrida por territórios coloniais, sobretudo em razão de suas preocupações internas. Vale destacar também que antes da instauração do projeto de colonização alemão, o país já tinha tradição de encaminhar pesquisadores, naturalistas e outros cientistas para outros países através de navios com bandeiras de outras nacionalidades, como observa-se nos relatos expostos no livro organizado por Martin Afonso Palma de Haro (1990), sob o título: *Ilha de Santa Catarina: relato de viajantes estrangeiros nos séculos XVIII e XIX*. Em uma das narrativas datada de 1807, o naturalista alemão Georg Heinrich von Langsdorf, embarcado numa expedição russa, sob o comando de Adam von Krusenstern, realizou pesquisas relacionadas a flora e fauna da região. Há outros relatos nesse livro, como do suíço-alemão Carl Friedrich Gustav Seidler, datada de 1826, que descreve suas experiências em terras brasileiras.

Antes de 1871 os Estados germânicos eram organizados de forma diferente e possuíam objetivos políticos voltados principalmente à

⁷⁴ Sobre o naturalista francês Georges-Louis Leclerc, Conde de Buffon, (1707 - 1788) serão oferecidas maiores informações ao longo desta pesquisa, tendo em vista que foi um dos cientistas do século XVIII que mais influenciou grandes nomes, como Jean-Baptiste de Lamarck e Charles Darwin.

unificação. Ademais, nessa época as tendências à descolonização já haviam começado, principalmente nas Américas, incitadas não somente pelas Revoluções Americana e Francesa, mas também pelas campanhas de Napoleão Bonaparte. O foco principal consistia em garantir os interesses germânicos na Europa. Bismarck lançaria as bases do Segundo Império – ou Segundo Reich (1871-1918) e os Estados germânicos conheceriam, pela primeira vez, a unidade alemã. Os projetos bismarckianos visavam o fortalecimento político e administrativo da jovem Estado-nação no contexto Europeu em detrimento do interesse em conquistar territórios ultramarinos. De acordo com Rémond (1981, p. 187), Bismarck não acreditava na utilidade de uma expansão colonial e reservava sua atenção para assuntos internos à Europa. Ainda segundo o autor (1981, p. 187), são os negociantes alemães, as câmaras de comércio de Hamburgo e de Bremen – cidades com longa tradição marítima – que dão origem à iniciativa colonial da Alemanha, comprometendo e implicando o governo em seus projetos.

Diferentemente dos planos bismarckianos, uma parte da população considerava que para garantir o status de grande nação era indispensável possuir uma frota de alto mar e possessões ultramarinas. Assim, em 1882 surge a Associação Colonial Alemã e a partir de 1883, sob a garantia de proteção do Segundo Reich, nasce um Império Colonial Alemão. Apesar de bastante disperso e vasto, potências coloniais europeias como França, Inglaterra e Portugal não viram com bons olhos o avanço alemão. Conforme Rémond (1981), depois da Primeira Grande Guerra a Liga das Nações passaria as colônias alemãs para o controle da Bélgica, da França e do Reino Unido. O Império colonial alemão teve assim curta duração. Ademais, por ter chegado tarde na corrida colonial, as terras conquistadas eram reconhecidas, inclusive pelo Kaiser Guilherme II (1859-1942), como pouco expressivas em termos de riquezas e de recursos estratégicos. As áreas de maior interesse, às suposições daquela época, já haviam sido ocupadas.

O curto período de permanência alemão sobretudo em terras africanas não geraria as trocas e os diálogos culturais que países como Portugal, França e Inglaterra experimentaram. De forma geral, a administração alemã, ainda que eficiente, impôs trabalhos forçados aos autóctones. Segundo Rémond (1981), em regiões como África Sudoeste (atual Namíbia), a tentativa de conter a rebelião do povo *Banto*, mas especificamente da etnia *Hererós*, em 1904, levou à morte de dezenas de milhares de nativos, a ponto de, nos dias atuais, se falar em genocídio. Logo após a Primeira Grande Guerra, a partir do Tratado de Versalhes,

impõe-se à Alemanha a perda de partes de seu território para nações fronteiriças e de todas as suas colônias do continente africano, além daquelas situadas nos oceanos.

Wilhelm Busch experimentou todo o período em que Alemanha conquistou e administrou suas colônias africanas, conforme Rémond (1981), terras correspondendo atualmente à Namíbia, Togo, Camarões, Ruanda e Burundi. À exceção dos grandes desertos e das savanas da Namíbia, as outras regiões se caracterizavam pelas densas florestas.

Constata-se que a fase artística produtiva de Wilhelm Busch foi contemporânea às ações alemãs em terras ultramarinas. Pode-se supor que alguns dos assuntos tratados em *Fipps der Affe*, como (i) a viagem ultramarina; (ii) o contato com um autóctone; (iii) a captura do macaco; (iv) seu transporte à Alemanha, (v) e especificamente, o espaço diegético aludindo à cidade de Bremen, tenham algum tipo de ligação com o fato histórico da colonização. Aliás, um ano antes (1881) da instauração da Associação Colonial Alemã (1882), um negociante de Bremen, chamado Adolf Lüderitz (1834-1886), já havia comprado terras na região. Em 1883, negociou com um chefe local a aquisição da baía de Angra Pequena (batizada de Lüderitzbucht).

Parece ser sensato questionar a opção de Wilhelm Busch em evocar, na obra artística ficcional *Fipps der Affe*, temas indiretamente implicados na questão dos contatos dos europeus, mais especificamente dos alemães de Bremen, com criaturas trazidas de terras distantes. Abro aqui um parêntese para mencionar que Wilhelm Busch visitou a cidade de Bremen. De acordo com Gustav Sichelschmidt (1992, p. 177), o ilustrador em setembro de 1878 visitou a família Hesse na cidade de Bremen e de lá partiu para o casamento de seu irmão Hermann em Bremervörder. Coincidentemente período anterior a elaboração da obra *Fipps der Affe* (1879).

As inaptações culturais do símio Fipps ao ambiente europeu, culminariam na morte trágica do protagonista, lembrando fatos ocorridos no sudoeste da África, mais precisamente onde hoje se situa a atual Namíbia. Paralelamente, um dos argumentos gerais das políticas colonialistas, principalmente dos nacionalistas, era em prol da exploração de matérias primas a baixo custo. As primeiras colônias alemãs foram estabelecidas na África do Sudoeste (atual Namíbia) e na África Ocidental (atuais Togo e Camarões). Em um segundo momento, foram fixadas as colônias da África Oriental (atuais Tanzânia, Ruanda e Burundi, com extensões de terra atualmente em território Moçambicano e Queniano), Wituland (parte do litoral Quênia atual) e os territórios do

Pacífico Sul. De um lado, Nova Guiné, atualmente a metade norte de Papua Nova Guiné, o norte de Ilhas Salomão, o norte das Ilhas Marianas, Micronésia, Palau, Nauru e Ilhas Marshall; e de outro lado, Samoa Alemã, atualmente o Estado Independente de Samoa. No ano de 1898, o Segundo Reich procederia à sua última aquisição, incorporando Tsingtao (Qingdao), situado no nordeste da China, território arrendado à Alemanha pelo Império Chinês em procedimentos similares ao que o Império Britânico estabeleceu em relação a Hong Kong e o Império Português em relação a Macau.

O Império Colonial Alemão não duraria muito tempo. Em 1914 inicia-se a Primeira Grande Guerra. Os territórios ultramarinos seriam tomados por forças britânicas, japonesas e francesas. O Tratado de Versalhes decreta o fim das possessões germânicas, que seriam imediatamente partilhadas por cada um dos Aliados, proporcionalmente aos empenhos de cada um no conflito.

Justamente, Qingdao é uma das regiões em que a espécie *macaca fascicularis* já estava introduzida. Por estar situadas em regiões estuárias, tanto Qingdao, quanto Bremen eram, já na época de Wilhelm Busch, cidades portuárias de intenso movimento. Chegavam à Bremen produtos de todas as partes, inclusive do nordeste da China. Pode-se supor que também eram trazidos animais considerados exóticos, como aqueles apontados por Sigrid Dittrich (1976, p. 8) da ala dos símios do zoológico de Hanôver.

3. Humor, cômico e riso

Trata-se de propor, neste capítulo, reflexões sobre três noções que permeiam, de modo concomitante, a obra de Wilhelm Busch, a saber: o humor, o cômico e o riso, sempre abordados com vistas à paratradução.

Ao evocar a referida tríade, surge um questionamento inicial, que traduzo aqui em forma de pergunta: Como seria possível abarcar temas para os quais a extensão das abordagens teóricas é extremamente vasta, e cuja natureza dos elementos é intrinsecamente complexa? Talvez caiba considerar que se tratam de noções elásticas (cf. EVRARD, 1996) e para as quais não há definições plenas, tampouco canônicas. Em outras palavras, quando se fala em humor, cômico e riso, não se encontra consenso entre os teóricos pesquisados, tal como demonstrarei nas linhas abaixo. Portanto, as explicações que seguem consistem em tentativas de buscar reunir alguns dos principais pontos de vistas expostos pela literatura especializada e que abarquem, pelo menos parcialmente, tanto os objetos de investigação, quanto a obra de Wilhelm Busch aqui examinada, *Fipps der Affe*. Para fazê-lo, partirei de discussões baseadas em pressupostos teóricos expressos por nomes incontornáveis no tratamento dos referidos fenômenos. São teóricos que se debruçaram longa e profundamente ao estudo de cada um dos fenômenos citados, entre os quais evidenciam-se Henri Bergson, Vladimir Propp, Robert Escarpit, Franck Evrard, Jean-Marc Defays, Georges Minois, entre outros que, embora situados em patamar similar, não caberiam de modo intensivo nas linhas desta tese.

Segundo Escarpit (1976), para o estudo da referida tríade, seria fundamental combinar discussões teóricas e lógicas com abordagens descritivas e históricas, no sentido de se ultrapassar o quadro geral dos estudos históricos, sobretudo no que concerne às evoluções das descrições sobre o humor, o cômico e o riso, aliás noções cujas fronteiras se mostram extremamente tênues. De fato, segundo Escarpit é preciso estudá-los sob outros pontos de vista, entre os quais o artístico, como é o caso das perspectivas propostas neste texto de tese.

Os apontamentos e discussões apresentados na presente pesquisa remetem prioritariamente ao escopo ocidental, tendo em vista que seria ingênuo abordar o humor, o cômico e o riso, considerando-os como prototípicos (cf. JUNG, 1990) e similar em todas as culturas. Tampouco seria sensato examiná-lo sob óticas consideradas gerais, supondo que as descrições apresentadas correspondem a reações universais. Ora, diferentes composições identitárias emergem de diferentes percursos

históricos, antropológicos, sociológicos, religiosos e políticos. Por extensão e lógica, os efeitos humorísticos possuem ampla parcela de entendimento identitário, cultural e até mesmo linguístico. Logo, não caberia estudar o humor, o riso e o cômico creditando-lhes traços considerados genéricos. De modo breve, trata-se sobretudo de considerar as grandes linhas científicas dedicadas aos temas, buscando concentrar as discussões sobre o fio condutor deste estudo, ou seja, paratradução de cenas presentes no politexto da obra *Fipps der Affe* de Wilhelm Busch.

Conforme Pedro Demo (2011), o fazer científico, e por extensão, o saber teórico, também possui seus limites. Para Propp (1992, p. 15), a falha primeira e fundamental de todas as teorias concerne a seu caráter abstrato. Ainda, de acordo com o autor, principalmente no âmbito das ciências humanas, as relações entre as teorias e as realidades podem se mostrar bastante tênues e, em muitos casos, as teorias são explanadas de forma tão complexa que, às vezes, tornam-se de difícil compreensão. Segundo Minois (2003), as teorias filosóficas a respeito do riso, por exemplo, elucidam perspectivas variadas e complementares, todavia nenhuma delas consegue efetivamente captar-lhe o sentido geral, visto que a palavra “riso” abarca realidades intrinsecamente heterogêneas ou até mesmo antinômicas linguisticamente (e.g., *o chorar de rir*). De forma sintética, para o autor, o riso corresponderia a uma espécie de ilusão. Há os risos, cujo ponto comum constitui tão somente manifestação psíquica que, é claro, pode traduzir toda uma variedade de sentimentos, ideias e vontades. Logo, como sugere Evrard (1996, p. 7), é preciso considerar que a tríade acima citada se compõe de fenômenos semanticamente elásticos e abstratos, que recusam ser apreendidos dentro de limites. Assim, quaisquer circunscrições e delimitações concernem à metodologia que segmenta para fins de estudo e para melhor examinar os fenômenos. No presente estudo eles serão examinados à ótica de pressupostos teóricos que serão insuficientes, mas que são necessários no sentido de permitir estabelecer diferentes aproximações, sobretudo no âmbito em que se manifestam. No caso presente, naturalmente me refiro a *Fipps der Affe*.

Conforme Defays (1996, p. 25), a história do cômico, de suas formas de manifestação e de suas funções, em relação com seus contextos socioculturais, ainda espera para ser escrito. Não se pode negligenciar, todavia, a existência de uma quantidade considerável de trabalhos dedicados a determinados gêneros cômicos, como a comédia, os desenhos humorísticos, as *gags* cinematográficas, e demais sucedâneos. Há, com efeito, uma franca e contínua evolução neste sentido, cuja essência oscila sem cessar: da licença poética à regulamentação; da identificação

(reconhecimento) ao descrédito e da exclusão à integração. Tais dualidades nos informam, concomitantemente, sobre as práticas ditas sérias, que o cômico geralmente contesta, desvia (deturpa), completa, critica. Em princípio, em uma pesquisa com vistas à composição de uma tese, seria desejável, até por questões de obrigação de delimitação científica, que o cômico fosse estudado através de um prisma teórico único. Todavia, em razão da “magia” e da elasticidade inerente ao cômico, talvez seja impossível isolar uma abordagem e a partir dela investigá-lo em *Fipps der Affe*. Não viso, pois, separar aspectos filosóficos, neuropsicológicos, psicanalíticos, sociológicos e/ou estéticos, posto que fazem parte de uma rede intimamente integrada, quase em simbiose. No escopo da presente investigação selecionarei, todavia, ancoragens em diferentes autores que me permitirão levar a cabo meus objetivos, em particular, a paratradução do humor.

Definitivamente, como já mencionado acima, tratam-se de noções abstratas e transdisciplinares. De fato, questões que não se permitem circunscrever de forma plena, tampouco se prestam à exaustão. Mas, o humor, o cômico e o riso ocupam lugar de destaque neste estudo sobre *Fipps der Affe* de Wilhelm Busch com vistas a paratradução, pois tais fenômenos constituem, a meu ver, uma das chaves essenciais à sua leitura, interpretação e paratradução e tradução, pois são fenômenos que “cantam os transportes do espírito e dos sentidos”⁷⁵.

3. 1. Bases etimológicas

De acordo com Massaud Moisés (2013) no latim *humor*, *humōris*, ambas as entradas *umor* e *umōris* remetem aos líquidos, fluídos e humores que o corpo humano produz ou libera. A palavra humor teria surgido a partir de estudos em medicina humoral da sociedade grega antiga. O termo estaria relacionado aos quatro fluídos corporais, a saber: *o sangue*, *a fleuma*, *a bilis amarela* e *a bilis negra*, considerados como os responsáveis pelo controle da saúde física e emocional do ser humano. As ideias circunscritas nos microcomponentes semânticos denotativos, ligados às origens do verbo latino ainda se sustentavam no português do século XIV e no espanhol da primeira metade do século XIII. De modo correlato se mantiveram na palavra *umore* da língua italiana do século

⁷⁵ Trata-se aqui da reprodução do último terceto do poema *Correspondances*, de *Fleurs du Mal* (1857) de Charles Baudelaire (1821-1867)

XIII; em *humeur* do francês do século XII e em *humour* e *humor* do inglês do século XIV.

De acordo com Georges Minois (2003, p. 303) a geografia do riso progride no século XVI com aquilo que se tornaria o mais belo florão do mundo cômico: o humor. Para o autor, ao longo do referido século redescobre-se que o riso corresponde a uma manifestação física própria do homem; todavia não se estaria ainda consciente de que o humor se tornaria a quintessência do riso. Para Minois (2003), e obviamente, o fato em si existe muito antes do estabelecimento da denotação lexical dicionarizada. O registro do termo – ou da manifestação física referencial – na Enciclopédia Britânica (*Encyclopaedia Britannica*) de 1771 apenas consagrou um estado de espírito, sem dúvida tão antigo quanto a própria humanidade. Para o teórico Robert Escarpit (1976, p. 10), a palavra *humeur* assume conotação pejorativa na língua francesa do século XVII. Somente ao final do século XVIII se estabelecem duas entradas dicionarizadas distintas, a saber: *humeur* e *humour* que, conforme Escarpit, passam então a diferenciar, respectivamente, o *humor* da perspectiva medical, do *humor* enquanto fenômeno ligado ao espírito (cognição). Vale lembrar que embora no idioma francês existam dois termos com formas distintas, em português as duas noções são representadas através de formas homógrafas e homófonas, caracterizando polissemia, cuja desambiguação exige especificações. Na língua alemã a palavra *Humor* deriva do latim e segue a linha de raciocínio francês e inglês concatenando-se ao espírito (cognição). Assim como em francês, em alemão há duas entradas dicionarizadas, a saber: *Humor* e *Laune*, conforme o dicionário online *Duden*⁷⁶, a última unidade léxica se refere ao humor do ponto de vista medical, já a entrada *Humor* raramente é utilizada no sentido medicinal.

Se no francês e inglês atuais coexistem as duas formas, na língua alemã existem os dois termos distintos. A unicidade de formas para denotar dois conceitos díspares em português pode gerar, em diferentes circunstâncias, problemas de tradução. Um dos recursos alternativos, quando se confronta línguas com diferentes características desta ordem, consiste na adoção de perífrase ou de paratextos explicativos. Em casos como este, as notas se tornam necessárias no sentido de solucionar eventuais ambiguidades.

De acordo com o verbete do *E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia*⁷⁷ (2010), o humor seria uma predisposição do espírito para

⁷⁶ <http://www.duden.de>

⁷⁷ <http://edtl.fcsh.unl.pt>

o cômico. No século XIX o termo *humor* passou a ser empregado na Inglaterra no sentido que lhe é designado hoje, contrapondo-se ao termo *wit*, que estaria associado ao aspecto cerebral, mas não abrangendo emoções. Conforme o *E-dicionário* de Carlos Ceia (2010), o humor envolve uma postura do ser humano diante da vida, assim como de si próprio como ser humano, conjecturando a consciência do seu caráter ridículo, todavia também sublime. O humor seria uma espécie de competência para expor os exotismos de determinada ação ou situação passível de gerar o riso. Aliás, Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.) já afirmava que o riso era uma especificidade humana. Para Vladimir Propp (1992) o homem é o único animal que ri. Ainda de acordo com Propp (1992, p. 38) o cômico sempre, direta ou indiretamente, está ligado à ideia de humanidade. Henri Bergson (2001) afirma que vários pensadores definiram o ser humano como o “animal que sabe rir”, porém poderiam também tê-lo definido como animal capaz de provocar o riso para os outros e para si. Em todo o caso, qualquer tentativa em definir humor se deparará com restrições quando se trata de delimitar o conceito, pois na literatura muitas vezes ele está interligado com a paródia, a sátira, a ironia, a caricatura, o pastiche, o sarcasmo e com diferentes sucedâneos de cada um deles.

Segundo Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.) o cômico se baseia no deleite de rir daquilo que é desagradável ou que possui deformidades. Kant (2005) afirma que o fundamento do cômico se situa na antítese entre a expectativa e a realidade. Segundo Kant (2005), tudo o que seria capaz de gerar o riso teria relação com o absurdo. O riso seria a inesperada transformação de uma apreensiva expectativa em nada. Sigmund Freud em sua obra *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*⁷⁸ (1905/1970) descreveu o humor como um fenômeno que se desdobra no interior da mesma pessoa e exprime conflitos entre as diferentes instâncias psíquicas. A perspectiva freudiana considera o caráter “sublime” e “elevado” do humor, que proporciona não apenas ao humorista livrar-se do sofrimento por um deslocamento do aspecto físico do EU (*ego*) sobre o SOBRE-EU (*superego*), mas também se elevar sobre seu próprio status. Os autores, outrora citados, dedicaram parte de seu legado ao estudo do cômico, do humor e do riso, todavia por se tratar, como já mencionado, de noções inerentemente elásticas (cf. EVRARD, 1996, p. 3), os mesmos evidenciaram, de forma bastante clara, aproximações com perspectivas distintas, a saber: filosóficas, estéticas,

⁷⁸ O chiste e a sua relação com o inconsciente (título da obra em português).

psicológicas, sociológicas e demais. São raros os filósofos renomados do século XIX que não propuseram discussões sobre a questão, revelando claros sinais da ascensão do riso, do humor e do cômico à categoria dos comportamentos fundamentais para o bem-estar dos seres humanos. A arte sequencial, e em particular os politextos de Wilhelm Busch, não poderiam deixar de estar assentados sobre perspectivas humorísticas, tendo em vista seu caráter seriamente crítico.

De acordo com Minois (2003, p. 528) no século XIX a filosofia não incorpora o riso, em contrapartida o riso se torna uma filosofia. Na primeira metade do século XIX, o mundo interpretado pelo riso seguia a perspectiva do grotesco romântico; todavia na segunda metade do mesmo século seria a vez da ótica do absurdo derrisório vir à baila. Entre ambas as concepções há uma continuidade e uma progressão. Conforme o autor (2003), no decorrer do século XIX surgem diversos semanários, jornais e outros, como por exemplo: *Fliegende Blätter*, *Leuchtkugeln*⁷⁹, *Münchener Bilderbogen* que abordaram a sátira social, a caricatura, a ironia em quase todas as suas edições. Na Alemanha, neste período, se desenvolvem reflexões aprofundadas sobre o papel do riso, do escárnio e do humor na sociedade e na política, amplamente refletidos e representados nos semanários, revistas e jornais como aqueles acima citados. Conforme Minois (2003), a segunda metade do século XIX observa a consolidação de blocos nacionais, através dos quais se cultivam especificidades, como os elogios à superioridade cultural, seguidos de manifestações de menosprezo a nações vizinhas e suas respectivas culturas.

Ao longo dos tempos as instituições religiosas (i.e., as igrejas) exerceram ampla influência perante as condutas e posturas dos cidadãos. Após as rupturas decorrentes das ações encampadas por Martinho Lutero (Martin Luther 1483 – 1546) no século XVI, e principalmente a Igreja Católica, experimentou grave processo de instabilidade; todavia alinhada com o Estado, o clero católico ainda intervinha com certa força no domínio dos comportamentos da sociedade. Segundo Defays (1996), o Classicismo e a Contrarreforma extinguiram a “perigosa” aproximação entre o sério e o riso, lhes tornando exclusivos, isto é, desassociando-os um do outro. A Igreja demonstrava não possuir simpatia por tragédias que estimulassem paixões; pois era sobretudo contra as manifestações

⁷⁹ *Leuchtkugeln*, uma revista de sátiras que surgiu em Munique no período de 1848 até 1851. Lançada no ano da Revolução de 1848, seus redatores eram Alexander Ringler e Emil Roller. Em virtude da postura de seus redatores referente à política a revista foi vigiada pela censura e em 1851 foi proibida.

cômicas que a instituição religiosa se mantinha insurgente, pelo menos em seus setores predominantes. Para a Igreja, as manifestações cômicas conduziriam o homem de maneira perversa ao pecado, à luxúria, e à devassidão. Todavia, em sendo a proibição do riso uma regra impossível de ser sustentada, as autoridades religiosas acabaram, então, por regulamentá-la, com intuito subjacente de mantê-la sob controle. Ainda, conforme Defays (1996), havia uma desconfiança muito grande a respeito de tudo que estivesse ligado ao riso, posto que ele modaliza axiomas e asserções, ou seja, suaviza e até contraria “essências absolutas” por vezes atribuídas ao *belo*, ao *bem* que obsedem o Grande Século. A aura do riso, determinadas concepções desta ordem se veem abaladas. Tal fato não inibe que as tensões e os conflitos característicos à sociedade dos séculos XVI e XVII propiciem a sátira – forma crítica, militante, moralizante do cômico – ensejo para que ela se instaure por entre os posicionamentos políticos, culturais e artísticos.

Ao longo da história manuscritos de filósofos, literatos e caricaturistas foram censurados pelas Igrejas por não se enquadrarem aos padrões por elas estabelecidos. Um exemplo de censura concerne ao trabalho de Wilhelm Busch intitulado *Der heilige Antonius von Padua*. Esse texto, datado de 1870, foi vetado na Alemanha e em outros países como na Áustria, pois se julgava conter blasfêmias que afrontavam a infalibilidade papal. Ainda no século XIX, o cientista Charles Darwin ao lançar a obra *A origem das espécies* (1859) foi severamente criticado pelas Igrejas em virtude dos choques que sua teoria gerou em relação a determinados preceitos canônicos pré-fixados. No caso das teorias da evolução da espécie, paradoxalmente as campanhas das instituições religiosas para combater as teorias darwinistas se baseavam notadamente no uso de recursos irônicos, sarcásticos, como forma de demonstrar a incoerência em se estabelecer relações entre a evolução do ser humano e a evolução dos símios. A própria Igreja se encarregou de estabelecer ligações diretas entre o homem e o macaco, baseando-se sobre binarismos e desconsiderando os complexos postulados científicos da teoria darwiniana. Segundo Minois (2003), as campanhas de caricaturas contra Darwin, complementadas e enriquecidas com elevadas doses de sarcasmo, endereçadas ao homem-macaco (Darwin), resultaram um vigor cômico quadruplicado pela indignação. Isto as fez proliferarem nas mídias da época. Observe-se, na imagem abaixo, a montagem pictórica na qual se ironiza o cientista por meio de simplificação grosseira de sua teoria:

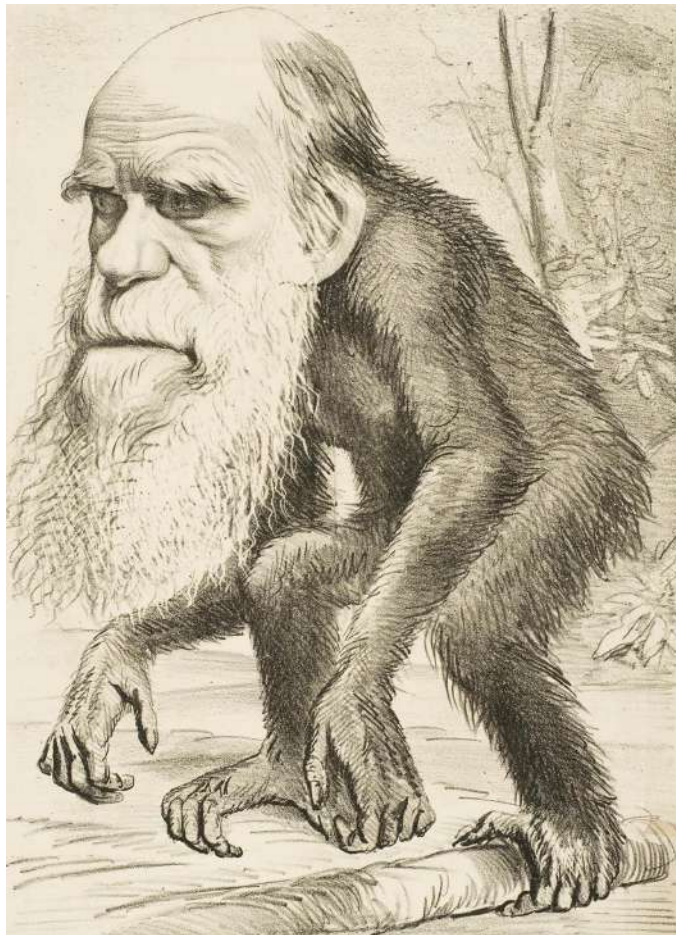


Figura 18: Caricatura de Darwin como homem-macaco. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Editorial cartoon depicting Charles Darwin as an ape \(1871\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Editorial_cartoon_depicting_Charles_Darwin_as_an_ape_(1871).jpg)

O riso, para Baudelaire (1998), seria algo satânico e intimamente humano. Logo, constata-se que mesmo idiossincraticamente, o riso pode ser tomado como particularmente contraditório. Para Baudelaire, nada é cômico em si mesmo, o propósito maldoso emana daquele que ri. O sujeito que sofre uma queda, em geral, não ri de seu próprio tombo, a não ser que tenha desenvolvido, em si, o dinamismo de se fracionar rapidamente e de ser capaz de presenciar-se a si próprio, ou seja, tornar-se observador dos fenômenos do seu ego, rindo de sua própria situação

de infortúnio. Jean-Paul Richter em seu tratado filosófico intitulado *Vorschule der Ästhetik*⁸⁰ (1804/1996) difere o riso em diferentes categorias. Para Richter, há o riso: clássico, moralizador, prosaico, aquele proveniente do humor subversivo e o niilista, segundo ele, todos estariam relacionados ao romantismo alemão, visto que, apesar das aparências, sempre se conserva o riso.

O humor, o cômico e o riso tornaram-se recursos para questionamentos sociais através de manifestações artísticas como as caricaturas, textos ilustrados, textos literários, entre outros, como foi o caso de Wilhelm Busch. Neste sentido, Minois (2003) afirma que o riso irônico do século XIX ascende ao status de contestação social. De acordo com o autor, os risos românticos seriam sempre irônicos, visto que a ironia seria o modo substancial pelo qual o homem se concatena com o mundo. O filósofo alemão Arthur Schopenhauer (1892) responsabiliza sua geração de desonrar o termo “humor”, pois a palavra distinguia e designava um caráter muito peculiar de risível, que se aproximava do sublime. O termo não estava designado para qualificar nenhum tipo de brincadeira, nem de farsa, como se fazia no século XIX. Ainda segundo Schopenhauer, o humor seria antagônico à ironia, este último corresponderia à brincadeira que se esconde atrás do sério e visa alguém, já o humor remeteria ao sério que se esconde atrás do humor e visa o próprio humorista.

No século XIX o riso se converteu numa força com o intuito de atacar os governantes, os cidadãos distintos, a sociedade em geral, adquirindo concomitantemente perspectivas filosóficas, tornando-se, assim, objeto de estudo para diferentes filósofos deste período. Bergson, por exemplo, publicou em 1899 três artigos na Revista de Paris⁸¹, os quais foram reunidos em seu livro intitulado *O riso*. Bergson juntamente com outros autores deste período, como Hegel (1997), integrou uma corrente que dedicou esforços científicos à questão, como pode ser observado nas referências da presente tese. De acordo com Minois (2003, p. 511), o riso pode suscitar a sedução, a intriga, a desestruturação. O riso pode provocar a cólera ou a admiração. Para uns, ele resulta em regra de vida, medida e sentido de existência, quando o sentimento do absurdo o enaltece acima de todas as ilusões; para outros, se torna objeto de estudo, irritante ou sedutor, conforme o caso, que cada um constitui em seu sistema de conhecimento e em suas perspectivas. Conforme Schopenhauer em sua

⁸⁰ Introdução à estética (1804) (Título traduzido em português)

⁸¹ *Revue de Paris* (Revista de Paris) foi uma revista literária francesa fundada em 1829 por Louis-Désiré Véron. A revista deixou de ser publicada em 1970.

obra *Die Welt als Wille und Vorstellung*⁸² (1892), o pessimismo não é rival do riso; ao contrário, quanto mais o mundo parece uma realidade absurda e deslocada, mais se deveria rir dele. Para o autor nessa existência em que não sabemos se devemos rir ou chorar, seria bom reservar espaço para os jogos de brincadeiras com a linguagem.

Os vínculos que o humor sustenta com os diferentes contextos socioculturais nos quais se manifesta o tornam ainda mais instável, relativo e ambíguo. De acordo com as possíveis configurações identitárias, e segundo as épocas, a noção não reflete os mesmos atributos e não se pauta sobre as mesmas realidades. Uma mesma obra pode ser retratada por críticos de maneira diversificada: satírica, paradoxal, irônica ou cômica; sem que tais estratificações sejam plenas em termos de definição. Segundo Propp (1992, p. 32), cada época e cada povo que os experimenta, suas causas e efeitos, possui seu sentido próprio e específico de humor e de cômico, que às vezes pode se tornar incompreensível e inacessível em outras épocas, caso não se processe uma “aprendizagem”. A ambiguidade do humor resulta do fato que ele não pode ser conceituado como um gênero, nem mesmo como um subgênero do cômico, que apresentaria traços genéricos sobre o plano da forma e dos conteúdos. Conforme Riffaterre (1979): [...] *o humor não tem tipos, temas ou motivos que lhe sejam próprios: ele não impõe a si restrições estilísticas ou lexicais; ele não possui sequências situacionais, nem funções narrativas próprias; logo, não se trata de um gênero*⁸³. Para Evrard (1996) o humor é empregado de maneira geral e aparentemente confusa para remeter *àquilo que faz rir ou sorrir*. Em outras palavras, o humor é utilizado como um termo “guarda-chuva” – ou hiperonímico – para abarcar, e referenciar, fenômenos concernentes ao risível em sentido amplo. Logo, reúne, em suas circunscrições, a ironia, a sátira, a paródia, a farsa, a comédia e seus sucedâneos, como o sarcasmo, o humor negro, o humor ácido, os jogos de palavras (*calembour*⁸⁴), entre outros. De modo díspar da ironia, cuja maneira mais simples de identificar seria a antífrase, o humor não se

⁸² O mundo como vontade e como representação (Título traduzido em português)

⁸³ Mais l’humour n’a pas de types, de thèmes ou de motifs qui ne soient qu’à lui ; il ne s’impose pas de restrictions stylistiques ou lexicales ; il n’a ni séquences situationnelles ni fonctions narratives propres ; ce n’est donc pas un genre. (Tradução minha)

⁸⁴ *Calembour* de origem francesa denomina um tipo de jogo feito com as palavras, cujos sons se assemelham ou são iguais, embora tenham diferentes significados e, por isso, tornam-se divertidos. Utilização de certas expressões que juntas possibilitam múltiplas interpretações.

caracteriza por um tropo específico; sua diversidade de graus, de procedimentos, de temas, sua perspectiva sutil e difusa o tornam um fenômeno complexo de ser estabelecido e definido no escopo de uma obra literária. No caso de *Fipps der Affe* de Wilhelm Busch, talvez por se tratar de um trabalho artístico sequencial, sustentado por texto linguístico e desenhos, a categorização do humor praticado pelo autor possa ser melhor delineada, tal como será possível constatar no capítulo referente às reflexões.

Este prisma enigmático do humor requer que se proceda às análises por aproximações prudentes e não por definições assertivas ou axiomáticas. Seria paradoxal abordar o humor como fenômeno distinto do cômico em geral e, também, de outras ocorrências como a ironia, a sátira. De acordo com Denise Jardon (1988) existem graus de parentesco entre o humor e o cômico, um mundo obrigatoriamente duplo, que gera o riso pela justaposição, ou seja, a presença concomitante no espírito do decodificador de um *dito* e de um *não-dito*. Para Cohen (1985, p. 57) o sentimento do cômico – ligado a uma contradição axiológica interna, na conjunção do cerne de uma mesma unidade com significações patéticas opostas que se neutralizam reciprocamente, não está absolutamente afastado do fenômeno de descompasso humorístico. De acordo com Evrard (1996), o cômico e o humor surgem como antíteses do sério, daquilo que se considera útil, importante e confiável; eles se opõem à gravidade que aspira pela implicação, a adesão e a identificação. Todavia, o humor não se permite pautar como uma simples categoria do cômico, ou seja, como uma variante secundária consequente de uma constante, como se o cômico existisse enquanto tal. Diferentemente daquilo que ocupa a posição de fazer rir, as manifestações humorísticas não terminam necessariamente no riso, isto é, um efeito psicológico específico e reconhecível; ora, além da expressão física há toda uma gama de estados que acomodam o riso interior retido, oculto e abafado. Os desenhos de Wilhelm Busch hospedam, em diferentes cenas, silhuetas na qual o riso parece ser efetivamente inibido, encoberto e silenciado, mas sem, no entanto, abafar eventuais efeitos humorísticos que se aproximam do dramático, gerando o tragicômico.

Particularmente, e no escopo científico adotado para a realização da presente pesquisa, a elasticidade semântica à qual Evrard (1996) se refere não é somente apanágio do humor enquanto noção. Esta flexibilidade inerente ao referido fenômeno, se estende também a outras manifestações, como o horror, o erótico ou, de modo ainda mais específico, ao belo e ao feio (cf. ECO, 2004, 2007), passando-se aqui,

nestes exemplos, do campo dos nomes (categorias) ao patamar das adjetivações (i.e., atribuições). Como observa Eco (2004, 2007), as flutuações de sentido referentes aos conceitos de feiura e de beleza são inexoráveis, alterando-se de acordo com cada período histórico, marcados por suas tendências, tal como expressam os registros artísticos que representam formas e, em muitos casos, evidenciam pareceres e julgamentos. O humor, como abstração, não permite apreensão similar àquela que se estabelece em relação a conceitos como beleza e feiura, francamente binaristas e opositivas. Todavia, a arte literária ilustrada oferece subsídios para que se possa identificar rastros, pistas e fragmentos que elucidem aspectos ligados ao humor, ao riso e o cômico. Me refiro aqui, de modo explícito, ao texto *Fipps der Affe* de Wilhelm Busch, no qual as cenas não concernem somente processos ecfrásticos de natureza narrativa, mas também – e horizontalmente – cenas referenciais literalmente desenhadas. Em outras palavras, o espaço diegético no qual se analisa o humor, não precisa ser imaginado, uma vez que as referências estão estampadas nas cenas.

Evrard (1996) considera as condições gerais passíveis de gerar riso, o medo ou a excitação, intrinsecamente flexíveis. Consequentemente, torna-se possível aceitar que se tratam de fenômenos avessos sobretudo a classificações de natureza binarista. A mesma lógica de pensamento não se pode esperar de classificações lançadas sobre o *belo* e o *feio*, assim como ao *bem* e o *mal*, questões que abarcam tendências estéticas e juízos de valor dual, ou seja, binárias e opositivas. Umberto Eco talvez tenha desenvolvido seu trabalho sobre a beleza e a feiura considerando períodos e tendências sociais e artísticas, pois com efeito, entre o belo e o feio há um imenso leque de configurações intermediárias possíveis. De forma similar, parece não ser sensato estabelecer classes estanques, colocando em um extremo *o que faz rir* e, de outro, *o que não provoca o riso*. Caberia explorar também o espaço “entre” sugerido por Defays (1996) e Yuste Frías (2010, 2014), sobretudo no sentido de considerar que as condições para a instauração do humor, do cômico e do riso podem ser adquiridos, aprendidos e desenvolvidos⁸⁵.

⁸⁵ O dito “humor inglês” nem sempre gera o riso para além das fronteiras culturais do universo anglófono. Um período de experiência e adaptação parece ser necessário para que se possa aceitar a lógica humorística do Outro, até o ponto de ser capaz de rir com ele. Um outro ponto interessante concerne às políticas de correção surgidas no final do século XX. Cenas do humor brasileiro, criadas por artistas como Renato Aragão, hoje seriam provavelmente classificadas como

De forma breve, cabe considerar ainda eventuais restrições passíveis de inibir quaisquer efeitos humorísticos, como por exemplo, quando a situação exige exposição de urbanidade, responsabilidade legal e eventuais penalidades diante de infrações. Talvez seja socialmente inadequado promover o humor, o cômico ou o riso, em contextos em que não seriam bem acolhidos ou que acarretassem consequências graves, apesar de que tais *constraints* (restrições, implicações) não impeçam “à calada”, ou *derrières les rideaux* (sob os véus), gargalhadas retidas que enrubesçam aquele que as retém. Em *Fipps der Affe*, os efeitos humorísticos sugeridos em cada uma das cenas emergem não somente em função do conjunto da obra, mas também em razão das idiossincrasias operadas no espaço de encontro entre texto e leitor.

Estendendo as discussões ao campo da tradução, caberia também contornar a ideia de *perdas e ganhos*; mais uma vez evitando polaridades binárias, em prol de visões baseadas em nuances, passíveis de ocasionar diferentes matizes antes de serem consideradas como duais e opositivas. Além do mais, mesmo que se aceite o confronto entre *margens* sensatas e transgressoras, das quais trata Roland Barthes (1973, 2010), que se considere que o *riso* se situa na imaginada zona de fricção onde se desenvolve o *prazer do texto*⁸⁶, isto é, no cerne dos turbilhões que se formam no encontro entre os diversos modos de existência possíveis.

Se os arquétipos de beleza e feiura (cf. ECO, 2004, 2007) variam em função de orientações históricas, sociais e artísticas, que definem pressupostos para a discussão de tendências e julgamentos, o risível não se desprenderia por completo dessa lógica. Toda e qualquer adjetivação, investigada à aura interpretativa, aludirá ao fenômeno da flutuação de sentidos, frequentemente instigada pela relatividade implicada no ponto dinamogênico no qual se confrontam os parâmetros da percepção e os agentes passíveis de ativá-los. Em *Fipps der Affe*, Wilhelm Busch desenvolve cenas que poderiam, na atualidade, ser acusadas de politicamente incorretas por aludir à crueldade com animais e seres humanos, por promoverem preconceito social e racial, à exemplo do que ocorre na atualidade com o trabalho de Monteiro Lobato. Ora, antes de tudo, cabe considerar que se tratam de trabalhos artísticos, isto é, registros

politicamente incorretas e, em certa medida, poderiam eventualmente se tornar anódinas em termos de incitação ao riso.

⁸⁶ O prazer do texto (*Le plaisir du texte*) é título de uma das obras de Roland Barthes, publicada originalmente em 1973. A versão aqui utilizada é datada de 2010.

que remetam a tempo e espaço específicos, permeados por componentes antropológicos que demandam análise científica.

Diante do caráter inerentemente insubmisso do *humor* e do *riso*, as delimitações – por abarcarem uma categoria lexical cujas definições apresentam grande flexibilidade semântica – supõem que as noções que circunscrevem o fenômeno também rejeitem *redingotes* (i.e., roupagens) matemáticos atribuídos pela ciência àquilo que é (i.e., *que existe*) (cf. BATAILLE, 1929/1930). Logo, aceita-se que o máximo que se atingirá nesta investigação serão aproximações, elaboradas com base em prismas teóricos e metodológicos precisos, aplicados sobre fragmentos delimitados do livro *Fipps der Affe* de Wilhelm Busch.

Defays (1996) convida à aproximação do cômico presente na arte e na literatura a partir de critérios de lucidez, criatividade, *écart* (i.e., *afastamento*) e flexibilidade. Sendo suficiente a si; mas alheio a menções à realidade, o discurso cômico se opõe aos meios de comunicação popularmente ditos “correntes” e/ou “sérios” que se podem conceituar como “úteis, conformistas, diretos, transparentes, transitivos e contextuais” (DEFAYS, 1996, p.30). Seria possível contrapor a obra dita “séria” – em acordo com a atmosfera narrativa linear, com circunstâncias harmoniosas, unidade e concentração dramática – à obra considerada “cômica” e “humorística” que, com suas discordâncias e contradições, apresentaria ambiguidades irreduzíveis. O humor torna-se inseparável de uma escrita caracterizada por variações de ritmo muito lento ou muito rápido. O humor torna-se indissociável da inadequação de tom ao conteúdo, da incongruência do registro lexical, da lógica burlesca que se instala nos momentos mais graves da narrativa. O humor imerge nas tramas de digressão e nos comentários que atacam a matéria romanesca, suprimindo lhe ou atenuando cargas emocionais.

Bergson (2001, p. 24) afirma que imitar determinada pessoa equivaleria a depreender e expor parcelas de automatismo que ela desenvolveu em si, muitas vezes sem tomar consciência desse processo. Logo, por definição mesmo, seria torná-la cômica, e não seria de surpreender que imitações desses automatismos provoque o riso. Processo similar realiza o caricaturista ao ressaltar justamente os traços mais salientes de um semblante, tornando a estilização cômica. De acordo com Propp (1992), às vezes o próprio indivíduo – de forma voluntária ou involuntária – se encarrega de revelar parcelas cômicas de sua natureza, de seus hábitos proeminentes. Para Bergson (2001, p. 25) a inflexão da mecânica comportaria a verdadeira causa do riso. Por sua vez, Propp

(1992, p. 31) afirma que o riso ocorre na presença de duas grandezas, ou seja, (a) um objeto ridículo e (b) um sujeito que ri.

Segundo Bergson (2001, p. 25) a inflexão da vida na direção do ato mecânico conduz às verdadeiras causas do riso. Ainda, conforme o autor, há uma lógica da imaginação, que não estaria vinculada à lógica da razão, e que até diverge dela ocasionalmente, todavia com a qual a filosofia precisaria considerar não somente para averiguação da comicidade, mas também para outras investigações que integram esse mesmo quesito. Tal processo se compararia à lógica do sonho, porém de uma utopia que não se concatena às fantasias individuais, visto se tratar do desejo ansiado por uma sociedade em sua totalidade. Para restabelecê-la, necessita-se esforço de um gênero particular, como razão para suprimir a casca exterior de juízos definidos e de ideias cristalizadas, afim que se possa observar certa continuidade fluida de imagens que se permeiem umas às outras. Essa interpenetração das imagens não acontece ao acaso, ela decorre de hábitos que estão para a imaginação assim como a lógica está para o pensamento. Defays (1996, p. 25) complementa, afirmando que a comédia excita o senso crítico e o individualismo.

Na história *Fipps der Affe*, de Wilhelm Busch, em razão dos diversos efeitos e operações geradas pelos desenhos, o cômico eventualmente se manifesta, podendo gerar o riso. Segundo Bergson (2001), a comicidade do desenho por vezes corresponderia a uma comicidade de empréstimo, cujo principal cabedal se situa na arte literária. Para Bergson o ilustrador pode ser momentaneamente um escritor satírico ou um escritor de *vaudeville*⁸⁷. Conforme Bergson (2001, p. 22) se nos ativermos ao desenho com o firme propósito de refletir tão somente ele, evidenciaremos que o desenho frequentemente é cômico na proporção da nitidez e também da descrição que nos convida a ver no ser humano um fantoche articulado. Para o autor (2001, p. 2), não há comicidade fora daquilo que seja propriamente *humano*. Em sua obra *O Riso*, Bergson afirma que uma paisagem poderá ser bonita, sublime, fascinante, insignificante ou feia, porém nunca será risível. Em contrapartida afirma que rimos de um animal ao depreender nele atitudes ou expressões humanas. Trata-se justamente do que poderá ser observado na obra *Fipps der Affe* de Wilhelm Busch, uma vez que naquele espaço

⁸⁷ Gênero de entretenimento de variedades preponderante entre os anos de 1880 a 1930 no Canadá e Estados Unidos. Estabelecendo-se a partir de diversas fontes, a saber: salas de concerto, apresentações de cantores populares, circos de horror, literatura burlesca, entre outros. Na França foi um gênero de poesia e composição dramática muito popular.

particular, situado “entre” a narrativa literária e a peça teatral, que aliás caracteriza as HQs, as personagens reproduzem traços e comportamento tipicamente humanos. Os comportamentos de Fipps se desenvolvem no espaço “entre” o animal selvagem e o humano; “entre” o bestializado e o herói. Fipps transgride os automatismos e ressalta aquilo que pode ser saliente no ser humano cada vez que experimenta situações extremas. De fato, o riso remete, ao mesmo tempo, e à alteridade e ao egocentrismo. Somos nós (figura), voltando-nos para o nosso âmago pela reflexão e o outrem ([des]figura), projetando-nos para fora. E, com efeito, parece não haver riso sem movimento.

3.2 Teorias do Humor

Na literatura especializada acessada para a elaboração deste trabalho, foram encontrados estudos que evidenciam teorias relacionadas ao humor e ao cômico, a saber: a teoria da incongruência, do alívio e os diferentes tipos de cômico, por exemplo: o de costume e o de caráter. Assim, nas linhas que seguem, serão evocadas algumas teorias referentes tanto ao cômico e à comicidade quanto modelos relacionados ao humor. Neste escopo, o termo *Schadenfreude* será explanado em detalhes, pois se trata de uma noção incontornável no estudo de *Fipps der Affe* de Wilhelm Busch.

Comumente, o humor e o riso estão intrinsecamente relacionados ao cômico. O termo cômico provém do grego *kômikós* e no português deriva do latim *comicu-*. Segundo o *E-dicionário de termos Literários de Carlos Ceia* (2010), o termo, extremamente recorrente na língua, traduz textualmente a conciliação de ideias ou de situações aparentemente irreconciliáveis. Essa comunhão de cenas antagônicas emerge por intermédio de engenhosas estratégias com o intuito de gerar o riso através do texto artístico-literário. O riso seria a consequência da anuência de pensamentos ou situações concomitantes e irreconciliáveis. O cômico pretende normalmente solucionar uma tensão, posta através do riso. Bergson (2001) afirma que o cômico seria um ato inconsciente. Defays (1996, p. 5), por sua vez, considera o cômico como fenômeno proteiforme, no sentido em que pode variar em aspecto(s), grau(s), procedimento(s), tema(s), *et cetera*, a ponto de se tornar irreconhecível. De acordo com Evrard (1996), ao longo dos séculos o cômico assumiu formas diversas: a paródia preponderou durante a Idade Média, e só foi sobrepujada pela sátira social no século XVII como mecanismo de crítica

e militância; a ironia filosófica prevaleceu no século XVIII e, segundo a literatura especializada, seria sobreposta pelo humor a partir do século XIX, permeando a obra de Wilhelm Busch.

Além de normalmente estar atrelado à comédia, o cômico apresenta-se em textos poéticos, narrativos, descritivos e até documentais. Nos textos literários, o riso surge constantemente como emprego didático, desempenhando o seguinte preceito latino: *ridendo castigat mores*⁸⁸. Segundo Bergson (2001, p. 15) a comicidade refletiria a rigidez e o riso seu castigo. Para Minois (2003, p. 541), o riso possui sempre um aspecto impiedoso, ou seja, ele rejeita, exclui e agride. Mesmo o riso traquina pode esconder um lado didático. Ainda segundo o autor o riso como *ópio do povo* pode mostrar-se mais eficaz que a religião. Na comédia existem, de maneira simultânea, diferentes tipos de cômico, a saber:

- i. Cômico de situação,
- ii. Cômico de caráter,
- iii. Cômico de costume,
- iv. Cômico de linguagem.

O cômico de situação (i) resultaria da inversão dos papéis das personagens em virtude de uma dada situação ou da repetição incessante de determinado episódio. De acordo com Bergson (2001) uma situação seria sempre cômica quando pertence ao mesmo tempo a duas séries de acontecimentos absolutamente independentes, podendo interpretar-se alternadamente em dois sentidos diferentes. O cômico de situação seria gerado através da circunstância ridícula na qual a personagem se coloca ou seria o resultado do próprio enredo, como é o caso da personagem protagonista Fipps, se olhando diante do espelho. No caso do cômico de caráter (ii), a manifestação surgiria principalmente da falta de integração da personagem na sociedade. Bergson (2001) afirma que o cômico exprime certa inadaptação particular da pessoa à sociedade, como é o caso de Fipps em suas tentativas fracassadas de assimilar hábitos e costumes. Ainda de acordo com Bergson (2001, p. 100), seria cômica a personagem que segue automaticamente seu caminho sem se preocupar em entrar em contato com os outros. Segundo o autor o riso estará lá para corrigir sua distração e para tirá-la de seu sonho.

⁸⁸ com o riso se castigam os costumes. (Tradução minha)

O cômico de caráter, por sua vez, estaria relacionado tanto ao temperamento, quanto a maneira de ser e de se apresentar da personagem, ou seja, criado pela própria personagem incidindo na excentricidade ou incongruência do seu caráter. O terceiro tipo de cômico, o de costume (iii), evidencia-se pela criação de situações de época e possibilita uma reflexão dos comportamentos humanos e dos costumes num definido contexto social. O enredo é estabelecido a partir dos códigos sociais, existentes ou não, na sociedade representada.

Finalmente, o cômico de linguagem, estaria relacionado ao uso da língua, de expressões, de locuções, ou seja, da linguagem em si. Seria provocado pelo uso que se faz da linguagem, podendo desembocar em ironia, trocadilho, respostas desconcertantes, inadequações de níveis de língua à situação de uso. Conforme Bergson:

...é preciso distinguir a comicidade que a linguagem exprime da comicidade que a linguagem cria. A rigor, a primeira poderia ser traduzida de uma língua para outra, com a possibilidade de perder a maior parte de seu brilho ao passar para uma sociedade nova, diferente em termos de costumes, literatura e, sobretudo, associações de ideias. Mas a segunda é geralmente intraduzível. Ela deve tudo o que é à estrutura da frase ou à escolha das palavras. Não constata, por meio da linguagem, certas distrações particulares dos homens ou dos acontecimentos; destaca as distrações da linguagem em si. É a própria linguagem, aqui, que se torna cômica. (BERGSON: 2001, p.76)

As reflexões estéticas sobre o humor originaram três teorias tradicionais, voltadas a sua compreensão e evidenciadas aqui nesta tese, a saber: teoria da superioridade, da incongruência e do alívio. De acordo com Camila da Silva Alavarce (2009, p. 82) as ideias acerca do riso não se desenvolveram de modo cronológico, obedecendo uma sequência linear. Segundo Verena Alberti (1999, p. 119) o riso não constituía objeto de inquisição bem ordenada; o que havia era um pensamento disperso, que se expressava através de polêmicas e debates. Conforme Alavarce:

Isso levou o estudioso [Joubert] a afunilar sua análise do fenômeno de riso em duas correntes

básicas, muito recorrentes nos séculos XVII e XVIII. A primeira delas, baseada sobretudo no Tratado de Joubert, é a que acredita que o objeto do riso se opõe ao normativo e à verdade. É o que se chama de “riso clássico”, e teria como cerne a crítica dos vícios e das deformidades. A segunda linha de estudos entende o riso ou como manifestação de superioridade, ou como contraste ou incongruência. (ALAVARCE: 2009, p.82)

Celso Figueiredo (2012) sugere que a teoria da incongruência remete as suas bases cognitivas, o que permitiria de abarcar todas as situações humorísticas, uma vez que englobaria as mais diferentes situações envolvendo humor. Para Figueiredo, o sistema humorístico implica dissonância cognitiva, isto é, o humor emerge em razão da quebra das expectativas. Sob esta ótica, o riso emerge da experimentação de algo situado fora dos padrões socialmente pré-estabelecidos ou quando há surpresas geradas por impossibilidades lógicas, inicialmente tomadas como naturais. O riso ainda seria ativado quando o sujeito é levado a concordar com situações normalmente inaceitáveis. Corroborando com os postulados de Propp, Figueiredo destaca que as incongruências, quando explicitadas criticamente, desnudam o caráter corriqueiro e anódino gerado pela repetição. Subitamente, passar a compreender algo que sempre esteve ali, pode gerar humor e, por extensão, o riso. Em *Fipps der Affe*, Wilhelm Busch expõe traços psicológicos tipicamente humanos, manifestados na figura do animal, sublinhando que traços subjacentes, como a vaidade, se incorporam à figura do protagonista. De fato, Fipps experimenta uma série de situações limites que lhe permitem expor idiossincrasias muitas vezes não percebidas em razão de suas recorrências nas relações sociais.

Os precursores desta vertente foram os pensadores Immanuel Kant e Arthur Schopenhauer, ambos defendem que o riso seria a expressão de uma incongruência entendida por aquele que ri. De acordo com Schopenhauer (1892) o riso seria como uma desconformidade lógica entre o objeto real e a ideia que o indivíduo construiu a respeito desse objeto. Sob esta ótica, o riso se fundamentaria na explicitação das disparidades. Schopenhauer (1892) expõe que o princípio do ridículo se situa na generalização paradoxal e, por extensão, imprevisível, de um objeto sob uma concepção que lhe é heterogênea. O fenômeno do riso sempre evidencia a repentina percepção de uma discordância entre a noção e o objeto real que ela representa, ou seja, entre o abstrato e o

intuitivo. Ainda, de acordo com Schopenhauer, o riso se situaria numa confrontação entre a intuição e o pensamento abstrato. A intuição seria o registro seminal, como sugere Jung (1990), indissociável da natureza humana; o pensamento abstrato, por sua vez, o cerne do presente, do regozijo e da alegria, sem demandar esforço penoso. Na opinião de Kant o riso possuiria dois momentos essenciais, quais sejam: a tensa expectativa de aguardar algo e a surpresa assaltada perante a revelação contrastante entre o ato de espera e o surgimento. Segundo Figueiredo (2012, p. 186), esconde-se sob o amplo manto do termo “incongruência” uma grande variedade de “estranhezas” que pode instigar o humor, tendo sempre como fonte a surpresa, a quebra de expectativa. Esse tipo de surpresa, pode ser de ordem visual e, em sendo de apreensão sintética, torna imediata sua apreensão.

Baseada nos postulados de Sigmund Freud (1970) a teoria do alívio, trata o humor por um viés distinto. O autor apresenta a noção de humor como escape libertador de tensões. De acordo com Freud, as relações humanas abrangem determinado grau de tensão, pois não há apenas a troca de informações, mas uma competição, um caráter de duelo expresso em cada diálogo. Consoante aos postulados de Freud, o humor possuiria uma função muito próxima a dos sonhos, ou seja, libertar impulsos e desejos sexuais e agressivos socialmente reprovados e recalcados. Essa tensão gerada pela repressão social dos instintos seria liberada simbolicamente por meio de piadas e anedotas. Para Freud (1970), a piada ou outras formas de humor funcionariam como uma espécie de válvula de escape para a tensão que se forma entre os interlocutores. Para o autor o humor agiria como alívio de tensões; o riso seria então proporcional à tensão gerada e ao inesperado da solução sugerida. Nas raias da teoria do alívio presume-se que o componente central do humor não seja uma sensação de superioridade ou a ideia de incongruência, mas, sim, o sentimento de alívio proporcionado pela retirada de barreiras. Neste sentido, a arte sequencial de Wilhelm Busch, exposta com amplas parcelas de desenhos coloridos, à ótica de Tisseron (1996, p. 130), mobiliza operações psíquicas da ordem do “*enveloppement*” do espectador. A imagem seria, ao mesmo tempo, um fragmento do processo simbólico e uma potência imaginária. Para Tisseron (1996, p.128), a imagem alimenta três grandes ilusões, quais sejam: (i) a presença real do que ela representa; (ii) a satisfação fusional⁸⁹

⁸⁹ A palavra *fusionnel*, do léxico da língua francesa denota *junção, união*. Neste contexto específico, refere-se à *absorção (enveloppement)* do espectador aspirado para o interior da trama diegética. A simbiose se estabelece na

do espectador; (iii) e a ilusão de que todos os outros apreciadores da arte em questão reagirão de forma similar. A instauração de realidades paralelas – nas quais as tensões inerentes podem ser, por instantes, reduzidas – ofereceria refúgio e alívio às pressões. A arte sequencial, diferentemente da literatura exposta através do código linguístico unicamente, no qual tudo pertence à ordem das abstrações, a imagem pode ser considerada como presença-ausência que alude a seus referentes do mundo dito “real” (TISSERON, 1996, p. 133).

Outra linha teórica relacionada ao humor concerne a teoria da superioridade. Na Poética de Aristóteles (1996), por exemplo, o pensador, em suas alusões ao humor, sugeriu que as pessoas encontram divertimento ao destacar pontos fracos nos outros, ou ao apreciar desgraças alheias, desde que tais operações não sejam muito dolorosas ou destrutivas, elevando o humor como meio adequado para fazê-lo. De acordo com Alberti (1999), a teoria de superioridade possui relação com a ideia do riso malevolente. Conforme Alvarce (2009, p. 83), um dos expoentes da teoria da superioridade e da ideia do riso malevolente seria Thomas Hobbes. Para Hobbes (1588-1679), o riso estaria relacionado ao orgulho que o sujeito experimenta no momento em que cogita ser mais capaz do que o outro. A partir daí, estabelece relações verticais baseadas em suas críticas, elevando-se a patamar superior.

A teoria de superioridade parte do pressuposto de que todo riso é oriundo da sensação de superioridade de um indivíduo frente ao outro ou diante de alguma situação. Compreende-se o riso como uma reação a uma “glória repentina” decorrente da percepção de superioridade por parte do sujeito. Essa sensação de superioridade poderá ser ocasionada não somente pelo desdenho ao outro, mas também do desdenho às regras de ética e de moral estabelecidas e aceitas, como em piadas e trocadilhos que zombam de determinadas normas sociais ou mesmo de purismos linguísticos.

De acordo com Alvarce (2009, p. 83), o riso figura como manifestação grosseira da superioridade de quem ri, tornando-se, por conseguinte, instrumento de poder. Para Bergson (2001) não existe humor individual ou humor entre duas pessoas, mas humor perante um grupo. De acordo com Figueiredo (2012), o humor tem uma significação social e as vezes se insere na teoria do humor de superioridade, como poderia ser o caso de Wilhelm Busch através de suas histórias altamente críticas, que denunciam humoristicamente tendências e gostos de uma

participação idiossincrática, reacional, às cenas da história para a qual foi convidado a participar e experimentar.

classe social ascendente, mas aparentemente sem suportes em termos de sociabilidade e de cultura de base.

Platão (428/427 – 348/347 a.C.) e Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.) argumentaram que o riso seria uma expressão de escárnio direcionado aos menos afortunados. De acordo com a teoria da superioridade, aquele que ri aprecia o objeto de um ponto de observação elevado, julgando-o inferior com base em determinados padrões. Bergson (2001) afirma que o humor é inerentemente elástico e adaptável. Para esse autor, o cômico é algo mecânico incrustado sobre os seres vivos. Bergson (2001) acrescenta que o riso seria uma maneira da sociedade se defender contra aqueles que não se enquadram em seus padrões e não se ajustam às suas necessidades.

No contexto da língua alemã emprega-se o termo *Schadenfreude*. Tal termo designa o sentimento de alegria ou de satisfação perante o dano ou infortúnio de terceiros. O termo possui um equivalente em grego *epikhairekakia* (ἐπιχαίρεκακία), mas em línguas como o português, parece não caber em uma única unidade lexical. Uma tradução primeira do termo para o português brasileiro poderia emergir da junção entre *alegria* (*Freude*) e *dano* (*Schaden*). Naturalmente, em português existe o termo escárnio, que não comporta todos os traços semânticos de *Schadenfreude*, não podendo ser considerado como sinônimo do termo em alemão. Conforme reportagem disponível no site *Deutsche Welle*⁹⁰ (2017), o termo integra o rol de palavras intraduzíveis do alemão para o português. Logo, em razão dessa impossibilidade, no âmbito desta tese, empregarei o termo alemão destacado em letras itálicas.

Pode-se dizer que há o *Schadenfreude* discreto e o público. O primeiro revela sentimento íntimo pessoal e o segundo se expressa abertamente evidenciando escárnio, ironia ou sarcasmo diante de desventuras experimentadas por terceiros. Na língua portuguesa esse sentimento de satisfação pelo infortúnio de outro poderia ser expresso através de exclamações do tipo: “bem feito para ele ou para ela”; ou “pimenta nos olhos dos outros é refresco”. *Schadenfreude* remete ao contentamento com a desgraça alheia. Segundo Nietzsche (2008):

Schadenfreude se origina do fato de que, em vários aspectos de que tem plena consciência, cada um se encontra mal, sente aflição, dor ou arrependimento: o mal que atinge o outro o

⁹⁰ <http://www.dw.com/pt-br/alemão-e-as-palavras-compostas-da-filosofia-à-mesquinha/g-37562824>

equipara a ele, abrandando sua inveja. - Encontrando-se bem ele mesmo, ainda assim acumula a infelicidade do próximo como um capital em sua consciência, a fim de opô-la à sua própria desgraça, quando esta ocorrer; também aí tem “Schadenfreude”. Ou seja, a disposição para a igualdade estende a sua medida para o âmbito da felicidade e do acaso: Schadenfreude é a mais comum expressão da vitória e restauração da igualdade, também na mais elevada organização do mundo. Apenas depois que o ser humano aprendeu a ver nos outros humanos os seus iguais, isto é, depois da fundação da sociedade, existe Schadenfreude.⁹¹ (tradução de Paulo César de Souza)

Schadenfreude seria uma espécie de vingança desempenhada com poucos esforços por parte do observador. O observador apenas se deleita com a desgraça sofrida pelo outro. Tal sentimento era condenado pela instituição religiosa no século XIX, todavia trata-se de um sentimento de difícil controle, já que eventualmente se ri ou se alegra muitas vezes com a desgraça alheia. As situações são clássicas, como por exemplo: a cena de uma pessoa que não percebe que uma das lentes de seus óculos de sol caiu ou um casal de noivos caindo ao subir ao altar...

Wilhelm Busch integra em seus trabalhos toques de humor ácido, humor negro, *Schadenfreude*, ironia e sarcasmo. O autor empregou tais recursos como forma de contestação referente a condutas e preceitos da sociedade de sua época, ou seja, o século XIX. Verifica-se que o humor e o cômico são marcas registradas em suas obras, as críticas com toques ácidos de humor emergem tanto no iconotexto quanto no texto

⁹¹ Die Schadenfreude entsteht daher, dass ein jeder in mancher ihm wohl bewussten Hinsicht sich schlecht befindet, Sorge oder Neid oder Schmerz hat: der Schaden, der den andern betrifft, stellt diesen ihm gleich, er versöhnt seinen Neid. – Befindet er gerade sich selber gut, so sammelt er doch das Unglück des nächsten als ein Kapital in seinem Bewusstsein auf, um es bei einbrechendem eigenen Unglück gegen dasselbe einzusetzen: auch so hat er „Schadenfreude“. Die auf Gleichheit gerichtete Gesinnung wirft also ihren Maßstab aus auf das Gebiet des Glücks und des Zufalls: Schadenfreude ist der gemeinste Ausdruck über den Sieg und die Wiederherstellung der Gleichheit, auch innerhalb der höheren Weltordnung. Erst seitdem der Mensch gelernt hat, in anderen Menschen seinesgleichen zu sehen, also erst seit Begründung der Gesellschaft gibt es Schadenfreude. (NIETZSCHE, 1922)

linguístico, sendo muitas vezes entendidas tão somente através dos diálogos entre desenho e verbo. O autor evidencia o efeito cômico através da tônica do *Schadenfreude*, principalmente no que tange ao sentimento de alegria perante o infortúnio de terceiros.

Segundo Sprengel (1998, p. 239), *Schadenfreude* não é apenas um tema de fundo nas histórias de Busch, mas uma característica da sua recepção. De acordo com este autor, animais e seres humanos com comportamentos amplamente idênticos parecem sofrer os danos e rimos dos infortúnios, como é o caso em *Fipps der Affe* e em *Max und Moritz*. Ainda segundo Sprengel (1998, p. 239), esta forma de humor negro tornaria os leitores cúmplices desse processo. A temática do *Schadenfreude* pode ser observada no conjunto de obras de Wilhelm Busch, como por exemplo em *Max und Moritz*, em *Plisch und Plum*, em *Hans Hucklebein*. Idiossincraticamente, há a possibilidade de se instalar infortúnio das personagens; não necessariamente conduzindo ao riso, mas permitindo e abrindo vias para desfrutes e deleites a partir das desventuras do protagonista e dos coadjuvantes.

4. Suporte teórico – metodológico: Paratradução

Nesta pesquisa emprego pressupostos teóricos e metodológicos que envolvem a noção de *Paratradução*, tal como expostos principalmente no texto: *Au seuil de la traduction: la paratraduction*⁹² de Yuste Frías (2010). A escolha do referido suporte se deve sobretudo à adequação das bases científicas propostas pelo referido autor, face às características do objeto textual abordado e, naturalmente, diante das necessidades que se apresentam para levar a cabo a presente investigação. Visa-se, neste capítulo – e preliminarmente –, elucidar a noção de *Paratradução*. Para fazê-lo, torna-se pertinente e coerente esboçar pontos incontornáveis dos estudos de Gérard Genette (2009), intitulado: *Paratextos Editoriais*⁹³ (*Seuils*, em francês), que no processo de construção da terminologia específica aqui adotada definem o termo *paratexto*. Cabe destacar que a noção de *paratradução*, cerne dos estudos teóricos, críticos e analíticos propostos por Yuste Frías, toma como principal fonte referencial os apontamentos de Genette, progressivamente desenvolvidos nas duas obras acima citadas. Diante do escopo desta investigação, destaco particularmente a ideia de paratexto como tópico chave da abordagem genettiana.

⁹² No limiar da tradução: a paratradução. (tradução minha).

⁹³ Na tradução de Álvaro Faleiros a mudança do título de *Seuils* para *Paratextos Editoriais* aponta para a questão dos paratextos, realmente um dos pontos-chave desse tratado de Gérard Genette. Todavia, a questão dos peritextos e epitextos, a meu ver, constitui o cerne das ideias do autor, ou seja, *Seuils*, ou *Limiares*, na língua portuguesa, remete justamente ao umbral em que a identidade do texto se define. Essa identidade não se caracteriza somente por paratextos como capa, orelha, prefácio, posfácio e demais. Tais elementos podem ser a todo instante alterados, como demonstra a mudança realizada no título da tradução brasileira, talvez por questões de políticas editoriais. Com efeito, a identidade de um texto, sobretudo do conteúdo que veicula, se sustenta em questões mais profundas. No caso de *Seuils*, Genette remete seu leitor a um espaço que não se faz necessariamente presente no “in-textual”, ou seja, no texto em si, mas aos contextos que o definem. Mais propriamente, Genette parece se referir àquilo que emerge a partir do encontro entre a natureza do texto envolta no espaço em que as forças dinamogênicas se encontram: justamente no espaço “entre”, no limiar. Em *Seuils*, não há axiomas, tampouco verdades. Em *Seuil* há estados extrínsecos que evidenciam que a arte não somente imita a vida, como também imita a própria arte. Os paratextos, por sua vez, refletem tão somente, como afirmou Saussure, uma camada “syn-crônica” de um extenso leque paradigmático temporal (i.e., diacrônico).

A decisão de acessar aspectos seminais à teoria de Yuste Frías deve-se ao fato de que seus postulados desembocam, em sentido montante (*en amont*), nos postulados de Genette. Os dois modelos estão intimamente atrelados e constituem o cerne condutor da abordagem que decidi abraçar.

Entre outras referências teóricas que sustentam e corroboram com a proposta de Yuste Frías, destacam-se dois trabalhos incontornáveis. O primeiro concerne ao texto de Serge Tisseron (1996), intitulado: *Le bonheur dans l'image*, no qual o autor desenvolve a noção de “entre deux”, ou seja, “entre dois”. Para Tisseron:

Se aceitássemos acreditar, ao menos por um instante, na presença real de um dado objeto em sua imagem, esta se tornaria um espetacular paraíso artificial. Ao contrário, supor que na imagem não há nenhum indício do objeto representado, seria como lançar o espectador no vazio. De fato, uma das propriedades inerentes à imagem é a de justamente se situar neste limite. Ela não é nem presença nem ausência, mais “**entre deux**”. Isto a torna naturalmente uma mediatrix.⁹⁴ (TISSERON, 1996, p. 85, Adaptação minha, negrito meu).

A partir da noção de “entre [deux]⁹⁵” proposta por Tisseron (1996), Yuste Frías (2010), Defays (1996) e Barthes (1973/2010), todos os autores corroboram não somente a atribuição do status de *texto* aos conteúdos veiculados por outras modalidades semióticas – entre as quais a imagem (ou iconotexto) – mas sobretudo instauram um espaço possível para o tradutor, aliás já mencionado por Genette em sua definição ampla

⁹⁴ Si on accepte de croire, ne serait-ce qu'un moment, à la présence réelle de l'objet dans son image, celle-ci devient ravissement et paradis artificiel. Si, au contraire, on privilégie en elle “l'absente de tout bouquets”, selon la formule célèbre de Mallarmé, elle tourne à la rencontre avec le vide. En fait, le propre de l'image est de se tenir sur cette crête. Elle n'est ni présence ni absence, mais “entre deux”. Cela fait naturellement d'elle une médiatrice. (TISSERON, 1996, p. 85).

⁹⁵ Observo que não corroboro com a visão binarista expressa em “entre deux” (entre dois) por Tisseron na citação acima apresentada (TISSERON, 1996, p. 85). A minha ótica, a expressão “entre” já seria suficiente para definir o espaço em que dialogam as modalidades semióticas. Observo também que a ideia expressa na referida citação também se aplicaria à questão do **espelho**, ponto a ser desenvolvido no capítulo dedicado às análises.

de “seuils”⁹⁶ (zonas limítrofes), espaço que Tisseron denomina de “entre deux”; Yuste Frias intitula de “umbral”, Defays define como espaço “entre” e Barthes refere-se a “entre margens”.

A noção de espaço “entre” de Defays (1996), desenvolvida em seu texto intitulado: *Le Comic*, refere-se à zona em que se estabelecem acordos e negociações à geração de novas entidades (provisórias). Cabe então destacar que tanto Tisseron (1996, p. 85), quanto Defays (1996, p. 10), à exemplo de outros autores como Barthes (1973, p. 14-15)⁹⁷, em excerto abaixo reproduzido, desenvolvem a ideia de uma zona limítrofe, não exatamente **entre dois**, mas **no cerne dos diálogos**, se definem as identidades dos novos objetos gerados a partir de operações de fricção entre forças dinamogênicas:

Duas margens são traçadas: uma margem sensata, conforme, plagiaria (trata-se de copiar a língua em seu estado canônico, tal como foi fixada pela escola, pelo uso correto, pela literatura, pela cultura), e uma outra margem, móvel, vazia (apta a tomar não importa quais contornos) que nunca é mais do que o lugar de seu efeito: lá onde se entrevê a morte da linguagem. Estas duas margens, o compromisso que elas encenam, são necessárias. Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas: é a fenda entre uma e outra que se torna erótica⁹⁸.

⁹⁶ Como já discutido acima, o título da obra *Seuils* (GENETTE, G. **Seuils**. Ed. Seuil, coll. Poétique: Paris, 1987) foi traduzido para o português brasileiro por Álvaro Faleiros como *Paratextos Editoriais* (GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009). A ideia de “zona de intermediação”, de “zona limite”, de “umbral”, uma das bases do modelo teórico de Genette, tomou outra forma e, por conseguinte, outro sentido, no qual se acentuou o papel dos paratextos, ocultando seu papel de espaço mediador, tal como consta no título primeiro, de Gérard Genette.

⁹⁷ Refiro-me aqui à primeira edição, de forma a destacar a data de lançamento do texto (*Le plaisir du texte*. Ed. du Seuil, 1973, Paris). Lançada em português pela Editora Perspectiva, São Paulo, 1987. Organização de Jacob Guinsburg, Tradução de Jacob Guinsburg e revisão de Alice Kyoko Miyashiro. Todavia referenciamos aqui a 5 edição do ano de 2010.

⁹⁸ Deux bords sont tracés : un bord sage, conforme, plagiaire (il s’agit de copier la langue dans son état canonique, tel qu’il a été fixé par l’école, le bon usage, la littérature, la culture), et un autre bord, mobile, vide (apte à prendre n’importe quels contours), qui n’est jamais que le lieu de son effet : là où s’entrevoit la mort du langage. Ces deux bords, le compromis qu’ils mettent en scène, sont

(BARTHES, 2010, 5ed. p. 11 e 12. Tradução de Jacob Guinsburg).

Destaco, com base em Yuste Frías (2010), que a ideia de “entre deux” pressupõe abordagem binarista e de cunho opositivo. Naturalmente, quando se trata de contrapor “duas” entidades, tal ideia se confirma e se presta ao estudo de fenômenos físicos e químicos. Todavia, cabe considerar que no caso de objetos abstratos como a língua e os ícones, implicando interpretação e tradução, e especificamente referente a textos multimodais, não há necessariamente um texto situado em “A”, a ser transportado para “B”. Nesse caso, a abordagem binarista e opositiva, que caracterizaria o processo *translatio* – i.e., transporte de um lado “A” para um outro lado “B” –, cede lugar à ideia de *transductio* (transformação no interior do *ducto* situado entre margens), não implicando necessariamente duas entidades separadas por um limite; mas simplesmente um ponto no qual os objetos e processos se tornam vulneráveis e suscetíveis a metamorfoses. Neste sentido, Yuste Frías propõe não somente abandonar posturas binaristas; mas substituir a perspectiva *translatio* por *transductio*. Tais pressupostos são essenciais à definição da noção de *paratradução*.

4. 1. Noção de Paratradução

A noção de *Paratradução*, segundo Yuste Frías (2010), surgiu durante a realização da pesquisa de doutorado de Xoán Manuel Garrido Vilariño (2004). O trabalho foi orientado pelo professor José Yuste Frías, junto à Universidade de Vigo, na Espanha. Segundo o autor, a pesquisa buscava um termo teórico para referenciar as várias produções verbais visuais, icônicas, verbo-icônicas e paratextuais presentes nas diversas traduções da obra: *Se questo è un uomo*⁹⁹ de Primo Levi. Concomitantemente, entre os anos de 2004 e 2005, criou-se o Grupo de Investigação T&P (Tradução & *Paratradução*) na mesma universidade. O intuito do grupo, segundo Yuste Frías (2014), seria o de estudar implicações estéticas, políticas, ideológicas, culturais e sociais de qualquer tipo de paratexto em trabalhos de tradução. Ainda de acordo com Yuste Frías (*ibidem*) os objetos de estudo do Grupo T&P seriam

nécessaires. La culture ni sa destruction ne sont érotiques; c’est la faille de l’une et de l’autre qui le devient. (BARTHES, 1973, p. 14-15).

⁹⁹ Se este é um homem. (tradução minha)

produções paratextuais em sentido amplo, muitas vezes desconsideradas como *corpus*, ou seja, como parte indissociável do material a ser submetido ao trabalho de análise e, principalmente, **tradução**, talvez por, em um primeiro instante, não serem consideradas textos, mas sim paratextos. As decisões terminológicas do grupo definiram a adoção da notação “&” para evidenciar o sentido simbólico da junção que se almeja estabelecer entre a *tradução* e a *paratradução*. Em outras palavras, traduz-se texto e se *paratraduz* paratextos, considerando que não é possível traduzir sem *paratraduzir* e que o tradutor deve se situar na zona de limite (i.e., no umbral) em que texto¶texto passam a ser abordados como entidades indissociáveis. Neste sentido, reafirma-se que não é possível traduzir texto sem *paratraduzir* paratextos.

Retomando os postulados de Genette (1987) expostos sobretudo em *Seuils*, Yuste Frías (2010) sublinha que um texto traduzido pode ser considerado inepto se não vier apresentado e representado por seus paratextos, por sua vez, também traduzidos, e mais precisamente, *paratraduzidos*. Se os paratextos apresentam os textos, concomitantemente as *paratraduções* apresentam as traduções. Como afirma Genette (1987) não há, e não nunca houve, texto sem paratexto. Conforme Yuste Frías (2014) a função essencial dos paratextos no processo de tradução seria a de possibilitar a existência do texto traduzido, o qual cercam, envolvem, acompanham, introduzem, modificam e apresentam no âmbito dos mercados editoriais. Para o autor, a atividade de tradução concentra-se, por vezes, na função do material de natureza linguística presente nos textos. Caberia, todavia, explorar e paratraduzir igualmente o que o rodeia, o envolve, o acompanha, o introduz e o apresenta.

Caberia lembrar que os suportes teóricos voltados aos Estudos da Tradução parecem ter sido, em sua maioria, desenvolvidos com vistas a tratar do texto literário em prosa e verso. Nestes textos, outras modalidades semióticas consideradas adendos ou anexos, geralmente são tomadas como ilustrações e muitas vezes desconsideradas nas demandas tradutológicas (interpretação e análise) e tradutórias (prática efetiva). No caso de trabalhos como *Fipps der Affe*, inerentemente politextual, ou mesmo no caso mais geral que envolve as HQs, Comics e Mangás, as teorias de tradução se revelam repletas de lacunas, tendo em vista que as teorias da Linguística e da Literatura, que permeiam as teorias da tradução, se tornaram relativamente independentes da Semiologia e/ou da Semiótica. Em termos de áreas do conhecimento, a Semiologia e a Semiótica passaram de “grande área” para “subdomínio”. As

estratificações de cunho hierárquico e político inerente às ciências, aliás, fez com que objetos híbridos fossem desconsiderados, talvez em razão da necessidade de “sanitarização” de objetos de análise e de modelos para os quais são adaptados, quando deveria ser o contrário. A própria “idade” dos Estudos da Tradução, caracterizado como “recente” (cf. Holmes, 1972/1988), encontra dificuldades para que a área seja contemplada (i) nas tabelas dos órgãos científicos como CNPq e CAPES; (ii) nos requisitos de base de concursos públicos dedicados ao provimento de vagas no campo da Literatura ou da Linguística; (iii) ou até mesmo para a definição de credenciamento de seus profissionais docentes ou pesquisadores.

Para Genette (2009, p. 09) a obra literária se respalda no texto de natureza linguística, todavia esse texto raramente se expõe unicamente, em muitos casos ele vem acompanhado por entidades de diferentes expressões semióticas em simbiose, a saber: capa, orelha, prefácio, ilustrações, entre outras modalidades. De acordo com o autor (2009, p. 15), a condição pragmática de um elemento de paratexto seria estabelecida pelas particularidades de sua categoria, ou nível de comunicação, isto é, a força elocutória de sua mensagem, natureza do destinador, especificidades do destinatário, nível de autoridade e de responsabilidade do primeiro, entre outros fatores. Ainda, segundo Genette (2009, p. 17), o paratexto, sob todas as suas formas, consiste de um discurso fundamentalmente heterônomo, auxiliar, a serviço de outra “coisa” que constitui sua razão de ser, ou seja, o texto.

De acordo com Yuste Frías (2014, p. 25) a imposição da criação de um novo conceito no campo dos Estudos da Tradução, enquanto disciplina, ocorreu em razão do estudo minucioso de entidades iconotextuais, da análise detalhada das produções imagético-linguísticas e verbo-icônicas que envolvem, introduzem, cercam e apresentam o texto e, concomitantemente, conduzindo à sua tradução. Conforme Yuste Frías (2010), a *paratradução* seria um novo termo dos Estudos da Tradução – que se enquadraria em um movimento teórico e epistemológico –, que questiona a tradução a partir da filosofia, da antropologia, da semiótica e do pensamento político. Para o autor (2010), a *paratradução* corresponde à zona de transição e de operação de qualquer processo de mediação. Neste sentido, caberia aqui aludir novamente à Barthes (1973/2010), com sua metáfora pedagógica, que trata do ponto de fricção situado entre margens, local em que se encontram as forças dinamogênicas necessárias a geração do *prazer do texto*. A *paratradução* poderia ser definida como um envelope que resguarda toda e qualquer possibilidade tradutória. Para

Yuste Frías (2010) a *paratradução* se catalisa no *umbral* a partir do qual se define a identidade do objeto de tradução.

À ótica desse autor, a noção de *paratradução* se subdivide em três níveis metodológicos distintos, a saber: (a) nível empírico, (b) nível sociológico e (c) nível discursivo. Explana-se, abaixo, de modo sucinto, as três categorias, respectivamente:

- a) Nível empírico: estuda elementos paratextuais, linguísticos e não linguísticos, relacionados virtual ou fisicamente com o texto traduzido. Denomina-se como nível paratradutório;
- b) Nível sociológico: compreende os agentes, as normas, os procedimentos e as instituições pertencentes ao processo tradutório. Considerado como nível protradutório;
- c) Nível discursivo: envolve os discursos sobre a tradução que guiam seu funcionamento e asseguram seu papel na sociedade. Designado como nível metatradutório.

Conforme Yuste Frías (2014, p. 29) não se pretende afirmar que o estudo desses fenômenos seja algo inédito. Se alguma originalidade há, ela consiste na busca em se descrever o que agrega os três níveis acima mencionados, compondo posicionamento metodológico comum estabelecido *em torno* da tradução, isto é, em seus *umbrals*, sempre atento a tudo o que sugestiona, influencia ou determina o processo de tradução e que, até o instante, tenha sido eventualmente despercebido pela estrutura tradicional de leitura, adaptada pela tradutologia tradicional que consiste, via de regra, no texto traduzido e, raras vezes, em seus paratextos. Para o autor (*idem*) existem sempre margens nos textos, presentes nas três categorias distintas, que se envolvem ativamente no processo de tradução.

A noção de *paratradução*, segundo Yuste Frías (2014), proporciona novos panoramas teóricos, didáticos e profissionais, instigando à reflexão sobre o que possa ocorrer às margens do processo tradutório, isto é, nos *limiares* (Seuils) da tradução. O conceito instaura a experiência *do limiar* como ponte, passagem e transferência entre idiomas e culturas. De acordo com Yuste Frías (*ibidem*) a noção foi instituída para evocar que a tradução não se refere apenas a *translatio*, mas também a *traductio*. Conforme já especificado nas linhas acima, a tradução *translatio* representaria um processo que tende ao caráter “passivo”,

amplamente praticado e que preconiza a invisibilidade do tradutor e seu anonimato; diferentemente a *traductio* aludiria a um processo “ativo”, que acarreta responsabilidades particulares na tarefa de traduzir, pois quem executa o processo ímpar de traduzir um texto seria o indivíduo ou a equipe que teve a possibilidade de acessar e ler o texto, considerando em extensão seus paratextos. Segundo Nouss (2012) *translatio* expressa um método passivo, realizado em um grau geral e comum; em contrapartida *traductio* retrata um método ativo que implica em escolhas pontuais, que incidem sobre um trabalho singular. De acordo com o referido autor, *translatio* corresponderia a efeito, ao passo que *traductio* implicaria ação. Para Berman (1988) a *translation* centra-se no movimento de transferência ou de transporte, já a *traduction* enfatiza a energia ativa que preside este transporte, precisamente porque se refere a *ductio* e *ducere*. Para Berman (*ibidem*) a *traduction* seria uma atividade que possui um agente, enquanto que a *translation* seria um movimento de passagem de modo mais anônimo. Yuste Frías (2014) afirma que aquele que traduz vivencia a experiência dos limiares e das margens do texto que deve traduzir (*traductio*), antes de decidir qualquer transferência de sentido (*translatio*) após leitura do texto, compreensão, interpretação e execução.

A *paratradução* parece constituir um conceito-chave, interessante no processo de tradução de textos multisemióticos, em particular em textos compostos por iconotextos e código linguístico, ambos integrados e formando o politexto. Essa noção poderia ser considerada como um diferente olhar transdisciplinar da tradução em relação à fusão do textual-linguístico com o textual-icônico.

Segundo Yuste Frías (2010) as imagens, consideradas em sua integralidade, são produtos culturais com geometria variável, cujos significados oscilam de acordo com as configurações espaço-temporais. À ótica desse autor, a imagem se reveste de certo sentido universal, mas que pode assumir significados plurais, pois as línguas e as culturas, em sendo inerentemente heterogêneas, tornam os olhares plurais em termos interpretativos. No par tradicionalmente denominado *texto-linguístico* e *imagem-não-linguística*, tudo é contraponto: (i) ambos se encontram presentes simultânea e independentemente nas mesmas circunscrições; um acompanha o outro e vice-versa, sem hierarquias desnecessárias no caso das HQs.

Conforme Yuste Frías (*ibidem*), a configuração da narrativa do texto linguístico inspira ao sentido jusante (*en aval*). Parece normal que nós, leitores, desejemos avançar na leitura do texto segundo sua ordem de

desenvolvimento convencional, para conhecer e experimentar o desenrolar do enredo. O desenho, diferentemente, destoa da tendência à linearidade do código linguístico e do processamento em leitura, pois pode causar parada necessária à exploração de minúcias e/ou decifração de mensagens, sejam elas expressas ou subliminares. No cerne da junção entre as modalidades semióticas se instalam movimentos que fazem com que o leitor alterne sua atenção conforme o ritmo que determinar para si, ou segundo as cadências definidas pela própria arte. Tal processo se revela bastante claro no teatro e no cinema, composições artísticas cujos efeitos de excitação independem do auditório. No caso das HQs, as pausas resultam das decisões do leitor concernentes à exploração dos entornos e de minúcias.

Como já foi repetido, *Fipps der Affe* de Wilhelm Busch se caracteriza principalmente pela junção de código linguístico e iconotextos – compostos sobretudo por desenhos. Somente um estudo de caso, com uso de equipamentos como o *Eye Tracking*¹⁰⁰ seria possível experimentar as características da leitura do texto multimodal, talvez corroborando com o que Yuste Frías expôs, nas linhas acima. Todavia, o uso de tal instrumento ultrapassa o escopo deste estudo.

De acordo com Yuste Frías (2010) a imagem não linguística ou híbrida (linguístico e desenho integrados) ainda busca atenção mais ampla nos Estudos da Tradução enquanto disciplina. Neste sentido, a noção de *paratradução* pretende alavancar o papel significativo da imagem situada além do texto de natureza linguística e de quaisquer aspectos visuais dos paratextos presentes nos textos de base e em suas traduções e *paratraduções*. Para Genette (2009), o principal objetivo de

¹⁰⁰ O *Eye Tracking* possibilita determinar, em temporal dito “real”, o direcionamento do olhar para o perímetro de visão do leitor. Através de um instrumento como o *Eye Tracking*, seria possível definir algumas tendências em relação à exploração de politextos. Naturalmente se trataria de um “ensaio” baseado em aproximações. A obrigatoriedade de sua realização em ambiente laboratorial difere das operações ativadas em situação natural, isto é, de descontração e lazer. Com efeito, as obras literárias em geral, e uma HQ de forma específica, são exploradas sem o compromisso de atender às orientações que ocorrem no enquadramento do leitor enquanto “colaborador” de uma pesquisa. Apesar das limitações impostas às pesquisas laboratoriais, cabe lembrar que o Laboratório de Linguagem e Processos Cognitivos (LabLing), do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras da UFSC possui o referido equipamento e uma tal abordagem poderia ser interessante à revelação de parâmetros e tendências concernentes à leitura de politextos.

qualquer paratexto consiste em garantir que o texto se torne objeto de leitura interessante para o público leitor. O paratexto é essencial para ancoragem pragmática do texto, pois oferece complementos indispensáveis à composição de significações (locais), sentidos (amplos). Segundo Genette (1987), o texto sem o seu paratexto seria como um elefante sem seu cornaca¹⁰¹, e o paratexto sem o seu texto seria como um cornaca sem seu elefante. Em movimento similar, e parafraseando Genette, Yuste Frías (2014, p. 26) afirma que [...] *o texto traduzido sem seus paratextos paratraduzidos seria como um elefante sem seu cornaca e um paratexto paratraduzido sem o texto traduzido seria como um cornaca sem seu elefante*.

De acordo com o *E-dicionário* de termos literários (2010), de Carlos Ceia, a ilustração seria o elemento paratextual mais presente nos textos impressos. Segundo Yuste Frías (2014) se toda ilustração pode ser considerada como uma primeira forma de tradução, todo o cabedal iconotextual em um livro para crianças e jovens, por exemplo, paratraduz o linguístico-verbal antes de ser traduzido. Toda entidade iconotextual em tradução consiste de uma estrutura indissolúvel integrada ao texto em sentido amplo. Nem o código linguístico tem função “subordinada”, nem a imagem função “ilustrativa”. Com efeito, ambos se apresentam coordenados e em diálogo por meio de canais diversos, que misturam e se misturam. Conforme Oittinen (2003), as entidades linguísticas (leia-se vocabulares¹⁰²), fundidas com desenhos não podem ser separadas de seu contexto, pois é justamente lá que expressam suas significações locais. Por outro lado, fora das circunscrições do texto, permanecem aos ares dos

¹⁰¹ Se nomeia **cornaca** àquele(a) que guia elefantes. (Fonte de base: Novo Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa.). Normalmente, cornaca e elefante possuem laços interativos resultantes de experiências desenvolvidas mutuamente durante anos. As idiossincrasias de um e de outro encontram-se em diversos pontos e situações, gerando laços de confiança. O cornaca não só conduz o elefante, mas lhe garante alimento, exercícios físicos e atenção. Segundo Genette, em condições de cativeiro, um elefante sem seu cornaca ou se torna força desprezada ou poderá vir a ser uma potência sem controle.

¹⁰² Aceitarei, no âmbito desta investigação que quando falamos de léxico, estamos nos referindo ao material abstrato e uma língua em sua totalidade. Assim, posso me referir ao léxico de uma língua. Um indivíduo, uma obra literária, por exemplo, possuem um vocabulário, ou seja, apenas uma porção do *thesaurus* de um idioma. Os vocabulários podem ser contados, pois são limitados. O léxico de uma língua é formado de milhões de entradas, cuja contagem não cessaria jamais em função da inerente dinâmica criativa de seus usuários que a modificam a cada instante, seja modificando, seja criando novas entidades.

tempos e dos espaços e, em novas situações, assumem novos laços que podem balançar os pilares situados nas circunscrições da obra de arte. Naturalmente, um livro com imagens pode se assemelhar aos dicionários ilustrados, ou seja, eles orientam para ponto de vista, ou seja, em certo sentido, denotam, conotam, associam, exemplificam ou antagonizam (i.e., antônimos). Assim como o código linguístico, os desenhos também realizam remissões, criam efeitos metafóricos e podem gerar ambiguidades interpretativas. Caberia ainda considerar que o desenho representa contexto aos componentes linguísticos, se tornando explicativo, e vice-versa. Ao traduzir desenhos de um livro, o tradutor estará trabalhando sobre a totalidade do texto e não somente sobre a parcela verbal codificada.

À ótica de Genette (2009), os paratextos são divididos em dois grandes grupos: (i) os peritextos e (ii) os epitextos. Os peritextos (i) seriam todos os elementos paratextuais que cercam e acompanham o texto, em sua publicação. São elementos indissociáveis do texto publicado. Segundo Genette (*ibidem*), os peritextos aludem a uma categoria espacial definida pela continuidade ou unidade da obra. Para o autor (*ibidem*), os elementos peritextuais envolvem o texto dentro do próprio âmbito da obra, mantendo relação direta, como nome do autor, títulos e toda materialidade que se origina destes elementos, como capa, ilustração e outros. Os epitextos (ii), por sua vez, seriam todas as informações que prolongam o texto e que não estão ligadas diretamente ao texto, nas circunscrições de sua publicação. De acordo com Genette (2009), o epitexto também estaria situado no entorno do texto, todavia, a um intervalo marcado por uma intermitência em relação à obra. Genette (*ibidem*) divide os elementos epitextuais em duas categorias: (a) os *públicos*, que se sustentam através dos suportes midiáticos, como por exemplo: entrevistas, debates, resenhas; (b) os *privados*, intrinsecamente ligados ao autor e à obra, como correspondências, diários, anotações. Segundo Yuste Frías (2010), o paratexto seria o conjunto de produções verbais, icônicas, verbo-icônicas ou materiais que envolvem num todo o texto traduzido.

De acordo com Yuste Frías (2010, p. 296), nós, tradutores, vivemos no mundo das imagens, pois não traduzimos as línguas, muito menos as “palavras”, mas sim imaginários vinculados nos textos e materializados através de peritextos. Para o autor (*ibidem*) só haverá imaginário se existirem conjunto de imagens linguísticas e não linguísticas que compunham histórias, que formem conjuntos coerentes, que gerem reações e que façam emergir diferentes interpretações –

dependentes do lugar, do momento, do idioma e das culturas implicadas. Conforme Yuste Frías (*ibidem*) o sistema de símbolos que subjaz cada cultura transforma a leitura, a interpretação e a tradução da imagem. Yuste Frías (*ibidem*) afirma que estes diferentes sistemas simbólicos cravam marcas profundas na concepção e definição dos iconotextos; nos usos de formas e cores que parecem ainda mais simbólicos hoje, do que ontem ou amanhã; nos diferentes códigos semióticos e rituais simbólicos de cada cultura; no léxico de cada língua e no imaginário de cada texto e de cada imagem a ser traduzida.

Na tradição escrita ocidental, quando se quer registrar oposições, de ofício emprega-se uma barra (/) para marcar dois polos que se opõem, como por exemplo: início/fim, belo/feio, masculino/feminino, bem/mal. O primeiro termo, geralmente desfruta de uma posição distinta, sendo considerada como superior; o segundo ocupa segundo plano, assumindo posição inferior. Estabelecendo uma correlação, observa-se que, normalmente, paratexto da categoria “imagem não linguística” é muitas vezes empregado nesta configuração hierárquica da seguinte forma: texto/imagem, na qual o texto assume posição de componente central e a imagem, por sua vez, condição de acessório. Nesta pesquisa não considerarei esta oposição e hierarquia pertinente, pois ela não se justifica. A terminologia necessária à discriminação dos diferentes componentes passíveis de integrar aquilo que entendemos por textos multimodais (cf. VAILLANT, 1999, p. 09, ANDRÉ & RIST, 1993, p. 253) – como as Histórias em Quadrinhos – é geralmente imprecisa ou lacunar. Não é possível falar em *imagem* e *texto*, pois o texto escrito também é uma entidade que se apreende através da visão ou do tato (no caso do braile). Falar de verbal e não verbal implicaria aceitar que a imagem não veicula predicação, o que não seria sensato, pois é possível visualizar regências nas cenas desenhadas ou pintadas. Logo, no escopo da presente investigação, refiro-me a *texto linguístico* (baseado em sistema de escrita, alfabético) e *iconotexto*, de modo a evitar ambiguidades e desníveis desnecessários. Como já constatado, desde as primeiras páginas deste trabalho, utilizarei uma terminologia diferente daquela adotada por Yuste Frías (2010), que utiliza a fórmula: *texto-imagem*. Apesar de Yuste Frías (*ibidem*) considerar, aliás com muita propriedade, que o par *texto-imagem* nunca seria uma oposição, mas com efeito uma harmonização, considero que o texto – e mais especificamente o texto linguístico –, também é discriminado através do sentido da visão ou do tato. Logo, do ponto de vista taxonômico, o texto linguístico

também integraria a categoria <imagem>, naturalmente marcado por características que o definem como código sistematicamente construído.

Segundo Yuste Frías (2010), a imagem em um livro conduz o leitor a realizar duas ações diferentes, uma de *irrupção* e outra de *exploração*. A irrupção ocorreria quando a imagem atrai e prende o olhar do leitor, antes mesmo que a letra impressa possa ser lida; a exploração ocorre quando a imagem se torna cerne da leitura. Neste caso, o leitor a visualiza e ela se torna o mapa através do qual se poderá explorar seus demais detalhes. De acordo com Yuste Frías (*ibidem*), o par *texto-imagem*, ou em outras palavras e segundo a terminologia desenvolvida para esta pesquisa, o par *texto linguístico* e *iconotexto*, são instâncias imbricadas que assumem o caráter legível e apreensível das cenas expostas através do processo de narratividade. Ora, a narratividade não concerne somente ao texto em prosa ou em verso.

Muito embora a imagem não possua uma sintaxe similar aquela que se constata junto ao código escrito, não seria absurdo se falar em narratividade imagética, tal como praticado, por exemplo, nas técnicas de *storyboard*. De modo monolítico, *textos linguísticos* e *iconotextos* se concatenam em prol da geração de sentidos, apreensivos – e plurais – à ótica do leitor. Caberia aceitar, sob este prisma teórico, que a parcela *linguístico-textual* norteia a interpretação dos desenhos grifados e coloridos, e o desenho, por sua vez, orienta o fluxo de leitura do componente linguístico.

Para Yuste Frías (2010), o texto multimodal mantém diálogo permanente com identidades distinguíveis que o compõem, todavia sem abrir mão de traços de seu próprio caráter semiótico, isto é, *o texto é imagem e a imagem é o texto*. Segundo o autor (*ibidem*), para garantir sucesso na tradução de livros elaborados a partir de textos enriquecidos com desenhos, muitas vezes destinados a crianças e jovens, o tradutor deve ler, interpretar e traduzir não só os elementos linguístico-textuais, mas também os componentes paratextuais que compõem o imaginário presente em cada entidade iconotextual.

4.2 Percurso Metodológico

Viso expor nesta seção o percurso metodológico dessa investigação, a saber: escolha do autor, da obra, da cena, entre outros. Cada linha escrita foi resultado de um árduo trabalho de pesquisa. A trajetória metodológica foi uma tarefa laboriosa diante da complexidade

e da riqueza de cada um dos temas tratado nesta tese e resumidos em seu título, a saber: *Paratradução do humor em Fipps der Affe de Wilhelm Busch*.

Como já mencionei no Primeiro Capítulo, após buscar por autores que redigiram e ilustraram suas próprias obras, me deparei com nomes, como por exemplo: Günter Grass, Wilhelm Busch, Raul Pompéia, Pierre Culliford, Georges Remi, Antoine de St. Exupéry. Após explorar informações sobre os autores acima citados, me chamou atenção, por suas características artísticas, Wilhelm Busch. Assim, me lancei a pesquisar pontualmente a seu respeito. As razões para tal escolha foram:

- a) Wilhelm Busch é um autor de vasta expressão no cenário literário alemão;
- b) produziu seus trabalhos no século XIX, período rico da literatura de língua alemã;
- c) é considerado como um dos precursores e influenciadores para o surgimento das HQs modernas;
- d) suas obras são verdadeiros politextos;
- e) finalmente, as produções de Wilhelm Busch encontram-se em domínio público.

Depois de escolhido o referido autor, a tarefa seguinte consistiu em selecionar uma das histórias de Wilhelm Busch. Me deparei com uma vasta produção, das quais cito aqui alguns títulos de destaque: *Max und Moritz eine Bubengeschichte in sieben Streichen*, *Plisch und Plum*, *Die fromme Helene*, *Hans Huckebein der Unglücksrabe* e *Fipps der Affe*. A tarefa foi árdua, pois cada trabalho possui suas singularidades. No conjunto da obra, a história que mais me instigou foi *Fipps der Affe*. Num primeiro contato com o conto observei tópicos interessantes que poderiam ser explorados e discutidos, como por exemplo: (i) o fato de o protagonista ser um símio; (ii) questões relacionadas à humanização e à animalização, à antropomorfização e zoomorfização envolvendo o protagonista e, em uma passagem da obra, mais precisamente no sétimo capítulo, o primata se admirar diante de um espelho. Naquele instante deparei que tal cena integraria minha pesquisa, sobretudo por suas extensões vastas.

Primeiramente havia fixado, para realizar as análises, o politexto apresentado na versão publicada em 1879 (cf. Figura 19), no qual o texto linguístico está impresso em fontes de estilo *Fraktur* e os iconotextos em estilo bicromático, isto é, em preto e branco. Posteriormente adquiri a

obra em fac-símile (1960) com os esboços do autor elaborados em 1878. Nesta última edição, as ilustrações são policromáticas (cf. Figura 20). A partir da versão em fac-símile desenvolvi as análises apresentadas no Sexto Capítulo desta tese.



Figura 19: Fipps der Affe 1879

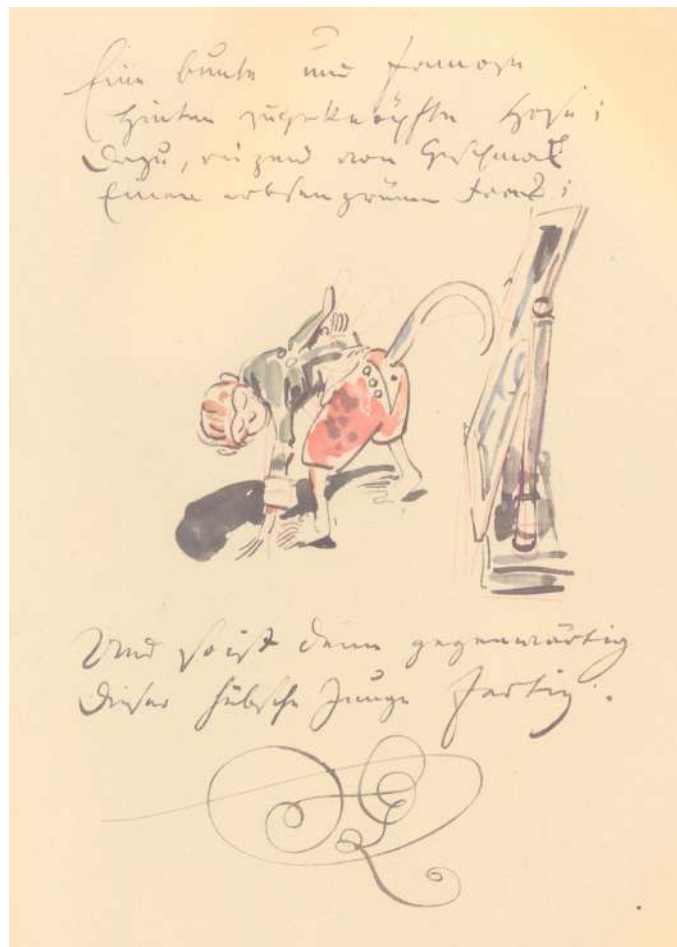


Figura 20: Fipps der Affe fac-símile

Com base nos pressupostos teóricos e metodológicos da *paratradução* analisarei a obra *Fipps der Affe* de Wilhelm Busch considerando o caráter simbiótico envolvido na concatenação entre o texto linguístico e o iconotexto, pois se trata de um conto em que o autor recorre às semioses que lhe aprouvem idiossincraticamente em termos de habilidades artísticas. Assim, no escopo desta pesquisa, fiel às orientações

de Genette (2009) e Yuste Frías (2010), colocarei em evidência alguns paratextos que definem a identidade de um conjunto de elementos presentes na cena acima apresentada. Em outras palavras, e em consonância com os suportes teóricos abraçados, evocarei elementos paratextuais ou, à perspectiva de Genette (1982, 1987, 2009), componentes epitextuais, situados para além das páginas do texto editado, que permitam conjecturar sobre alusões presentes na narrativa que naturalmente interferem no processo de tradução. Tais componentes, por vezes de difícil percepção, constituem rastros, pistas e fragmentos que precisam ser remontados. Concomitantemente, examinarei *peritextos icônicos*, tradicionalmente classificados como ilustrações e, conjuntamente, *epitextos públicos* e *privados*, que trazem informações sobre o autor, a obra, cartas escritas a amigos e familiares. Trata-se, expressamente, de um trabalho de cunho exploratório e interpretativo que antecede a atividade tradutória propriamente dita. Nada muito diferente, por exemplo, dos procedimentos exegéticos desenvolvidos para o estudo de textos sensíveis ou das bases da hermenêutica de Schleiermacher. No caso dos modelos aqui adotados, acredito que eles possuem o mérito principal de preencher algumas lacunas terminológicas que dificultam o estudo de textos multimodais.

5. Tradução e Paratradução de *Fipps der Affe*

Apresento, nesta seção minha tradução pessoal do conto *Fipps der Affe*, realizada diretamente do texto de base (1879) em língua alemã para o português brasileiro. Na versão que elaborei para esse trabalho, exponho diferentes considerações referentes tanto ao processo tradutório propriamente dito, quanto às subjacências inerentes e inexoráveis concedidas no tratamento dos paratextos, tomados aqui em sentido amplo, ou seja, circunscrevendo peritextos e epitextos. Com efeito, retomo aqui as orientações de Genette (2009) e Yuste Frías (2010, 2014) em relação ao fato de nós, tradutores, traduzirmos texto e paratraduzirmos paratextos. Logo, além de discussões relativas à transferência de código linguístico do alemão para o português brasileiro, não pude – tampouco poderei, me privar de considerar aspectos transfrásticos¹⁰³ e ecfrásticos¹⁰⁴

¹⁰³ Análise transfrástica corresponde a o estudo dos fenômenos de co-referenciação. De acordo com Paulo de Tarso Galembeck (2005), as análises transfrásticas ainda não consideram o texto como o objeto de análise, pois o percurso ainda é da frase para o texto. Aliás, as análises transfrásticas surgiram a partir da observação de que certos fenômenos não poderiam ser explicados pelas teorias vigentes na época (estruturalismo e gramática gerativa), por ultrapassarem os limites da frase simples e complexa: a co-referenciação (anáfora); a correlação de tempos verbais (“*consecutio temporum*”); o uso de conectores interfrasais; o uso de elementos e indefinidos. Para a análise transfrástica o contexto era apenas o co-texto (segmentos textuais precedentes e subsequentes, a um dado enunciado).

¹⁰⁴ O termo ecfrástico, de origem grega *ekphrasis*, de acordo com o Dicionário de Termos Literários (2013, p. 137) de Massaud Moisés, significa evidência, visibilidade, descrição. O pesquisador João Adolfo Hansen (2006, p. 85) afirma que “ekphrasis (de *phrazô*, ‘fazer entender’, e *ek*, ‘até o fim’) significa ‘exposição’ ou ‘descrição’, associando-se às técnicas de amplificação de tópicos narrativas, composição de etopéias e exercícios de qualificação de causas deliberativas, judiciais e epidíticas”. Como citado no E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia “o termo alemão *Bildgedicht* corresponde praticamente ao conceito de ekphrasis, neste sentido de descrição de uma obra de arte (pintura ou escultura). Por definição lata, trata-se da descrição literária ou pictórica de um objeto real ou imaginário”. Foi introduzido na língua portuguesa no século passado (i.e., Séc. XX), para se referir a textos exacerbadamente descritivos, como os de Balzac (1799-1850), no qual o autor dedica diferentes excertos à descrição de pinturas (e.g. *Le Chef-d’œuvre Inconnu*). Também aqui cabe remeter ao texto de Maximilien-Henri, Marquês de Saint-Simon (1771), particularmente ao prefácio ao “Ensaio de tradução literal e enérgica de Pope” (1º vol. Nouvelle édition. A Amsterdam, chez D.J. Changuion. MDCCLXXXVII.), no qual o autor

intrínsecos a textos de natureza multimodal, como as Histórias em Quadrinhos em geral e do trabalho sequencial de Wilhelm Busch. Para fazê-lo, elaborei duas versões de natureza textual distinta, uma em prosa e outra em verso. Cabe sublinhar que a tradução em prosa foi realizada a partir da totalidade do conto *Fipps der Affe*, ao passo que a tradução em verso se refere aos capítulos: início e sétimo. A seleção dos referidos capítulos deve-se ao fato de os mesmos terem sido empregados ao longo desse texto de tese como material de base para exemplificar e/ou elucidar descritiva-, ou teórica-, ou metodologicamente pontos salientes do conto.

Evidenciarei, por um lado, aspectos salientes gerais implicados nas operações de tradução e de paratradução do conto. Por outro lado, dedicarei maior empenho e me estenderei sobre excertos que demandaram investigações minuciosas e intensas, em consonância com os postulados de Yuste Frías (2010). Nesta seção me concentrarei sobre a tradução em verso. A versão em prosa poderá ser acessada no apêndice da tese.

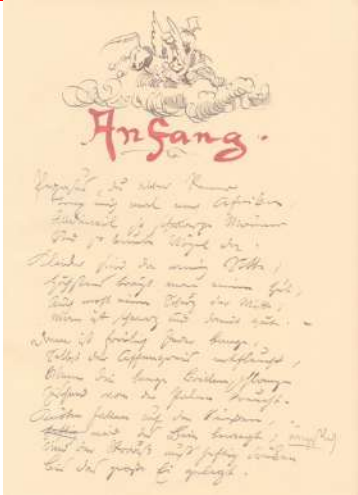
5.1 Tradução em verso *Fipps der Affe*

Apresento, a seguir, minha versão traduzida em verso de excertos da obra *Fipps der Affe*, especificamente referentes aos capítulos: início e sétimo. O *layout* adotado para a apresentação de minha tradução obedece ao seguinte formato: no quadrante esquerdo da página, exponho o iconotexto em fac-símile composto pelas reproduções das ilustrações e da grafia elaboradas pela punho do autor Wilhelm Busch, no quadrante direito superior, exponho o texto linguístico, composto pelo texto da primeira versão de 1879, em alemão e, finalmente, no quadrante direito inferior apresento minha tradução em português. Tal disposição pressupõe maior clareza para o leitor e oferecimento de possibilidades de comparação entre iconotexto, texto linguístico de base e texto traduzido.

estabelece um paralelo entre o trabalho do tradutor e o ofício do desenhista/pintor. Conforme Hansen “hoje, em tempos de desistoricização, o termo *ekphrasis* é usado para significar *qualquer* efeito visual. Da biologia à música, passando pela arqueologia, pela física, pela história literária, pela informática e por estudos culturais de gênero, o termo é usado fora dos seus usos retóricos antigos, significando ‘efeito sensorial’, ‘visualização’, ‘iconização’, ‘espetacularização’, ‘realidade virtual’ e mais coisas”.

	<i>Fipps, der Affe.</i> Skizzirt 1878 München Wilhelm Busch
	<i>Fipps, o macaco.</i> Esboçado em 1878 Manique Wilhelm Busch

<i>Anfang</i>	<i>Início</i>
	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, Aengstlich wird das Bein bewegt;

	Und der Strauß muß heftig drücken, Bis das große Ei gelegt.
	Pegasus, seu velho corredor, Me carregue para África no exterior, Porque lá há homens tão enegrecidos E pássaros tão coloridos. Lá roupas não é de praxe, não; No máximo um chapéu como ostentação, E uma tanga na cintura também; Se é negro e com isso está de bem. Porém todo mundo tem aflição, Foge até mesmo o macaco ancião, Quando sibilante da palmeira A longa cobra-capelo serpeia. Cururus caem de costas, As pernas de medo ficam expostas; E o avestruz precisa fazer muito esforço, Até pôr o grande ovo.

	Krokodile weinen Thränen, Geier sehen kreischend zu; Sehr gemein sind die Hyänen; Schäbig ist der Marabu. Nur die Affen, voller Schnacken, Haben Vor- und Hinterhand; Emsig mümmeln 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,
--	--

Siebentes Capitel Sétimo Capítulo



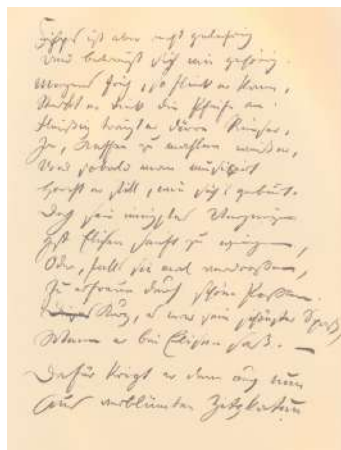
Wer vielleicht zur guten That
Keine rechte Neigung hat,
Dem wird Fasten und Kastein
Immerhn erfrischend sein. –
Als der Herr von gestern Abend,
Fest und wohl geschlafen habend,
(Er heißt nämlich Doktor Fink)
Morgens nach dem Stalle ging,
um zu sehn, Wen er erhascht –
Ei, wie ist er überrascht,
Als bescheiden, sanft und zahm,
Demuthsvoll und lendenlahm,
Fipps aus seinem Sacke steigt,
Näher tritt und sich verneigt.

Quem talvez por boa ação
Não tenha certa inclinação,
Este o flagelo e a privação
Sem dúvida levará a redenção.
Quando o senhor de ontem a noite
Fazia confortavelmente sua
pernoite.
(Doutor Fink, assim se chama o
cavalheiro)
Pela manhã depois de ter ido ao
galinheiro
Para ver a quem ele apanhou,
Uau!, como ele se espantou
Modesto, domesticado e
mansamente,
Trôpego e humildemente,
Fipps sai do saco que o prendia,
Se aproxima e reverencia.



Lächelnd reicht Frau Doktorin
Ihm den guten Apfel hin,
Und das dicke, runde, fette,
Nette Kindermädchen Jette
Mit der niedlichen Elise,
Eiherrjeh! wie lachten diese. –
Zwei nur finden's nicht am Platze;
Schnipps der Hund und Gripps die
Katze,
Die nicht ohne Mißvertrauen
Diesen neuen Gast beschauen.

Sorridente estende-lhe a anfitriã
Uma linda maçã,
A corpulenta, redonda, volumosa
Jette, a criada amorosa,
Com Elise, a engraçada,
Meu Deus! Como estas estavam
agitadas. -
Apenas dois não gostaram do fato;
Schnipps o cão e Gripps o gato,
Estes examinam o convidado
Com extremo desagrado.



Fipps ist aber recht gelehrig
 Und beträgt sich wie gehörig.
 Morgens früh, so flink er kann,
 Steckt er Fink die Pfeife an.
 Fleißig trägt er dürre Reiser,
 Ja Kaffee zu mahlen weiß er,
 Und sobald man musicirt,
 Horcht er still, wie sich's gebührt.
 Doch sein innigstes Vergnügen
 Ist Elisen sanft zu wiegen,
 Oder, falls sie mal verdrossen,
 Zu erfreun durch schöne Possen.
 Kurz, es war sein schönster Spaß,
 Wenn er bei Elisen saß. –
 Dafür kriegt er denn auch nun
 Aus verblütem Zitzkatun

Mas Fipps é dócil extremamente
 E comporta-se apropriadamente.
 De manhã cedo, tão ágil como ele
 pode ser,
 O cachimbo para Fink busca
 ascender.
 Os galhos secos ele carrega
 esforçado,
 Sim, ele sabe deixar o café triturado,
 E tão logo se toca uma canção
 Ele como convém escuta com
 atenção.
 Entretanto seu maior bem-estar
 É levemente Elise ninar,
 Ou caso ela esteja geniosa
 Com belas poses deixá-la deleitosa.
 Logo, este era seu melhor prazer
 Quando a companhia de Elise podia
 ter.
 Desse modo lhe dão
 De florido algodão

	Eine bunte und famose Hinten zugeknöpfte Hose; Dazu, reizend von Geschmack, Einen erbsengrünen Frack; Und so ist denn gegenwärtig Dieser hübsche Junge fertig.
Und sieht denn gegenwärtig Dieser hübsche Junge fertig!	Uma colorida e audaz Calça abotoada atrás; E junto, de gracioso gosto, Um fraque verde ervilha E assim este lindo traquina Agora está composto.

5.1.1 Caminho percorrido: Paratradução de Fipps der Affe

A tradução do conto *Fipps der Affe* foi desenvolvida após o período de qualificação do Projeto desta Tese, cuja sessão foi realizada em 12 de abril de 2016. Por sugestão de ambos os examinadores – os Professores: Dr. Markus Weininger e Dr. Berthold Zilly – ficou acordado entre as partes que eu deveria elaborar a minha própria versão para o português brasileiro da obra *Fipps der Affe* de Wilhelm Busch. Assim, embora esse não fosse o objetivo de minha proposta inicial, com efeito, percebi que se tratava de um exercício imprescindível para uma melhor compreensão a respeito do trabalho que propus realizar, voltado à paratradução do politexto selecionado para esta pesquisa de tese.

Nesta subseção, apresentarei detalhes concernentes a essa tarefa. Nas linhas que seguem, exponho um breve relato dessa experiência

tradutória, com base na noção de paratradução, desenvolvida por José Yuste Frías (2010, 2014). Através da abordagem e exploração de componentes paratextuais explicitarei algumas das principais atividades dos bastidores que envolveram as atividades tradutória e tradutológica, respectivamente, (a) o trabalho prático; (b) e as reflexões sobre o fazer tradutório.

Quando os avaliadores me sugeriam realizar minha própria tradução, tinha certeza de que enfrentaria um árduo trabalho, pois num primeiro momento não havia cogitado traduzir o texto completo em prosa, porém ponderei e finalmente realizei a tradução integral do texto de base, imediatamente compreendendo as razões para fazê-lo.

Para elaborar a minha tradução em prosa me amparei em dois exemplares da obra *Fipps der Affe*, a saber: (a) versão publicada, em verso, em 1879 pela editora Bassermann de Munique, e (b) a versão em fac-símile, também em verso, de 1960 com os esboços de Wilhelm Busch datados de 1878 publicados pela editora Hamburg, Rütten & Loening Verlag. Inicialmente manuseei a obra *Fipps der Affe* publicada originalmente em 1879 para realizar minha tradução para o português brasileiro em prosa. Trata-se da obra impressa em fontes de estilo *Fraktur*¹⁰⁵ e as ilustrações em estilo bicromático, isto é, em preto e branco. Posteriormente também utilizei a obra *Fipps der Affe* em fac-símile (1960), cujos iconotextos e letras foram desenhadas de punho pelo próprio Wilhelm Busch. Nesta edição as ilustrações são policromáticas, tal como se apresentam nos manuscritos coloridos pelo autor.

No momento que iniciei a tradução em prosa, priorizei o enredo do conto e traduzi a história em sua integralidade, sem economia verbal e sem nenhuma redução do texto, concedendo prevalência às parcelas semânticas em detrimentos da forma e seguindo a ordem dos capítulos apresentada no fac-símile (1960), com os esboços de 1878, tal como consta no apêndice apresentado. Ainda sobre os capítulos, os títulos na tradução são apresentados com um tipo de fonte que alude ao manuscrito do autor, mantendo colorações similar àquelas empregadas por Wilhelm Busch em seu esboço de 1878 (cf. capítulo 5.1). Durante o processo

¹⁰⁵ *Fraktur* origina-se do latim e significa **quebra**. A *Fraktur* original surge na transição do estilo gótico para o renascentista na Alemanha. O mestre-calígrafo Leonhard Wagner é considerado o criador da *Fractura* manuscrita que evidenciou toda a posterior evolução da escrita alemã, até meados do século XX. A sua *deutsche Fraktur* converteu-se na letra corrente entre burgueses e escolha consciente de intelectuais, poetas e autores da Alemanha, Áustria, Suíça – até ao fim da II Guerra Mundial.

tradutório visei seguir os postulados da paratradução, observar o *ego*, *nunc* e *hic* do espaço diegético da obra, de suas personagens e de seu autor. Ao abordar, de forma concomitante, os textos linguísticos e os iconotextos, busquei absorver e observar as informações contidas no politexto, nos epitextos e nos peritextos. Como citado anteriormente, o layout de minha tradução segue o seguinte formato:

- ✓ o iconotexto fac-símile: esboço das ilustrações e do manuscrito de Wilhelm Busch datado de 1878 e publicados em 1960, no quadrante esquerdo;
- ✓ texto linguístico: transposto da primeira edição datada de 1879 e da edição de 1974, no quadrante direito superior;
- ✓ minha tradução em prosa e alguns capítulos em verso, no quadrante direito inferior.

A versão fac-símile com os esboços do autor, datada de 1878, e que empreguei em minha tradução, foram publicados em 1960 pela editora Hamburg, Rütten & Loening Verlag. Me baseei sobre o manuscrito da versão fac-símile com o intuito de contemplar a pluralidade de detalhes da obra em si, evidenciando as cores, os traços, os delineamentos e as letras elaborados e grifados pelo próprio autor e ilustrador Wilhelm Busch. Na primeira edição de 1879, as cores não foram impressas devido aos métodos de prensa, que ainda eram bastante rudimentares. Neste sentido, alguns traços e delineamentos não ganharam o destaque que se apresenta nos esboços datados de 1878, como por exemplo as estampas coloridas das vestimentas do protagonista e as feições de Fipps e das outras personagens como o barbeiro Krüll e o colonizador Schmidt. O texto linguístico em alemão, apresentado na tradução, segue o formato da publicação de 1879, por isso, algumas palavras foram transcritas conforme apresentado nesta versão. Trata-se, com efeito, da ortografia da língua alemã escrita, empregada no século XIX, ainda longe das reformas ortográficas mais atuais.

No início de meus estudos, tive certa dificuldade para decodificar a grafia e, por extensão, de processar seu conteúdo a partir desta fonte, pois a mesma está disponível em fontes do tipo *Fraktur*, o que pode gerar estranheza aos leitores não familiarizados com esse modelo. Todavia, a partir de insistentes exercícios de decodificação, a familiaridade com o tipo gráfico *Fraktur* permitiu com que a leitura se tornasse cada vez mais fluente, até não mais apresentar quaisquer dificuldades.

Como já mencionado no Segundo Capítulo desta tese, no Brasil, *Fipps der Affe* foi traduzido e adaptado livremente por Maria Thereza Cunha de Giacomo. Há também um esboço de tradução elaborado por Guilherme de Almeida. A tradução de Maria Thereza foi elaborada a partir da primeira edição alemã lançada em 1879, todavia ela foi fracionada em 2 publicações distintas sob os títulos: *Rico, o Mico* e *Novas aventuras de Rico, o mico*. Guilherme de Almeida, por sua vez, realizou apenas um esboço de sua tradução, não a tendo finalizado. Conforme Mello (2017), Guilherme de Almeida, em um primeiro momento, traduziu todos os versos de *Fipps der Affe* na sequência do texto, sem preocupações com métrica ou rima.

Após ter finalizado minha tradução em prosa, em sessões de orientação com o Prof. Berthold Zilly, o mesmo me sugeriu realizar a tradução em verso. Num primeiro momento rejeitei tal ideia, pois trata-se de uma atividade que demanda não somente competências poéticas teóricas e prática, mas sobretudo saberes específicos sobre poesia, suas regras e normas. Conforme Faleiros (2012, p. 13), traduzir será sempre o gesto de um sujeito que recoloca tessituras em movimento. Depois de muito refletir e ler sobre a questão, vislumbrei realizar uma versão em verso; porém, como não havia tempo hábil para traduzir a obra integral, selecionei 2 capítulos a serem traduzidos, a saber: início e sétimo capítulo.

No momento que selecionei os excertos a serem traduzidos, sabia que transpor os versos da língua alemã para o português brasileiro constituiria um grande desafio. Justifico tal suposição, pois a estrutura da língua alemã e da língua portuguesa são demasiadamente diferentes, logo, é natural que uma série de restrições de ordem suprasegmentais – implicadas nas relações: som/grafema/fonema e significações –, se impoem tanto em razão da estrutura das palavras e das sintaxes que integram e que interferem na métrica, quanto em função das relações entre forma e sentido em cada uma das duas línguas implicadas. Conforme Britto (2012) as diferenças entre as línguas já começam na própria estrutura do idioma, tanto na gramática quanto no léxico; isto é, na maneira de combinar as palavras e no nível do repertório de “coisas” reconhecidas como tais em cada uma das línguas confrontadas. Segundo Faleiros (2012, p. 68), na atividade tradutória, sobretudo na tradução poética, deve-se levar em conta a acentuação típica de cada língua à qual se liga a questão metrorrítmica, pois ela influencia na contagem silábica e na definição de seus metros característicos. Entre a língua alemã e a língua portuguesa brasileira há diferenças importantes, sobretudo no que

tange à contagem silábica. As maiores restrições às tentativas em buscar aproximar as rimas e métricas de Wilhelm Busch para a versão em português, realmente concernem à manutenção do sentido em detrimento da forma. Maria Tereza Cunha de Giacomo, por exemplo, em sua busca de soluções para o referido fenômeno, recorreu à pragmática, isto é, considerou não somente o material linguístico de base, mas também os referenciais desenhados, o que lhe permitiu ampliar seus horizontes em sua busca por equivalentes e correspondentes, uma vez que provinham de duas fontes ao mesmo tempo: do código escrito e dos desenhos coloridos. A prevalência dos dados suprasegmentais - métrica, ritmo, compasso, musicalidade, sonoridade - em detrimento da significação (lexical) e do sentido (da frase), pode não ser a melhor solução, mas constitui um procedimento que respeita aspectos essenciais na definição do próprio verso. Alterar ou desconsiderar os traços suprasegmentais de um texto em verso corresponderia a transformá-lo em prosa ou a desconsiderar uma parte da arte presente no texto de base, ou “original”.

A escolha dos capítulos a serem traduzidos em verso foi determinada ao longo das pesquisas e, também, dos rumos da tese. Primeiramente optei em traduzir o sétimo capítulo, pois utilizei alguns excertos em diferentes partes de meu trabalho, principalmente na seção referente às reflexões extensivas. Posteriormente surgiu a ideia de traduzir o *Anfang* (início), pois após longa pesquisa sobre as traduções de *Fipps der Affe* no Brasil (cf. Capítulo 2). Observei que não havia nenhuma versão publicada com esta parte do livro, com exceção da versão elaborada por Guilherme de Almeida, mas que não foi transposta para verso, não foi finalizada e tampouco publicada. Consequentemente, minha tradução do *Anfang* (início) pode ser considerada como inédita na língua portuguesa brasileira, naturalmente até que eventuais descobertas venham à luz.

Via de regra, a tradução de textos linguísticos em verso apresenta especificidades que as diferenciam da tradução de textos linguísticos em prosa. Por extensão, um e outro tipo exigem a observância de diferentes fenômenos. No caso da primeira, a observação de efeitos suprasegmentais, como a métrica, a rima, por exemplo, poderá conduzir à priorização de fenômenos ligados à forma acústica do texto, muitas vezes em detrimento de suas significações (locais) e de seus sentidos (gerais). A tradução de poesia está naturalmente permeada por teorizações pontuais (e.g. Laranjeira, 2012) que ultrapassam, no âmbito desta tese, nossos objetivos específicos. Há de se considerar, todavia, que a tradução de poesia – como componente de materiais politextuais, nos

quais se imbricam, de forma simbiótica, textos linguísticos e iconotextos –, constitui uma categoria interessante, de grande relevância para os estudos da tradução, aliás bastante em voga, nos dias atuais, em trabalhos voltados à tradução de HQs e de *Comics*, como é o caso de: *A bíblia segundo o gato* de Philippe Geluck, tradução de Fernando Scheibe (2014); *Ciência em Versos* de Jon Scieszka e Lane Smith, tradução de Érico Assis (2012), entre outros, nos quais a tradução ultrapassa a transferência de código de texto linguístico fonte para texto linguístico alvo, implicando também ações sobre as imagens e sobretudo no espaço “entre”, de diálogo entre as duas modalidades semióticas.

Na obra *Fipps der Affe* de Wilhelm Busch observam-se diferentes padrões de versificação, cujo ritmo modula-se de acordo com o contexto ficcional considerado. Segundo Mello (2016), Wilhelm Busch empregou na obra *Fipps der Affe* com maior frequência o *Knittelvers* estrito, todavia também utilizou o tetrâmetro troqueu com rimas cruzadas (início) e com rimas emparelhadas (capítulos: 4, 6 e 11), como também o *Knittelvers* livre (capítulos 5, 8, 12 e final).

Para Mello (2016), o virtuosismo da rima e da métrica, em contraste com a trivialidade do enredo dos poemas narrativos de Wilhelm Busch, constitui uma marca singular do humor tipicamente buschiano. Conforme Shelley (1840), a poesia, em sentido amplo, pode ser definida como ‘a expressão da imaginação’: a poesia é congênita à origem do homem. Segundo Weininger (2012) o texto poético manifesta a eterna busca humana por excelência. Ainda de acordo com o autor, traduzir poesia é tanto uma arte quanto uma técnica. Os dois polos, arte e técnica, podem ser conjugados, entre outros, através da discussão teórica sobre tradução de poesia. Weininger (2012, p. 208) afirma:

... no caso do texto poético, o autor dedica uma atenção e um esforço proporcionalmente muito maior a cada elemento. Até encontrar a forma final publicada, o texto poético é trabalhado, depurado e aprimorado de um modo bem mais intenso do que outros textos literários. Para a tradução, convém dedicar a devida atenção a cada elemento, analisar a sua contribuição ao todo nos vários níveis de análise: sonoridade, ritmo, denotação, conotação, valor metafórico e simbólico, grau de coloquialidade ou rebuscamento, rima, métrica, etc.

De acordo com Lefevere em *Translating poetry: seven strategies and a blueprint* (1975), é possível adotar diferentes estratégias na tradução de textos em verso. Pode-se, por exemplo, privilegiar o aspecto fonológico ou o aspecto semântico ou o aspecto métrico. Segundo Britto (2012, p. 125), é preciso mostrar quais aspectos do original foram recriados com êxito e, posteriormente, verificar se esses aspectos são os mais importantes, isto é, os que de fato deveriam ser privilegiados. Na elaboração de minha versão em verso, busquei seguir uma correspondência visual com o texto de base, seguindo o mesmo número de estrofes e de versos, mesmo havendo raríssima correspondência entre o metro e a rima. Conforme Mello (2014, p. 94), de todos os tradutores de Busch no Brasil, Claudia Cavalcanti é a única que opta pela forma não metrificada, estilo que adotei em minha tradução de *Fipps der Affe*. Mesmo que não haja uma estrutura coerente entre metro e rima, o sentido conotado no texto de base se faz presente na tradução, ou seja, particularmente priorizei a parcela semântica do conto. Também me concentrei na equivalência sonora interna, ou seja, busquei realizar homofonia constante da repetição da última vogal tônica do verso e dos fonemas que a seguem. As rimas mais empregadas durante o verso foram graves e esdrúxulas. Empenhei-me em realizar rimas parecidas como aquelas do texto base, porém adotei rimas emparelhadas. No decorrer da tradução percebi que em alguns casos havia optado por rimas alternadas e também intercaladas. Meu intuito foi o de elaborar um texto poético e, ao mesmo tempo, reproduzir algumas cadências rítmicas. Conforme Weininger (2012, p. 200) não existe “a” tradução correta ou perfeita, tão almejada pela teoria e prática da tradução, muito menos na área da tradução poética, neste sentido minha tradução de *Fipps der Affe* pode ser considerada como uma proposta a mais, por se tratar de uma experiência singular para mim enquanto tradutora do alemão para o português brasileiro.

No caso da tradução de *Fipps der Affe*, recriar um poema que evidencie com perfeição todas as características do original seria uma tarefa extremamente complexa que demandaria anos de trabalho. No livro intitulado *Alguns Poemas*, de Emily Dickinson, traduzido por José Lira (2008), o tradutor afirma que o poema traduzido, é afinal como um móvel, algo frágil e instável, girando ao sabor dos ventos das opiniões que sopram de todos os lados. Como já mencionado nos parágrafos acima, me ative ao contexto semântico, por isso não priorizei o metro,

pois teria que fazer adaptações e mudanças semânticas que modificariam o sentido geral do conto.

Segundo a tradutora Regina Przybycien, em palestra proferida no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução em 09 de maio de 2017, uma poesia necessita de rimas para ser considerada como tal, todavia o metro também é importante, mas nem sempre essencial. De acordo com Britto (2012, p. 145) toda tradução é obrigada a alterar o original, mas idealmente essas alterações deverão ser discretas, de modo a não descaracterizar aspectos importantes do poema. Ainda, segundo o mesmo autor, as eventuais omissões e acréscimos também devem operar sobre elementos que não sejam cruciais. Ora, sabe-se que nem sempre isso é possível!

Vale destacar aqui que, durante o processo de tradução, tanto em prosa quanto em verso, não me amparei nas traduções disponíveis da obra *Fipps der Affe*, como a de Maria Thereza Cunha de Giacomo e de Guilherme de Almeida, somente após a finalização de minha versão consultei as outras traduções no intuito de observar e atentar como os outros tradutores lidaram com os percalços que enfrentei no processo de minha tradução. Todavia, apesar de ter realizado a consulta, não modifiquei nenhum aspecto já registrado em minha tradução. A versão de Maria Thereza seguiu um padrão métrico e para isso a tradutora realizou diferentes adaptações semânticas e, também, empregou os iconotextos como fonte para justificar o uso de determinadas palavras e, assim, elaborar as rimas e metro de sua tradução. Em muitos casos, a tradutora alterou o sentido do original; ao passo que a tradução de Guilherme de Almeida não foi finalizada, o tradutor tampouco transpôs seu esboço para verso. Em sua primeira versão, Guilherme de Almeida também se ateu preliminarmente à parcela semântica do texto.

A partir deste parágrafo apresento alguns de meus procedimentos e escolhas no processo de tradução da obra *Fipps der Affe* de Wilhelm Busch, tanto no texto parcial em verso quanto na totalidade em prosa. O primeiro desafio iniciou logo na tradução do título do texto, pois o mesmo inclui o nome próprio do protagonista da história Fipps. Ora, a etimologia do codinome Fipps remete ao nome próprio Philipp, sendo considerado um apelido ou uma redução empregada no meio familiar, geralmente grafada como Fips, com apenas uma letra “p”. Assim *Philipp* e suas variantes: *Fipps*, *fipsen*, *fipsig* e *fips* podem ser categorizados como substantivo, verbo, adjetivo e advérbio. No dicionário DWDS¹⁰⁶ a

¹⁰⁶ DWDS – Das Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart disponível em: <https://www.dwds.de>

denotação para o substantivo *Fips* faz alusões pejorativas e diminutivas, referindo-se a um indivíduo insignificante, de pouca expressão (século XVIII), já o termo *fipsig* aparece como pequeno, sem jeito e insignificante. O verbo *fipsen*, por sua vez, teria como sinônimos: roubar, surripiar, furtar. Infere-se que Wilhelm Busch não escolheu aleatoriamente tal nome para sua personagem principal, pois o protagonista Fipps parece agregar, na sua caracterização, os traços de cada um dos termos descritos. Após ter realizado essa busca em diferentes dicionários e até mesmo em enciclopédias, como por exemplo os dicionários online: www.pauker.at, www.pons.eu, o dicionário impresso: *Langenscheidt Taschenwörterbuch Portugiesisch-Deutsch*, a enciclopédia online: Wikipédia alemã; e estendendo minhas reflexões sobre as outras traduções de Wilhelm Busch que estudei, além de traduções que eu realizei de obras de Theodor Storm¹⁰⁷, optei por empregar todos os nomes próprios encontrados em *Fipps der Affe* com a forma que aparecem na versão em alemão. Também por considerar que fazem parte do *nunc* e *hic* da obra e das decisões do autor, como foi o caso de Schmidt, Doutor Fink, Mestre Krüll e o Professor Klöhn, cada qual com suas alusões específicas.

Outra particularidade na tradução do conto foram as referências linguísticas empregadas para fazer referência a traços específicos dos iconotextos. Os iconotextos, no âmbito desse monólito indissociável que configura o politexto, se revelaram essenciais para verter a obra para o português brasileiro, pois os desenhos criam campos semânticos que permitem fazer aflorar referências linguísticas que geram amplos campos lexicais. Para exemplificar exponho o caso do termo *Stiefelknecht*, para o qual recorri ao termo sacador de botas (cf. Figura 21). Porém, para tomar tal decisão, foi necessário rastrear fragmentos, pistas e traços semânticos que aludissem ao termo. Na busca em dicionários bilíngues não foi possível encontrar correspondente, todavia, no dicionário monolíngue *Duden*, a descrição do termo: “Gerät zum leichteren Ausziehen der Stiefel” (*instrumento para facilitar o tirar as botas* – tradução minha), me remeteu imediatamente ao excerto, incitando a necessidade de observar mais atentamente o iconotexto. De fato,

¹⁰⁷ Traduções de textos do autor alemão Theodor Storm traduzidas por mim: Bauer, Greice. **Tradução do texto Hans Bär de Theodor Storm: João Urso**. Fortaleza: Revista Transversal, 2016; Bauer, Greice. **Rosas Tardias**. Florianópolis: Revista In-Traduções, 2015; Bauer, Greice. **Quando as maçãs estão maduras**. Florianópolis: (n.t.) Nota do Tradutor, 2013; Bauer, Greice. **O pequeno Häwermann**. Florianópolis: (n.t.) Nota do Tradutor, 2011.

Wilhelm Busch, como esmero desenhista, esboçou uma representação fidedigna deste instrumento. Então através da ferramenta de busca online *Google*, me deparei com o verbete disponível na *Wikipédia* alemã e através das imagens apresentadas (cf. Figura 22) pude compará-las com aquela presente no livro e confirmar que minha tradução era pertinente e coerente. O objeto *Stiefelknecht* foi desenvolvido por Michael Knecht em 1452 em Erfurt. Este artefato era utilizado no descalce de botas, que eram difíceis de serem sacadas, pois não possuíam aberturas laterais ou fechos.

	Vater Fink, er läuft nicht schlecht, Trägt den treuen Stiefelknecht. Mutter Fink, besorgt vor Allen, Rettet ihre Mäusefallen.
	Pai Fink não corre mal, Carrega o fiel sacador de bota. Mãe Fink, de todos preocupada, Salva sua ratoeira.

Figura 21: Exemplo tradução Stiefelknecht (grifo meu)



Figura 22: Stiefelknecht - disponível em:
[https://de.wikipedia.org/wiki/Stiefelknecht#/media/File:Fliegende Blätter 1 088 b1.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Stiefelknecht#/media/File:Fliegende_Blätter_1_088_b1.jpg)

Ainda em relação aos iconotextos, outro termo que exigiu atenção especial foi *Erker*, termo correspondente apresentado no dicionário bilíngue alemão-português *Langenscheidt*. Trata-se de sacada ou marquise. Todavia, não estava de acordo, pois o iconotexto exposto não correspondia com a denotação encontrada na entrada dicionarizada. Após exaustivas buscas, continuava sem uma resposta viável, ou que satisfizesse meu desejo por uma tradução satisfatória. Posteriormente, em pesquisas em dicionários de língua francesa, descobri que tal parte da casa era chamada de *lucarne*¹⁰⁸ (cf. Dictionnaire Le Robert 1, 1981, p. 1116), em português *lucarna*. Doravante, ao acessar outros dicionários da língua portuguesa, como o Aulete online, me deparei com o verbete e suas definições: “abertura feita no telhado de uma casa para clarear e arejar o sótão” ou “abertura no teto de uma casa, para dar luz”. A partir da entrada

¹⁰⁸ Lucarne: Petite fenêtre, pratiqué dans le toit d’un bâtiment pour donner du jour à l’espace qui est sous le comble. Lucarna: Pequena janela no telhado de um edifício para iluminar o espaço que está embaixo do telhado (tradução minha).

correta, *Google Imagem* me forneceu uma série de reproduções de lucarnas, inclusive muito parecidas com aquela desenhada por Wilhelm Busch em *Fipps der Affe* (cf. Figura 23 e 24).

	Und lehnt ihn über den Schlot allhier. Draus gehet ein merklicher Dampf herfür. – Dem Auge höchst peinlich ist der Rauch, Auch muß man nießen und husten auch, Und schließlich denkt man nichts weiter als blos: „Jetzt wird’s mir zu dumm und ich lasse los!“ – So wird dieser Rauch immer stärker und stärker Schnipps fällt rücküber und auf den Erker,
	E o reclina sobre a chaminé. De lá saí um vapor visível. – A fumaça é horivelmente dolorosa aos olhos, Precisa-se também espirrar e tossir, E por fim não se pensa nada além de: “Agora fiquei muito parvo e soltarei!” – A fumaça tornou-se assim cada vez mais forte e forte, Schnipps cai para trás e sobre a lucarna,

Figura 23: Tradução Erker como lucarna



Figura 24: Exemplo de Lucarna. Disponível em:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lucarne_à_Richelieu.jpg#metad
ata](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lucarne_à_Richelieu.jpg#metadata)

Outro ponto de destaque no trabalho de paratradução concerne ao termo *Gartenlaube*, que aparece no capítulo 12. Tanto o texto linguístico quanto o iconotexto apontavam para *folhetim*, *jornal* ou *revista* (cf. Figura 25), porém no dicionário bilíngue sugeria o termo caramanchão. Através de exames minuciosos constatei que *Gartenlaube* era uma revista semanal famosa do final do século XIX, considerada como uma das precursoras das revistas modernas, tendo sido publicada entre 1853 e 1944, englobando o período exposto no conto *Fipps der Affe*, ou seja, 1879. De acordo com Margit Baumgärtner (2004), a ideia para a publicação desta revista familiar nasceu durante os nove meses de prisão de Ernst Keil. Ainda segundo a autora, seu objetivo era criar uma revista que viesse a atender o interesse recém despertado do povo. Baumgärtner afirma que a revista preencheu uma lacuna anteriormente existente no esclarecimento científico comumente entendido. *Gartenlaube* surgiu no período pós-biedermeieriano. Conforme André Drijard (1972), os alemães desejavam a calma e a felicidade doméstica e procuravam compensar eventuais perdas através do trabalho e da economia, contentando-se com uma “pequena felicidade”. Para tal, se importavam pouco com as evoluções externas e mesmo do Estado. A sociedade parecia desiludida com a política aplicada na Alemanha nesse período pós revolução de 1848, fazendo com que muitos grupos apolíticos surgissem durante esse período histórico. Naquela fase, os interesses se concentraram mais nas artes, nas questões familiares e em aspectos mais

conservadores. A revista era direcionada às famílias como meio de informação e entretenimento. Geralmente era disponibilizada para leitura em cafês, bibliotecas e outros lugares públicos. Conforme Baumgärtner (2004, p. 06), além de publicar poesia, contos, romances e biografias, também trazia artigos científicos, etnográficos, históricos e médicos. Ainda segundo Baumgärtner a revista também propunha enigmas e uma seção de caráter humorístico, também apresentando páginas exclusivamente destinadas ao público feminino e infanto-juvenil. *Gartenlaube* foi uma revista de grande circulação, no auge de sua publicação alcançou o número de 382000 cópias por edição. Vale destacar aqui o fato de o zoólogo Alfred Brehm¹⁰⁹ ter publicado diversos artigos na *Gartenlaube*. Outro fato importante concerne ao editor da referida revista, Ernst Keil, pois ele patrocinou financeiramente a expedição de Brehm para Noruega e Lapônia, na condição que ele publicasse no periódico sua experiência referente a tal empreitada.

	Wie gewöhnlich liest die Jette Wieder Nachts in ihrem Bette. Auf dem Kopf hat sie die Haube, In der Hand die Gartenlaube. Hieran will sie sich erfreu'n, Duselt, nickt und schlummert ein. An das Unschlittkerzenlicht Daran freilich denkt sie nicht. – Erst brennt nur die Zeitungsecke,
--	---

¹⁰⁹ Alfred Edmund Brehm (1829 – 1884) foi um escritor e zoólogo alemão. Seu texto *Illustriertes Thierleben* (1864) é considerado uma produção de referência na área de zoologia do século XIX. Wilhelm Busch se dedicou à leitura da referida obra.

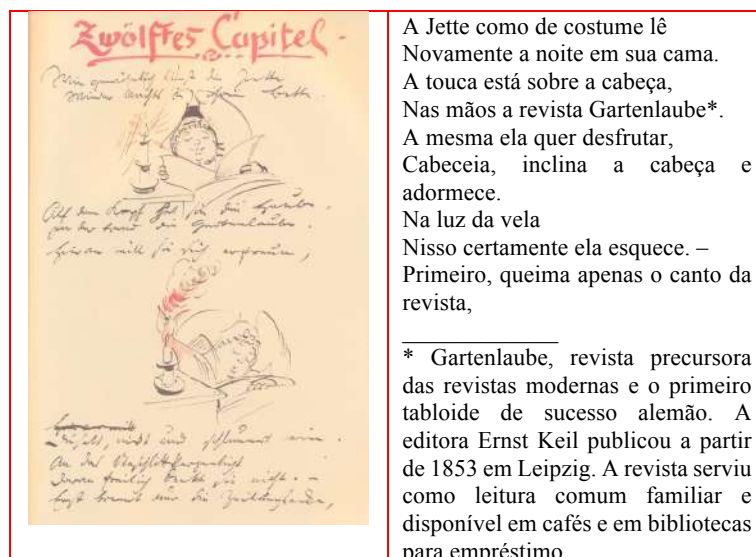


Figura 25: Tradução *Gartenlaube*

Outro tópico que merece destaque concerne às personagens do conto, pois uma delas em especial motivou maior atenção. Trata-se do camponês Dümmler. O coadjuvante aparece em diferentes cenas da obra: primeiramente no capítulo 4 na barbearia do Mestre Krüll, onde Dümmler acaba sendo vítima de Fipps, voltando à cena no capítulo 13, quando Fipps invade a propriedade do camponês e aplica diversas traquinagens. No último capítulo Dümmler ressurgue como destaque, pois ele será justamente o responsável pela morte de Fipps. O camponês é retratado no iconotexto com um porte físico robusto, com modos rudes, todavia não se tratam apenas das características físicas evidenciadas no iconotexto, a personagem também se define por traços que remetem à sua expressão linguística diferenciada. No século XIX os camponeses em sua maioria possuíam instrução formal bastante restrita. Dümmler se exprime em um dialeto alemão. Apesar de o roteiro se desenvolver na cidade de Bremen no século XIX, o dialeto em que o camponês se expressa é local e denomina-se *Bremer Platt*, que integra o grupo dialetal *Nordniedersächsisch*, sendo incorporado ao *Plattdeutsch*. As pesquisas indicam que o *Bremer Platt* desapareceu, isto é, não é mais empregado em Bremen.

Num primeiro momento, quando me deparei com o iconotexto representando Dümmler, imediatamente fui conduzida a relacionar Dümmler com a figura do caipira brasileiro, que habita nas zonas rurais, cuja personagem, em geral, se caracteriza por seus modos simples, atrelados a sua pouca instrução formal. Minha suposição também se reporta ao camponês do século XIX daquela região. Na tradução onde aparecem excertos com falas da personagem Dümmler (cf. Figura 26), transponho o texto para um linguajar próximo ao empregado por Maurício de Souza em sua personagem Chico Bento e também do linguajar que o ator Amácio Mazzaropi¹¹⁰ empregava em sua personagem no cinema: o Mazzaropi. Trata-se de uma imitação da variação linguística da língua portuguesa, supostamente falada pelo caipira no interior do Estado de São Paulo e em partes dos Estados do Paraná, Mato Grosso do Sul, Minas Gerais e Goiás. Meu embasamento para a tradução tomou essas duas personagens como referência e modelo, pois fizeram e fazem parte do meu contexto de pesquisas e de meus círculos de conhecimentos referentes ao humor e às histórias em quadrinho. Igualmente, devo mencionar a visualização de vídeos, voltada à exploração de filmes de Mazzaropi, assim como desenhos animados da turma da Mônica de Maurício de Souza.

	Da steht auch Dümmlers kleiner Sohn Mit dem Butterbrod. – Fipps hat es schon. Des kleinen Dümmlers durchdringender Schrei Lockt seine erschrockene Mutter herbei. Mit den Schreckensworten: <i>da kummt de dübel!</i> Fällt sie in einen dastehenden Kübel.
--	---

¹¹⁰ Amácio Mazzaropi, foi um ator e cineasta brasileiro, nasceu em 09 de abril de 1912 em São Paulo e faleceu em 13 de junho de 1981 em São Paulo. Conhecido por sua personagem e filme “*Jeca Tatu*” (1963).

	Lá também está o pequeno filho de Dümme! Com o pão de manteiga. – Fipps já o tem. O grito penetrante do pequeno Dümme! Atrai sua mãe assustada. Com palavras horríveis: <i>Lá vên u ladraun!</i> Ela cai ali em uma tina.
	Doch Dümme schreit und kennt ihn gleich wieder: „<i>Dat is de verdammtige haresnieder!</i>“ Schnell faßt er die Flinte, ein Schießeding, Was da seit <i>anno funfzehn</i> hing. Auch sammeln sich eilig von jeglicher Seite Die Nachbarsleute, gerüstet zum Streite. Dümme grita e logo o reconhece: “<i>Esse é u marditu barbêiru!</i>” Ágil ele apanha a coisa para atirar, a espingarda, Que estava pendurada lá desde os <i>Anos Quinze</i>. Rapidamente juntam-se de todos os lados Os vizinhos, preparados para a batalha.

Figura 26: Exemplo do dialeto empregado por Dümme!

Ao examinar aspectos etimológicos referentes a “dümmel”, não mais como nome próprio, mas enquanto unidade lexical, me deparei com diferentes sinônimos, um deles remete ao termo da língua alemã *Dummkopf*, cuja tradução para o português brasileiro poderia ser: *idiota*, *imbecil*, *parvo*, ou seja, um uso com acepções pejorativas. Outro sinônimo seria *dumm* que novamente alude ao sentido de *bobo*, *burro*, *ignorante*, *toló*. Wilhelm Busch retrata em *Fipps der Affe* diferentes classes sociais. Por um lado, representa um camponês que se exprime em um dialeto alemão, se exprime como pessoa simplória, ingênua, com trejeitos e modos de uma pessoa habituada à vida no campo, um indivíduo com personalidade conservadora e tradicional; por outro, Wilhelm Busch confronta essa personagem com indivíduos em ascensão social, acentuando as diferenças de um e de outro. Observa-se a disparidade exacerbada estabelecida entre o campo e a cidade, ou seja, o ambiente rural e o ambiente urbano, como também entre o novo burguês e o camponês do século XIX.

Em *Fipps der Affe* observa-se o camponês Dümmel com seu modo expressivo mais simples (cf. capítulo 13) compartilhando o mesmo espaço diegético ocupado pelo Doutor Fink e até mesmo o Professor Klöhn, os últimos marcados por seus discursos mais eruditos (cf. capítulo 11). De fato, Wilhelm Busch parece não criticar somente uma camada da sociedade do século XIX, o autor destaca características de suas personagens capazes de explicitar diferentes estratificações sociais: do camponês às elites. No conto, todos se encontram reunidos: o camponês, o professor, o doutor, a babá, o navegador/colonizador e, naturalmente, Fipps, uma conjunção de tipos, profissões, idades, origem (espécie: animal, humano), estrangeiro, exótico, ou seja, seres que oscilam entre erudição e simplicidade, entre racionalidade e irracionalidade, entre o animal e o humano, entre a besta e o herói.

Outro percalço de ordem linguística enfrentado na tradução e paratradução de *Fipps der Affe* concerne às diversas interjeições e onomatopeias empregadas pelo autor Wilhelm Busch ao longo de seu texto. Destaco aqui alguns exemplos do terceiro e sétimo capítulo. No terceiro capítulo aparece a onomatopeia *ratsch* e a interjeição *O weh*. Traduzi *ratsch* para o português como *toimm*, observando e analisando atentamente o iconotexto. Ora, o resultado da ação examinada me levou à ideia e impressão de que Fipps, ao pular da palmeira, geraria um barulho similar a um estrondo de queda. No português brasileiro, principalmente nas histórias em quadrinho, para representar tal som, pode-se utilizar a forma *toimm* (cf. Figura 27 e 28). Já na tradução da interjeição *O weh*, o

politexto foi fundamental na indicação de soluções possíveis, pois tanto o iconotexto quanto o texto linguístico contribuíram para a definição de *Oh não!*. De fato, o contexto pragmático sinaliza para um momento de desespero do protagonista Fipps, o qual não via saída possível para a situação de perigo com a qual se deparava naquele instante, ou seja, a volta do navegador e as botas que acabara de calçar que atrapalhavam sua fuga (cf. Figura 29). Outrossim as interjeições que surgiram no sétimo capítulo também demandaram grande atenção, muito embora o contexto pragmático, representado de forma ampla no politexto tenha contribuído em demasia para o entendimento de cada uma delas. As interjeições exprimidas foram *ei* e *Eiherrje!*. A primeira traduzi por *Uau!*, enquanto que a segunda por *Meu Deus!*. Reafirmo que em todos esses casos o politexto foi essencial na indicação de soluções.

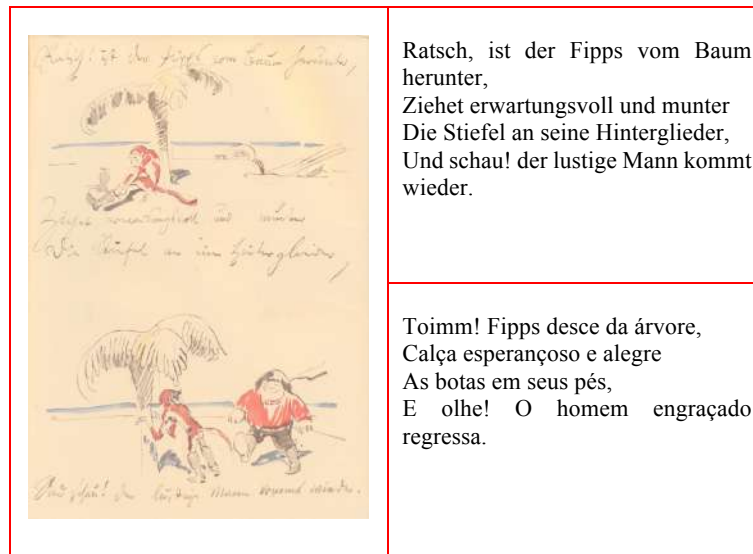


Figura 27: Onomatopeia Ratsch e sua tradução como Toimm.

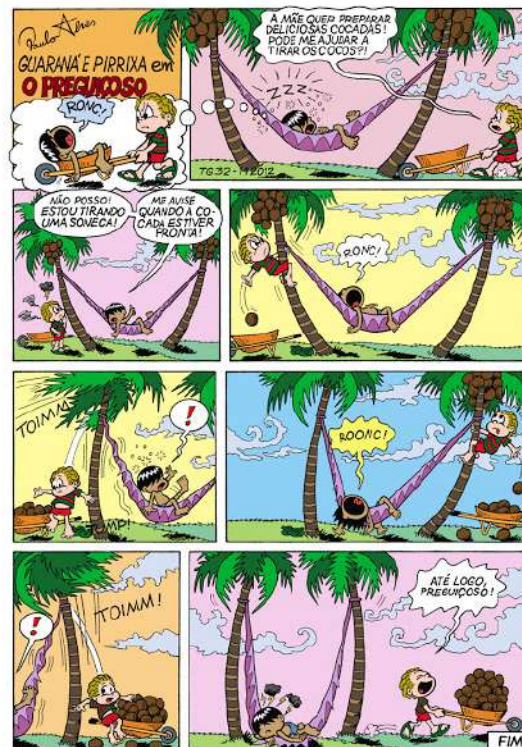


Figura 28: Exemplo de uso da onomatopeia *Toimm* na Hq brasileira Turma do Guaraná (Disponível em:

<https://guaranaeturma.blogspot.com.br/2016/06/guarana-e-pirrixa-em-o-preguicoso.html>)

O weh! Die Stiefel an Fippsens Bein
Stören die Flucht. Man holt ihn ein.
Vergebens strampelt er ungestüm,
Der Schiffer geht in den Kahn mit ihm.

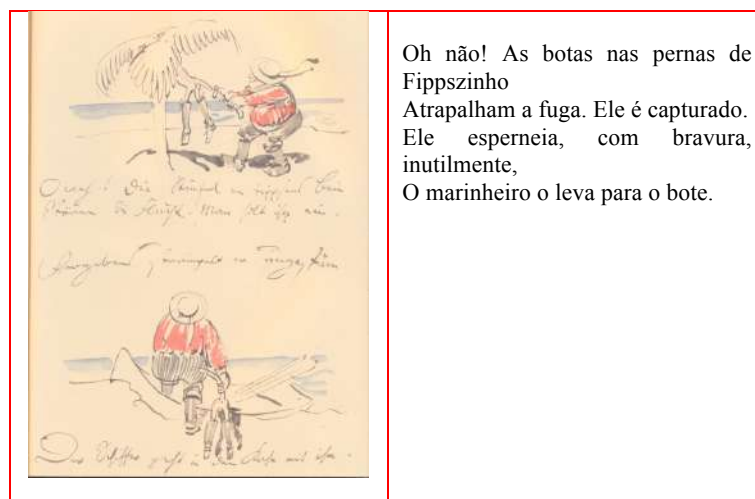


Figura 29: Interjeição Oh weh! e sua tradução como Oh não!

Finalmente, nesta sessão, durante o trabalho de paratradução do conto *Fipps der Affe*, empreguei diferentes ferramentas de suporte, entre elas cabe destacar os dicionários bilíngues alemão-português online: www.pauker.at, www.pons.eu, www.langenscheidt.de; também os dicionários bilíngues impressos, entre os quais destaco *Langenscheidt Taschenwörterbuch Portugiesisch-Deutsch*. Realizei igualmente pesquisas em dicionários monolíngues online, tanto em língua alemã quanto em português brasileiro e europeu, por exemplo, acessei www.duden.de, www.dwds.de, www.aulete.com.br, entre outros. Também recorri a dicionários impressos como *Dicionário Aurélio* e *Houaiss*. Muitos questionamentos me convidaram a recorrer a ferramenta de busca online *Google*, tanto em relação ao código linguístico quanto às referências imagéticas não linguísticas. As enciclopédias impressas, como *Mirador*, e Wikipédia alemã e a americana também serviram como fontes indicativas, mas sempre buscando resguardar a pertinência e científicidade das informações¹¹¹.

¹¹¹ Tenho consciência de que a internet, por um lado, oferece uma série de informações em PDF, assinadas por profissionais competentes em diferentes domínios. A rede de informações abriga portais de pesquisa, acervos de bibliotecas, revistas, periódicos, jornais, arquivos e uma série de outros meios de divulgação científicos. Por outro lado, como pesquisadora, tenho consciência de que determinados aplicativos disponibilizam informações especulativas e

6. Reflexões

Neste capítulo proponho reflexões sobre um excerto politextual do conto *Fipps der Affe*, refiro-me mais precisamente ao conteúdo da Figura 30 excerto presente no sétimo capítulo na página 89 da obra em fac-símile (1960). Para fazê-lo, evocarei os aportes metodológicos e teóricos da paratradução, propostos por Genette (2009) e aperfeiçoados por Yuste Frias (2010, 2014). No mesmo patamar, também recorro a bases teóricas referentes ao humor, sempre fazendo alusões de ordem a Sociologia, a Antropologia, a Filosofia, tendo em vista as extensões da arte examinada.

Para a análise do referido politexto, partirei da noção de epitextos e peritextos, dois aspectos que, ao mesmo tempo, se destacam: e no escopo interno da obra *Fipps der Affe*; e nos fatos indiretos ligados prioritariamente à:

- i. biografia do autor Wilhelm Busch;
- ii. fatos do *nunc* que envolve a referida história, ou seja, no âmbito de seu invólucro histórico – século XIX;
- iii. elementos situados no *hic* relacionado ao conjunto, isto é:
 - contexto de produção e
 - orientações e implicações de cunho literário

Analisarei diferentes tópicos/cenários que emergiram a partir do politexto escolhido, como por exemplo:

- i. o objeto “espelho”;
- ii. a antropomorfização e a zoomorfização aplicadas nos desenhos das personagens, além de humanização e animalização;
- iii. a temática sobre a *Grande Cadeia do Ser*, entre outros.

suposições não científicas. Por isso, sempre busquei filtrar, através de verificação em literaturas especializadas, as informações encontradas em sites públicos, sem assinatura autoral ou certificação científico-acadêmica.

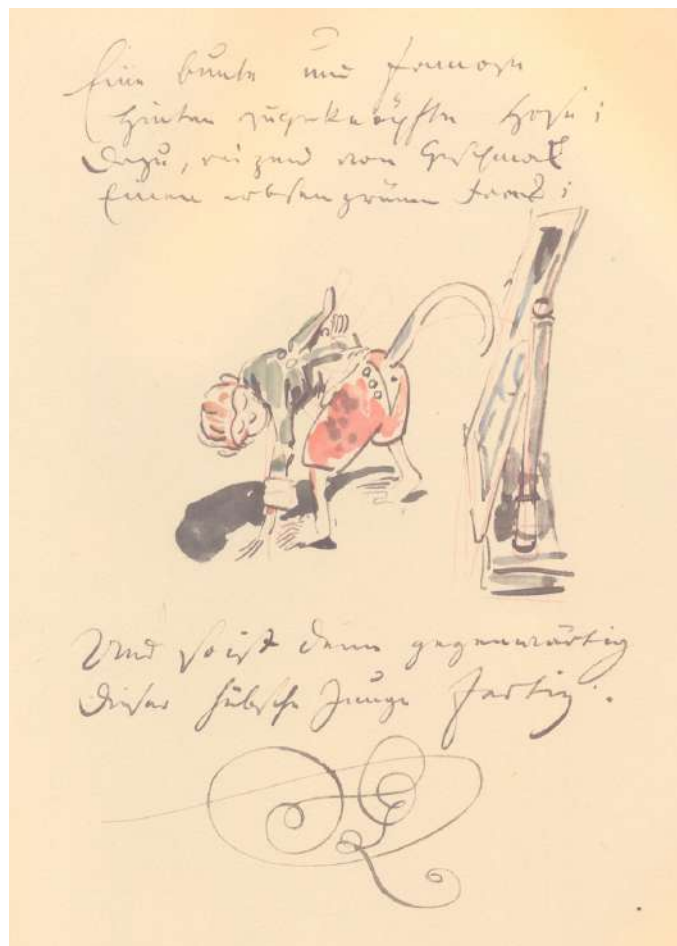


Figura 30: Politexto a ser examinado Fipps defronte ao espelho

6.1 Fipps e o seu reflexo no espelho: processos de antropomorfização e humanização

Considero aqui a tônica do espelho, da antropomorfização e da humanização da personagem Fipps. Como observa-se na Figura 30, acima exposta, o protagonista Fipps contempla-se diante de um espelho. Para proceder às discussões, segue uma breve descrição do conteúdo

politextual em questão, de modo a melhor situar a cena destacada no contexto geral da história.

O politexto exposto, foi extraído do sétimo capítulo, página 89, da obra em fac-símile *Fipps der Affe*, com esboços elaborados em 1878 por Wilhelm Busch e publicados posteriormente, em 1960, pela editora Hamburg, Rütten & Loening Verlag. Na parcela de tendências textuais icônicas, observa-se que o protagonista, Fipps, é apresentado explicitamente humanizado. Nesta cena, Fipps aparece em um cômodo da casa em que habita, aparentemente examinando sua cauda que, de forma excêntrica, perpassa suas vestimentas. O conjunto de peças que usa não parece harmonioso, pois parece transgredir algumas regras. Por exemplo, observa-se que colete e fraque não combinam com o *pantalon* com estampas “fantasia”. Os motivos florais e os tons não parecem adequados ao conjunto. A combinação, tende para o estilo geralmente utilizado pelos animadores circenses com o propósito de gerar efeitos de humor através de transgressões à ordem esperada, tal como pontua Bergson (2001). Fipps está apoiado em três “patas”, posicionado de costas diante de um espelho inclinado a aproximadamente 20° em relação ao eixo horizontal, tomando-se por base os outros detalhes da cena estilizada. Constata-se que a personagem, supostamente destra, eleva as abas traseiras de seu fraque com sua “pata”, ou “mão”¹¹² dianteira. Fipps admira-se diante do espelho, contemplando o caimento de sua casaca em relação a sua cauda que desponta. Ele o faz expressando um sorriso discreto, talvez vaidoso. No espelho, reflete-se parte de sua cauda e de sua calça.

Com base nos suportes teóricos adotados nesse estudo, aceito a imagem acima (Figura 30) como um politexto, entidade artística e expressiva, em que não há separação possível entre o que tende ao

¹¹² A hesitação entre “patas” e “mãos”, entre “patas” e “pés”, enfim, entre termos empregados para animais e humanos oscila não somente diante de processos de antropomorfização e zoomorfização, mas também em função de níveis de linguagem. Atribuir traços tipicamente animais a seres humanos pode caracterizar ofensa ou elogios (Fulano é um porco. Fulano é um garanhão). Ademais, os usos podem oscilar em função de evoluções sociais, refletindo nos usos. Na medida em que os animais domésticos passam a ocupar lugar entre os membros da família, a “cara” poderá ser lexicalmente substituída por “rosto” e a “pata” por “mãos”. No caso da presente investigação, quando a antropomorfização de Fipps estiver saliente, preferirei atribuir a sua imagem a terminologia empregada para fazer referência aos seres humanos e vice-versa.

iconotexto e o que deriva à parcela linguístico-textual. No gênero Histórias em Quadrinhos, cujas bases seminais já se evidenciam neste trabalho de Wilhelm Busch, as estratificações de vertente estrutural e de cunho binário e opositivo, que em geral apartam de forma estanque, por exemplo, (i) imagem verbal/não verbal; (ii) texto imagético/texto linguístico; (iii) palavra/imagem, não respondem ao objetivo da abordagem aqui adotada, pois as operações de tradução de politextos exigem que se considere os espaços “entre”, situados na conjunção de códigos semióticos aparentemente distintos (cf. Capítulo 4 - Suporte teórico-metodológico). As orientações para a tradução de significações e sentidos não provém, absolutamente, de uma e de outra parcela em separado, mas emanam, sim, do espaço em que se ergue uma linguagem plural. Logo, como se observará, a tradução porta sobre o conjunto coadunado, tornando incoerente a tradução que vise tratar em separado o código linguístico-textual ou o iconotexto, em detrimento de informações construídas no espaço de encontro “entre” que emana do TEXTO e o que lhe pode ser atribuído com base em configurações externas.

Na cena apresentada acima, aceita-se haver um politexto em que se integram imagens que correspondem à codificação linguística em escrita alfabética (desenhadas) e imagens icônicas (também desenhadas). Evidencia-se, ainda, um segundo patamar de conjunção que gera o efeito fabuloso, quando da expressa sobreposição de traços humanos e animais na figura da personagem protagonista. O espaço diegético maravilhoso que se cria, firma-se como arte autônoma em sentido local, pois à ótica dialógica conserva seus elos com as bases teatrais (diegese) e com o texto linguístico (trama narrativa). Fipps mantém a postura quadrúpede, típica de um animal selvagem que, todavia, se destaca não somente por portar vestimentas humanas, mas pela capacidade de se reconhecer na imagem refletida no espelho. Logo, a associação de traços ultrapassa questões materiais para incluir então componentes psicanalíticos tipicamente humanos.

Em termos diegéticos, a cena naturalmente deriva para o cômico, pois desvia-se dos comportamentos canônicos referenciados nas realidades correntes. Ora, apesar da literatura, *lato sensu*, e também segundo Barthes (1978) ser o fórum privilegiado para trapacear as ideologias e, por extensão, as lógicas científicas, o hibridismo proposto para a representação de uma personagem – cuja fidelidade aos grifos miméticos em reação à anatomia animal contrastam com adereços, atitudes e trejeitos intrínsecos aos humanos – caracterizam o novo gênero que despontava naquele instante na Alemanha e em outros países como a

Bélgica e a França – naturalmente, refiro-me às HQs –, mas sobretudo instaura a linguagem em um ponto “entre”, em que as possibilidades de registros se ampliam em proporção similares às supostas percepções.

Eventuais expectativas induzidas por bases referenciais realistas, poderiam, talvez, evocar um ser humano – do sexo feminino ou masculino, criança ou adulto – a praticar um ato de vaidade ou de verificação do “estado de coisa” diante de um espelho. Todavia, as bases referenciais de um imaginário que se ergue com base na Teoria da Evolução das Espécies (1859), lançada por Darwin, parecem contribuir para a criação da cena de um animal especulando sua própria aparência. Talvez prestes a lançar um olhar para o exterior de seu espaço diegético e dizer para o artista: – Que espécie de ser sou eu? Nem macaco, nem humano! De fato, Fipps remete muito mais ao que se via, outrora, sobre o picadeiro de um circo. O movimento vanguardista¹¹³ de Wilhelm Busch talvez já apontasse para as práticas cometidas contra os animais que, como no final de sua própria história, acabará em tragédia, ou seja, na morte do macaco.

Aliás, no interior da cena, a aparente satisfação expressa no sorriso discreto de Fipps parece revelar certo deleite ou contentamento em relação ao reconhecimento de uma suposta evolução. Todavia, ela se resume a suas roupas e aos seus lapsos de racionalidade. Sua fisiologia permanece, todavia, “fiel” à anatomia dos símios de sua espécie.

Em geral, a variação de feições e posturas para refletir estados psicológicos – de emoção – não se verifica nos animais de forma tão evidente como entre os seres humanos. Há, ainda, que se considerar que vaidade, autoadmiração e deleite constituem comportamentos humanos geralmente criticados pela instituição religiosa durante o século XIX. Assim como um macaco não precisa reprimir sua nudez ou suas “vergonhas” (cf. Carta de Pero Vaz de Caminha), Fipps parece também não precisar reprimir sua vaidade, autoadmiração e deleite. Ademais, pode ousar transgredir códigos sociais através da inadequação de suas vestimentas. Aliás, manifestações dessa ordem permaneciam à mira de acusações de pecado. A vaidade, por exemplo, continua sendo, até o

¹¹³ Remeto novamente a nota de rodapé n. 2 desta Tese: O uso metafórico do termo *vanguarda* data do começo do século XX e se refere a esferas de maior pioneirismo, consciência ou combatividade no âmbito de movimentos sociais, políticos, científicos ou artísticos. Nas artes produz a descontinuidade de modelos preestabelecidos, reconhecendo padrões antitradicionais e o novo nas fronteiras do experimentalismo. (MOISÉS, 2013; *E-dicionário* de termos literários de Carlos Ceia, 2010)

presente, intrinsecamente relacionada ao pecado capital da soberba. O autor de *Fipps der Affe* parece lançar críticas veladas a certas concepções ainda correntes a sua época, século XIX, período marcado por diferentes acontecimentos, como a revolução de 1848, o lançamento da teoria da evolução das espécies de Darwin e a forte interferência da Igreja sobre a sociedade.

Pode-se supor que, de modo mais geral, o espaço ficcional não se caracteriza pela permissividade desenfreada, mas sim como um espaço de críticas por meio de um certo realismo manifestado através da arte literária de cunho fantástico. Aliás, desde Descartes (1596-1650), as sociedades já vinham experimentando os resultados das evoluções científicas que expunham fatos científicos que progressivamente derrocavam determinados *a priori* metafísicos, como credíes provenientes do folclore (*folk* = povo + *lore* = saber, conhecimento). O saber científico precisaria, depois de Darwin, aceitar que os seres podem evoluir¹¹⁴ diante das condições de seu meio. Porém, tomar a complexa teoria de forma direta correspondia a afirmar equivocadamente que “*o homem evoluiu a partir do macaco*”, uma asserção popularmente difundida e que acabaria gerando efeitos cômicos, naturalmente gerando o riso. O protagonista Fipps é uma espécie de símio que caminha à evolução, revestindo-se de traços tipicamente humanos e se aproximando deles em aparência e comportamento.

Os movimentos artísticos de vanguarda parecem constituir uma espécie de atenuador que, através de empregos metafóricos, minimiza a força das reações adversas que as novas propostas, reais ou abstratas, podem causar sobre as susceptibilidades¹¹⁵. As críticas abstratas e/ou

¹¹⁴ Entendo aqui “evolução” como sinônimo de “movimento e transformação”. Neste sentido, a retomada de um padrão de séculos ou décadas passadas, por exemplo, também pode corresponder a um tipo de evolução, pois evidencia metamorfose. O fato de uma mudança ser considerada como positiva ou negativa revela juízo de valor e foge aos critérios científicos.

¹¹⁵ Veja-se o caso do impressionismo, cujas representações marcaram a ruptura com os modelos de representação que visavam à representação do real. Ora, o Renascimento prolonga os estilos da Antiguidade, também mantidos durante a Idade Média. Parece natural que a ruptura com artes de tradições milenares gerasse escândalos. Não é surpreendente que, por exemplo, *Impression, Soleil Levant* (1872) de Monet (1840-1926) tenha sido tomado como fato instigador à “revolução” nas artes. Wilhelm Busch, como visto, buscava imitar realidades, pois se baseava em anatomias e buscava retratar realidades. A grande questão é que macacos não agem como humanos. Então, mesmo seguindo alguns aspectos da fala, em seu trabalho não há moral. A antropomorfização de animais e a

indiretas parecem atenuar, em certa medida, o advento das auras novas que despontam no horizonte científico sem cessar desde o renascimento. A arte sequencial, herdeira das obras iluminadas da Idade Média, a partir de Wilhelm Busch eleva à categoria de texto o que poderia, outrora, ser considerado como um simples paratexto, isto é, imagens destinadas a ilustrar o texto linguístico. A imagem sequencialmente coerente permite não somente *expor*, mas também e sobretudo *narrar*. A narrativa é também imagética. Por extensão, abre vias para que a relação entre signos e referentes não remeta somente a ancoragens no escopo das realidades, mas também internas, nos espaços diegéticos, lugar do fantástico, do maravilhoso, em quase tudo se torna possível. Assim, se nos espaços “entre” se a imagem do homem e dos símios abalaram os pilares das filosofias teológicas após o advento dos trabalhos de Darwin, a arte de Wilhelm Busch contribuiu para que a aridez das descobertas das Ciências Biológicas, referentes à Teoria da Evolução das Espécies pudesse ser atenuada em sua recepção pública, através do entretenimento, corroborando com a máxima popular de que o humor consiste da melhor maneira de se abordar fatos sérios. Wilhelm Busch o faz através da arte, promovendo o humor e o riso, sem deixar de expor o fato científico de que o homem seria fruto de um longo processo evolutivo, de que efetivamente não foi gerado “pronto” e instantaneamente à imagem e semelhança de seu criador.

A antropomorfização do macaco Fipps pode ser observada tanto na obra como também nos esboços. O exame de epitextos privados evidenciou tal fato. Veja-se por exemplo a reprodução apresentada na Figura 31, na qual o traçado da personagem esclarece a afirmação. Na imagem percebe-se diferentes silhuetas de macacos e detalhes de partes de corpo de símios. Porém uma ilustração que chama atenção refere-se ao esboço do canto superior direito, na qual se identifica um macaco diante de um espelho. Observa-se que tanto o espelho do esboço quanto aquele que integra a história reproduzem o mesmo estilo (cf. Figura 30 e 31). A intenção de incluir uma cena na qual o símio se admira diante do espelho fica evidente a partir desse epitexto. Ao apresentar a personagem principal diante de um espelho, trajando roupas e repetindo gestos e ações tipicamente humanas, o autor engendra diferentes efeitos cômicos, passíveis de gerar o riso.

zoomorfização de humanos parece remeter à “impressão” que as transformações científicas estavam gerando sobre as visões canônicas da religião e das próprias bases constitutivas das sociedades.

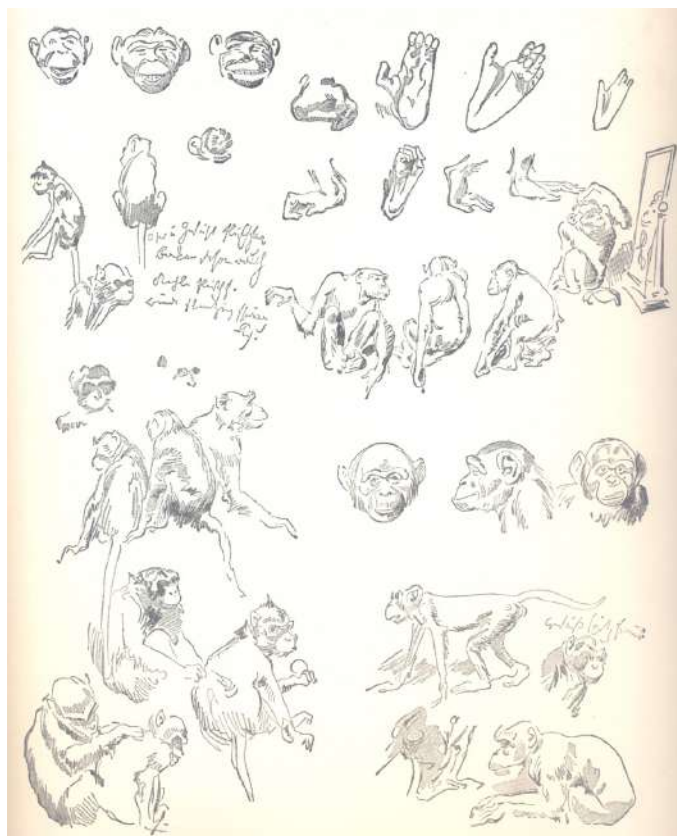


Figura 31: Esboço da obra Fipps der Affe, detalhe do espelho

A precisão dos traços de Wilhelm Busch na representação de suas personagens e, em particular, da protagonista, revela as longas horas de estudos voltados à anatomia daquela espécie de símio, conforme evidenciado no Capítulo 2 desta Tese referente ao autor e a obra. Os choques gerados pelo abrupto encontro entre o comportamento natural da criatura em seu ambiente e suas idiossincrasias em contexto de assimilação cultural e social, indiretamente baseados na teoria de Darwin, permitiu a Wilhelm Busch, enquanto artista de vanguarda, se proteger sob o véu do humor, e expor uma parcela das bestialidades humanas em relação à natureza. Permitiu assim que eventualmente se desenvolva certa simpatia e compaixão em relação às criaturas sequestradas de seu habitat natural e conduzidas ao exílio de modo forçado. Não somente exílio, mas

principalmente desterramento seguido de um abrupto processo de assimilações inadequadas que, por *default*, desembocam em tragédia. *Fipps der Affe* é literalmente um trabalho tragicômico.

No século XIX, as incursões às novas terras para além do continente Europeu, já não eram apanágio dos desbravadores, mas também dos caixeiros e comerciantes. As plantas e animais das Américas, da África e da Ásia faziam com que cães e gatos disputassem a classe de “animais de estimação” com pássaros, répteis e símios de diferentes espécies consideradas exóticas em sendo estranhas ao solo europeu. Tal mudança de paradigma parece ainda não ter fenecido. O estranhamento que o comportamento animal continua a gerar nos seres humanos, sobretudo os símios e os pássaros falantes (cf. papagaio), parece ainda atrair a atenção. Mas não seria somente o estranhamento, senão as similaridades. Ora, muitos animais são “parecidos” com os seres humanos em diferentes aspectos e essas aproximações podem ser artificialmente intensificadas através da arte.

Em pleno século XIX, possuir um primata como animal de estimação era, como ainda parece ser, algo exótico e incomum. Segundo Julio Jeha (1993) o campo de referência interno seria modulado a partir do externo: o nosso conhecimento de mundo nos permite encontrar significados em uma obra de ficção, construir os quadros de referência a partir do material disseminado, preencher vazios e criar hierarquias. Ainda, conforme este autor (*ibidem*), o campo de referência interno representa campos externos: certos comportamentos, cenas, construtos de significado complexo, são entendidos como “típicos” (ou “atípicos”) quando comparados com a história, a natureza humana ou com qualquer outro campo de referência. Na história de Wilhelm Busch constata-se que Fipps não demonstra, não é considerado, tampouco tratado, nem como animal de estimação, nem como animal selvagem. A personagem vive como um partícipe do lugar onde foi morar (i.e., casa da família do Dr. Fink), ocupando funções similares a de outras personagens. Fipps exerce afazeres e tarefas corriqueiros, tal como auxiliar a babá nos cuidados com o bebê da família. Com efeito, Fipps não é representado como um animal doméstico, pois no conto há textos paraicônicos¹¹⁶ (cf. Figura 32) em que

¹¹⁶ O uso do termo **paraicônico** foi uma sugestão oferecida verbalmente pelo próprio professor Yuste Frías em suas contribuições com esse trabalho. O elemento paraicônico serviria como suporte à definição de outras entidades presentes no interior do texto. Harris (1991), Gross (1994), Danlos (1981), por exemplo, são autores que consideram que alguns verbos são efetivamente vazios em significação. Eles serviriam como suportes para carregar marcas de modo,

aparecem dois animais de estimação que vivem na residência: o cão, Schnipps e o gato, Grippls. Ambos são tratados e considerados como animais domésticos. Ambos não trajam roupas e tampouco imitam comportamentos tipicamente humanos. Todavia, de forma muito tênue, também são caracterizados e/ou caricaturados no estilo Wilhelm Busch, ou seja, com grifos que remetem aos humanos, como pode ser observado na ilustração abaixo, no olhar cabisbaixo do gato. Na obra, a personagem Fipps, em razão de sua personificação, flexível e indefinida, integra traços humanos e animais de modo expresso. Em algumas situações age como um primata tipicamente selvagem, em outras como um animal domesticado ou, ainda, como um membro da casa. Todavia em determinadas situações, como na cena acima discutida (Figura 30), prevalecem seus traços humanos, tanto em termos de adornos (vestimentas), quanto em termos de vaidades, perversões e, também, trapagens.



Figura 32: Cão Schnipps e o gato Grippls

O processo de antropomorfização se revela como procedimento recorrente em determinados gêneros literários. Conforme Bauer (2014), as fábulas e os contos maravilhosos empregam, em sua maioria, figuras de animais como protagonistas ou coadjuvantes de seus enredos, como é o caso das fábulas de Fedro de Platão (370 a.C.) e Esopo (620 a.C. – 564 a.C.), de La Fontaine (1621 – 1695) ou os contos dos irmãos Grimm (Jacob 1785-1863 e Wilhelm 1786-1859). Segundo Propp (1992, p. 69-

tempo, número e pessoa. Por isso, são chamados de verbos suporte, como por exemplo: dar uma olhadela. Na verdade o elemento predicativo é “olhar”. Em termos de iconotexto, suponho que algumas componentes desenhados se revestem de traços destinados a firmar a significação de outras entidades presentes no TEXTO. Sob esta ótica, o paraicônico presente nos desenhos assumiria funções similares àquela exercida pelos verbos suporte.

70) o animal desempenha papel especial nas fábulas e nos contos maravilhosos populares. Através deles subentendem-se a presença de sujeitos humanos fantasiados. Ainda, conforme expus em outro trabalho (2014), nas fábulas expõem-se, em muitos momentos, defeitos ou qualidades humanas através de características ou comportamentos essencialmente atribuídos aos animais. Na mitologia grega, por exemplo, se incorporava partes de seres humanos e animais para caracterizar figuras míticas, como por exemplo: o minotauro, o centauro, a medusa. Na literatura infanto-juvenil há obras que também recorrem à presença de animais como personagens principais ou como referências imagéticas. Por exemplo, *Reinações de Narizinho* (1931) de Monteiro Lobato, *Alice no país das maravilhas* (1865) de Lewis Carroll, entre tantos outros que não caberiam aqui, fugindo também ao escopo desta Tese.

Como em *Animal Farm* (1945) de George Orwell (1903–1950), o macaco Fipps, por sua vez, pondo em destaque sua parcela humana, se permite domesticar outros animais, como coelhos, gatos e cães. Em pleno século XIX, com o surgimento da teoria de Charles Darwin, o ser humano passava a ser colocado diante de um espelho científico no qual no lugar do reflexo de seu semblante, surgia a figura de seus ancestrais primitivos, cujos traços lembravam algumas espécies de símios. A evolução que conduz à Fipps – criatura híbrida – símbolo de heresia aos dogmas de diferentes religiões e igrejas em relação à origem dos seres humanos. Ao considerarmos o período histórico (*nunc*) no qual a obra foi produzida, as cenas expostas geram reflexões diferentes dos axiomas preconizados pelas religiões que chegaram ao século XIX. Wilhelm Busch desenvolve suas críticas envelopadas por tons aguçados de ironia, sarcasmo e escárnio. Aparentemente, induz-se estar corroborando com parte das críticas lançadas aos resultados das pesquisas de Darwin.

Fipps perceptivelmente assimila traços típicos do ser humano. Todavia, de forma muito sutil, às vezes quase imperceptível. Personagens humanas são também afetadas por delineamentos que os fazem derivar para a anatomia animal, caracterizando zoomorfização e animalização. Cabe aqui reproduzir alguns excertos:



Figura 33: Zoomorfização: personagem com traços de javali



Figura 34: Zoomorfização: personagem com traços de símio



Figura 35: Zoomorfização: personagem com traços de símio.

Cabe considerar, que a questão de zoomorfização e antropomorfização que emerge na obra de Wilhelm Busch, provém de uma longa tradição presente em Fábulas, Contos Maravilhosos, em textos religiosos do cristianismo (cf. parábolas bíblicas) e do budismo (cf. *Jataka*), além de estar presente em representações pictográficas (e.g., hieróglifos egípcios), desenhos e esculturas (e.g., *Popol Wuj*). Aliás, cabe destacar que Wilhelm Busch empregou o recurso de antropomorfização e humanização de personagens tanto em *Fipps der Affe* quanto em outros trabalhos de sua autoria, como: *Hans Hucklebein* (1867), na qual um corvo ingere licor e fica bêbado. Em *Schnurrdiburr oder Die Bienen* (1869), no qual abelhas executam tarefas humanas, como arrumar a casa e dormir em camas.

Na literatura dita “clássica”, os processos de antropomorfização e zoomorfização também podem ser observados. Temos exemplos de zoomorfização em obras como *Die Verwandlung* (1912, A Metamorfose) de Franz Kafka, na qual a personagem principal Gregor Samsa é zoomorfizado (metamorfoseado) em um inseto asqueroso, conduzindo a relatos minuciosos sobre o processo de transformação. Outro exemplo de

zoomorfização pode ser encontrado na obra *Vidas Secas* (1938) de Graciliano Ramos, em que Fabiano, personagem humana, é retratada em determinado excerto da narrativa como se estivesse incorporado em um animal. Na mesma obra de Graciliano Ramos pode ser observada a antropomorfização da cadela Baleia, que manifesta idiossincrasias tipicamente humanas. Segundo Propp (1997, p. 242) nos contos maravilhosos às vezes o herói transforma-se em animal. Ainda de acordo com o autor (*ibidem*) com o advento da agricultura e do meio urbano, o policrômico mundo animal, de origem totêmica, começa a perder sua realidade. Inicia-se um processo de antropomorfização. O animal adquire um corpo humano; em alguns casos, o rosto de animal é o último a desaparecer.

Como já observado anteriormente Wilhelm Busch não empregou apenas a antropomorfização em *Fipps der Affe*, o autor delineou algumas de suas personagens humanas com traços de animais, como por exemplo: professor Klöhn e o filho do camponês Dümmler (cf. Figura 34 e 35). Tanto a personagem criança quanto a personagem adulta são ilustradas com traços que aludem aos símios, na imagem podemos observar que ambas as personagens são retratadas com feições de macaco. Nota-se um certo alongamento de suas roupas que poderia ser considerado como uma possível cauda. Wilhelm Busch delineia com maestria essa semelhança, detalhando minuciosamente cada personagem, induzindo assim à questão de zoomorfismo nas representações das personagens. Segundo Bergson (2001), um autor cômico depois de compor o seu protagonista, cria outras personagens com traços geralmente semelhantes que gravitam em torno dele. Esta observação de Bergson se adapta perfeitamente ao procedimento realizado por Wilhelm Busch.

Conforme Propp (2006), o conto maravilhoso atribui similares formas e ações aos homens, aos objetos e aos animais. Na obra *Fipps der Affe*, algumas das ilustrações, são retratadas com traços zoomórficos, boa parte delas delineadas com traços de macaco, todavia o autor também grifou personagens “humanas” com traços de outros animais. Mesmo que tenha realizado o procedimento de maneira mais tênue, observa-se, na Figura 33, que o homem sentado à mesa possui traços que parecem remeter a feições de um javali.

Já ao especular sobre sua aparência, Fipps parece oscilar entre o humano e o símio. O processo de humanização gerado naquele espaço e cena que aqui, por carência terminológica, chamo de diegéticos, destaca a parcela humana atribuída à personagem. Em termos de atitudes, pouco há de *animalidade* na narrativa politextual. Ademais, as possibilidades de

um símio real reconhecer a si próprio na imagem refletida no espelho ainda está em fase de pesquisa nas ciências dedicadas à psicologia animal. Logo, naquela cena de *Fipps der Affe* supõe ser a parcela humana da personagem quem se observa no espelho, buscando talvez encontrar sua ancestralidade. E tal ancestralidade parece ser encontrada, tão logo Fipps percebe a longa cauda de símio que se estende para além de suas vestimentas, diferentemente do cóccix humano, expressamente retraído e oculto sobre a pele.

Do ponto de vista teológico, e no âmbito da tradição judaico-cristã, em Gênesis 1:26, o homem teria sido feito à imagem de Deus e teria sido gerado para dominar sobre todas as outras criaturas. A metáfora bíblico-literária, tanto discutida a partir de Milan Kundera, particularmente em seu livro intitulado: *A insustentável leveza do ser* (1985) destaca o caráter e a visão antropocêntricos do ser humano em relação ao tratamento concedido às demais criaturas com as quais compartilha o planeta. Segundo McCloud (1995, p. 33), o antropocentrismo é uma característica saliente do ser humano que, em geral, considera inclusive que os adornos que criou para lhe servir passam a constituir extensões ou partes integradas a seu corpo, tal como tatuagens pintadas a pele, perucas, dentaduras, enxertos, entre outros sucedâneos. Nas situações em que objetos de ostentação possam ser considerados como extensões do corpo humano, da personalidade do sujeito, ou de suas capacidades mentais, seu status social poderia ser afetado de diferentes formas. McLuhan (1967) destacou tendência similar em relação às novas tecnologias, que fisicamente permitem a ampliação das capacidades humanas por meio da incorporação da máquina. Neste sentido, adornar o macaco com vestimentas humanas, faz com que Fipps abandone parte de seus atributos animais; muito embora seja, a todo tempo, traído por traços típicos de sua espécie, como a referida cauda que se sobressai na cena do espelho.

Como salientado anteriormente, Wilhelm Busch demonstra expressamente que recorre a suas habilidades como desenhista para garantir fidelidade na representação da espécie de símio que apresenta. Em nenhum momento o autor e desenhista subverte a anatomia do símio, reproduzida na representação da personagem Fipps. Como já demonstrado também, Wilhelm Busch busca sempre conservar o máximo de fidelidade ao representar os traços típicos daquela espécie de macaco. O reflexo que a parcela humana da personagem busca no espelho lhe faz atentar para seu lado animal. Eis um eterno paradoxo, tão discutido por Nietzsche e reavivado por Kundera em seu texto acima aludido a respeito

da natureza das espécies: a hierarquia estabelecida a partir do arbítrio humano, sem a devida consideração das necessidades da outra parte.

Algumas personagens animais em obras ficcionais infanto-juvenis são amiudadamente retratadas trajando roupas, como por exemplo: o coelho em *Alice no país das maravilhas*, o leitão Rabicó do *Sítio do picapau amarelo* de Monteiro Lobato. Seguindo esta tendência Wilhelm Busch humaniza o protagonista Fipps de maneira explícita, pois retrata a personagem vestindo um fraque, indumentária amplamente utilizada pelos homens no século XIX. No entanto a vestimenta do símio é, de certa forma, incomum e distinta em relação à roupa das outras personagens, podendo ser considerada como um vestuário extravagante e exótico, talvez inadequado àquela época. As roupas de Fipps possuem estampas excêntricas, o que era atípico nos trajes masculinos no século XIX, pois as vestimentas masculinas recebiam tons sóbrios e sem estampas. De acordo com Zäch (1967, p. 373), as pessoas começam a pensar e reagir coletivamente, o sentimento individual enfraquece, como se evidencia também em exterioridades, por exemplo na maneira de vestir, que cada vez mais põe de lado as cores e a individualidade. Conforme Schnerb (1996, p. 93), o notável é que a plebe haja imposto o seu costume: as calças venceram e a peruca desapareceu. Mas, pela sobrecasaca, o fraque e a cartola, o burguês distingue-se do homem do povo, que usa no mais das vezes uma blusa, um barrete, calça escaupins, leves borseguins ou botas finas, trazendo em torno do pescoço uma ampla gravata. Como já destacado acima, na análise da Figura 30, a calça da personagem foi claramente adaptada para que sua cauda pudesse perfurá-la, no texto linguístico Wilhelm Busch descreve a roupa como:

Texto de base	Tradução Greice Bauer
Dafür kriegt er denn auch nun Aus verblühtem Zitzkatun Eine bunte und famose Hinten zugeknöpfte Hose; Dazu, reizend von Geschmack, Einen erbsengrünen Frack; Und so ist denn gegenwärtig Dieser hübsche Junge fertig.	Portanto lhe dão De florido algodão Uma colorida e audaz Calça abotoada atrás; E junto, de gracioso gosto, Um fraque verde ervilha E assim este lindo traquina Agora está composto.
(Wilhelm Busch, <i>Fipps der Affe</i> , p. 41; grifo meu)	(Tradução minha).

Tradução de M. T. Cunha	Tradução Guilherme de Almeida
Deram-lhe um calção vermelho . Abotoá-lo? – Só no espelho! Que bom gosto! Ah! Maravilha o seu fraque é verde ervilha!... E abotoando-se, aflito, Enfim sorri: “Que bonito Esta roupagem me faz visto de frente... ou de trás!...”	Por isso ganha agora também Do pano de chita estampada Uma colorida e excelente Calça, a fechar por atrás E assim, linda de gosto, Um casaco verde-ervilha. E assim está presentemente Pronto este lindo menino.
(Tradução M. T. Cunha, 1982 <i>Rico, o Mico</i> , p. 49 grifo meu)	(Tradução de Guilherme de Almeida, IN: MELLO, Simone Homem de. Histórias em imagens e versos. Wilhelm Busch; traduzido por Guilherme de Almeida, 2017, p. 253 e 255)

Tabela 2: Texto de base e traduções em português, com destaques em negrito realizados pela autora.

Na frase grifada em negrito, o autor Wilhelm Busch menciona que o macaco ganhou também uma calça de algodão florida e colorida que era abotoada na parte de trás e junto recebeu um gracioso fraque na cor verde ervilha (tradução minha). Observa-se que no esboço da tradução de Guilherme de Almeida, o tradutor num primeiro momento não se preocupou com métrica ou rima e se dedicou preliminarmente à parcela semântica do texto. Já na tradução elaborada por Maria Thereza Cunha de Giacomo, é possível constatar a elaboração de um texto de estilo poético no qual a tradutora organiza os versos de forma a reproduzir cadências rítmicas, modulando métrica e rima. Ademais, cabe destacar que a tradutora reelabora seu texto fazendo alusão a componentes presentes nos desenhos, embora ausentes no texto de base. Um exemplo concerne ao espelho, a unidade lexical *Spiegel* não aparece em nenhum verso, todavia como pode ser observado no verso grifado em negrito é explicitamente empregado o termo *espelho*. Essa elaboração me permite afirmar, assertivamente, que a tradutora traduziu não só a partir do texto linguístico, mas também a partir de informações iconotextuais, decidindo atuar neste espaço “entre” as modalidades semióticas. Tal processo, aqui explicado, pode ser verificado tanto na reprodução do referido excerto

apresentado acima, quanto na imagem a qual faço aqui referência (cf. Figura 30).

Como já repetido, Genette (2009) sugere que se estude as ilustrações presentes em textos como paratextos, ou seja como elementos peritextuais que completam a narrativa. Yuste Frias (2010), por sua vez, propõe que se traduza o material linguístico e que se *paratraduza* o material paratextual de forma integrada. Particularmente, nos concedemos o direito de avançar mais um passo e considerar, como propõem Defays (1996), Tisseron (1996), Barthes (1973, 2010), além do espaço *entre*, introduzir a noção de iconotexto e de texto linguístico, como entidade significativa *uno*, indivisível nas circunscrições da arte. Naturalmente, trata-se tão somente de pontuar questões nocionais e terminológicas decorrentes, uma vez que as operações tradutológicas desta ordem não constituem novidade, nem em termos de prática, nem em relação à crítica. As HQs continuam sendo traduzidas diariamente e os tradutores encontram solução para a maioria dos impasses que encontram. Insisto em dizer que eventuais lacunas são de ordem terminológica. Neste sentido e a título de exemplo, remeto novamente à tradução de *Fipps der Affe*, realizada por Maria Thereza Cunha, acima discutida, em que a tradutora assume a responsabilidade de *traduzir e paratraduzir* aspectos presentes no iconotexto, descrevendo-os no código linguístico, em detrimento dos conteúdos veiculados no texto linguístico de base, em língua alemã.

No caso da tradução do conteúdo linguístico do excerto de *Fipps der Affe*, acima examinado, realizada por Cunha (1982), observa-se que o iconotexto é alçado à categoria de fonte primária. Sua seleção de equivalentes e correspondentes lexicais prioriza o verbo em português e os referenciais internos àquela cena. Tal processo é não somente pertinente, como lhe permitiu realizar uma retextualização que reproduz efeitos prosódicos. Para a reprodução de efeitos poéticos, a tradutora não se intimida em tomar como fonte e inspiração todos os elementos presentes naquele espaço diegético plural.

Conforme observa Laranjeira (2003), na distribuição tipológica dos textos não há compartimentos estanques, emparedados, mas “entres”, rumo aos quais tendem os textos, ocupando espaços com limites mais ou menos indefinidos. De acordo com Adam (1985, p. 221), a ordenação sintática dos elementos na frase e da frase no parágrafo encontram-se, em poesia, trabalhada e contestadas pelo verso. Diferentemente da prosa como *discurso que avança para a frente*, o verso desloca elementos e sobrepõe os princípios do metro e do paralelismo à linearidade

gramatical. Segundo Laranjeira (2012, p. 31-32), o tradutor de poesia coloca em jogo a seus potenciais artístico em paralelo ao domínio que possui sobre língua e, assim, recuperar o efeito de poesia que, no texto de base (chamado de “original”), decorre do emprego de um signo com funções plurais, caso contrário elementos de significância poderiam ser irremediavelmente perdidos. Laranjeira (2003, p. 81) afirma que o tradutor, que é antes de tudo um leitor, deverá partir do “original” que contém uma estrutura a “ser descrita” e analisada; mas que não pode parar aí como se estivesse diante de um objeto estático. O tradutor não pode encarar a estrutura como um “objeto acabado”. De acordo com Laranjeira (*ibidem*), na tradução do verso o que se busca traduzir não é propriamente o sentido visto como inerente a uma estrutura linguística; mas sim sua significância. Definitivamente, assim como não há texto acabado, também não há tradução definitiva. Pode-se falar em estágios provisórios necessários à conclusão de etapas e rituais, como tradução, edição, publicação, divulgação. Pois, ao se considerar os textos do ponto de vista filosófico, ou até mesmo pelo próprio indivíduo-autor, os escritos voltariam a incitar e exigir reformulações.

Constata-se no conto que a personagem Fipps tinha livre acesso a todas as dependências da casa e auxiliava a babá nos cuidados da pequena Elise. Arriscarei imaginar um pouco além do que parece estar expresso, isto é, talvez por possuir traços tipicamente humanos Fipps também estaria – ele mesmo – condicionado às regras religiosas referentes aos comportamentos relativos ao pudor, muitas delas em voga até o presente, ou seja, Fipps deveria cobrir partes de seu corpo consideradas pudendas. Aliás, fórmulas de moral instigadas veementemente pela Igreja no século XIX. Como pode ser observado no excerto do texto em alemão (abaixo) Fipps divertia, fazia macaquices e passava horas com Elise, a bebê. Para lidar com uma criança, em um ambiente doméstico, naturalmente deveria estar devidamente vestido.

Texto de base	Tradução Greice Bauer
...Doch sein innigstes Vergnügen Ist Elisen sanft zu wiegen, Oder, falls sie mal verdrossen, Zu erfreuen durch schöne Possen. Kurz, es war sein schönster Spaß, Wenn er bei Elisen saß. – (Wilhelm Busch, <i>Fipps der Affe</i> , p. 41)	Entretanto seu maior bem-estar É levemente Elise ninar, Ou caso ela esteja geniosa Com belas poses deixá-la deleitosa. Logo, este era seu melhor prazer Quando a companhia de Elise podia ter. (Tradução minha).

Tradução de M. T. Cunha	Tradução Guilherme de Almeida
E o maior prazer que tem, é balançar o neném e, sentado na banquetta, vê-lo rir de uma careta. Em suma, mais que a babá, Junto ao bebê sempre está. E tão bem de ama se faz que o vestem como um rapaz. (Tradução M.T. Cunha, <i>Rico, o Mico</i>, 1982, p. 49, grifo meu)	Mas o seu prazer mais íntimo É balançar, mansamente, a Elise, Ou, quando ela está aborrecida, Alegrá-la com brincadeiras agradáveis Em uma palavra, era seu maior divertimento Quando estava sentado junto de Elise. – (Tradução de Guilherme de Almeida, IN: MELLO, Simone Homem de. <i>Histórias em imagens e versos</i>. Wilhelm Busch; traduzido por Guilherme de Almeida, 2017, p. 255)

Tabela 3: Texto de base e traduções em português, com destaques em negrito realizados pela autora.

Evidentemente, a exposição de sua cauda não seria reprimida, pois além do efeito humorístico que provoca, serve para lembrar a todo instante que o protagonista é um símio, cujos traços humanos em alguns instantes se lhe tornam intrínsecos, ou seja, inerentes tipicalidades de sua própria espécie *macaca*. Parece que nenhum humano consideraria a cauda de um animal como algo que atenta ao pudor. O artista faz questão de alternar e oscilar os limites comportamentais desse ser humoristicamente darwiniano-poular¹¹⁷: meio animal, meio humano, que maior parte do tempo insiste em testar as (in) compatibilidades decorrentes de sua hibridez.

¹¹⁷ Há uma série de “ideias recebidas” (Yaguello, 2004; Bauer, 2013, p. 26) que perspassam os tempos e se cristalizam, tornando-se credíes populares. Uma delas, por exemplo, seria de que o cordão umbilical liga o bebê à mãe; fato inexato, pois o bebê está ligado à placenta e se alimenta por emulsão. De forma similar, popularmente se diz que Darwin teria dito que o ser humano provém do macaco; afirmação equivocada e falaciosa, uma vez que Darwin simplesmente sugere que o ser humano passou por estágios evolutivos e que, provavelmente, nos primórdios apresentava-se de forma diferente da que atualmente se conhece, podendo ter sido mais primitivo em diferentes pontos.

Novamente, observa-se, no excerto acima, que a tradutora Maria Thereza elabora o texto de sua tradução fazendo menção a componentes presentes no iconotexto; informações não oferecidas no texto linguístico de base, conforme grifos em negrito. Nota-se que na tradução fica evidente a antropomorfização da personagem no fragmento: *e tão bem de ama se faz que o vestem como um rapaz*. Na tradução Fipps é comparado à **ama**, pessoa responsável pelo cuidado da criança. Também é comparado a um **rapaz** em virtude das roupas que porta. A prática de usar vestimentas caracteriza outro traço típico do ser humano moderno, cujas funções somam: ocultação, proteção e adorno. A primeira categoria estende-se também ao pudor e a última à vaidade. Neste caso o estranhamento referente às vestimentas de Fipps pode gerar duplo efeito de comicidade: (i) e pelo desvio da norma, um animal parecido como o ser humano, usando roupas humanas; (ii) e por sua extravagância, ao vestir roupas pouco usuais em um ambiente familiar, por aludir ao picadeiro, lugar de entretenimento em que, até o final do século XX, chimpanzés, ursos, focas, eram expostos em circos usando peças de vestuário e imitando tarefas tipicamente humanas. Mas o ponto máximo talvez se refira à inversão de papéis, de um **rapaz** ocupar as funções de uma **ama**¹¹⁸. Ora, colocar roupas femininas em um homem outrora poderia gerar efeitos de humor e induzir ao riso. Ora, vestir um animal, atribuindo-lhe variações de sexo também poderia surtir efeitos humorísticos que, por sua vez, se duplicariam pela incapacidade de um animal em perceber tais simbologias ou de ser indiferente a elas.

De acordo com Propp (1992), tanto a última moda pode ser considerada cômica, como qualquer vestimenta considerada extravagante ou em desuso. Segundo Bergson (2001), todo modismo é risível em suas primeiras manifestações, sobretudo por ativar o caráter inusitado. Ora, o uso de trajes é algo inabitual à natureza dos primatas. Conforme Propp (1992), um vestuário insólito suscita o riso, não pelo fato de ser insólito, mas porque esse insólito revela uma falta de correspondência com noções inconscientes sobre a vulnerabilidade que esse vestuário pode expressar a quem o porte.

Observa-se que o protagonista transparece, em seu semblante, certo deleite ao vestir e contemplar as vestimentas que lhe foram

¹¹⁸ Até o presente, é comum que os profissionais que se ocupam de crianças de tenra idade sejam do sexo feminino. Ainda é raro encontrar pedagogos na pré-escola ou amas do sexo masculino. A situação se altera lenta e progressivamente, muito mais em razão de Leis específicas sustentadas por princípios de correção política do que por mudanças sociológicas efetivas.

destinadas. Fipps as admira e também se assegura, a todo instante, que as vestes estejam bem ajustadas à sua silhueta, sem se importar com o suposto ridículo. O efeito cômico registrado na imagem seria suscitado em virtude da sensação de estranhamento que ela gera, visto retratar uma personagem animal com comportamentos tipicamente humanos, tal como: (i) a capacidade de se reconhecer e se admirar diante da própria imagem refletida no espelho; (ii) o uso de vestimentas e a contemplação da transformação; (iii) finalmente, a especulação sobre o perfeito ajuste e caimento de seus adornos. Segundo Bergson (2001), não nos ocorre a ideia de objetar a rigidez inerte do invólucro à flexibilidade viva do objeto envolvido. Assim a comicidade que permanece em situação latente, conseguirá, no máximo, surgir quando a incompatibilidade natural for tão intensa entre o que envolve e o que é envolvido.

A consubstancialidade que os seres humanos instauram em suas relações com processos e objetos manifesta-se muito claramente na expressão linguística. A incorporação virtual de uma entidade nova é passível de alterar as estruturas das línguas. As novas formas de dizer rapidamente se lexicalizam, cristalizando não somente as estruturas ditas “superficiais”, mas sobretudo as subjacências de cunho semântico-etimológico. Os processos metafóricos composicionais, outrora seminais, acabam fenecendo por meio dos novos usos discursivos, estabelecendo novas conformações linguísticas. Como consequência, geram-se neoestruturas que acabam por se tornarem fixas. Frases reduzidas e sintéticas passam a ocupar o lugar de estruturas marcadas pela analiticidade, nas quais cada componente é explicitado. Tal efeito pode ser observado no texto de *O Pequeno Príncipe* (1943), de Antoine de St. Exupéry. O piloto, personagem do livro, informa no seguinte excerto: “*Quelque chose c’était cassée dans mon moteur [...]*” (St. Exupéry, 1943). De fato, não seria coerente supor que um ser humano – o piloto no caso – possa ter um motor. Naturalmente a personagem que emprega a redução, o piloto, refere-se obviamente ao motor de seu avião. A informação omitida por princípio lógico de economia linguística, permite que algumas informações possam ser descartadas, pois as condições pragmáticas permitem perfeito entendimento da ordem e da lógica internas da proposição. Deveras, no caso de *Fipps der Affe*, vestimentas também são produtos tecnológicos, ou seja, que exigem técnica para sua produção. Observou-se, acima, que as roupas servem tanto como artefatos para proteção da derme, quanto para ocultação ou valorização de partes do corpo. Todavia, parece que em determinadas condições as vestes se

tornaram produtos consubstanciais, ou seja, é justamente a ausência de roupa que se torna exceção em determinados contextos sociais.

Em relação às vestimentas, ao mesmo tempo em que só são percebidas quando destacadas por cores, modelos ou marcas. Sua ausência caracteriza nudez, cuja prática é legalmente coibida em situação pública. Quanto aos animais, a nudez permanece como condição inerente, enquanto que o porte de roupas por animais continua caracterizando a exceção. O animal antropomorfizado se encontra nesse espaço, enquanto que o ser humano zoomorfizado talvez não possa se desnudar totalmente em razão de definições hiperonímicas que incidem inclusive sobre determinados tipos de expressão artística, como é o exemplo das personagens zoomorfizadas em *Fipps der Affe*, todas elas estão devidamente vestidas.

Nas HQs de Walt Disney, o cão Pluto não possui vestimentas, pois sua personagem se ergue sobre a proposição de que ele é um cachorro. Pateta, por sua vez, também é um cachorro, mas seus comportamentos antropomorfizados exigem que ele se vista como um cidadão. O porte físico de Pateta, sua posição bípede, levam a supor que uma eventual nudez da personagem bloqueie a exposição completa de anatomia, pois provavelmente não seria similar a de um cão, mas de um humano, como acontece com Rosinha (da série *Zé Carioca*), que revela possuir seios, coxas e demais características do corpo feminino, impedindo a nudez explícita, mas em nenhum momento inibindo as alusões claras às formas de seu corpo, sobretudo por se tratarem de traços que, em geral, caracterizam a sensualidade da mulher brasileira nos imaginários e nos estereótipos que se delinearam histórica e socialmente. Rosinha está sempre de minissaia. Já no caso do Pato Donald, o mesmo traja apenas uma camisa de marinheiro, porém quando percebe que está sem camisa, procura esconder suas partes íntimas da cintura para baixo com as mãos. O estranho neste comportamento é que o Pato Donald procura esconder o que o pato animal exhibe o tempo todo. O pudor torna-se perceptível nestas situações.

Se para nós, humanos, as vestimentas constituem invólucro do cotidiano, incontornáveis inclusive legalmente, à ótica político-social humana, os animais “andam nus” sem ferir o pudor, o que não significa que não sejam afetados por diferentes leis que proíbem a circulação de animais, como em praias, piscinas, muitos hotéis, e demais.

A esse mesmo respeito, parafraseando a carta de Pero Vaz de Caminha (1450 – 1500), ao mesmo tempo em que o viajante relata que *os silvícolas não escondiam suas vergonhas*, Caminha explícita e registra

sua fixação pessoal, bem pontual em relação às *vergonhas*, pois as descreve em detalhes e com tamanho interesse que sua eventual fascinação diante da cena se destaca. Naturalmente, no Continente Europeu, a consubstancialidade em relação ao uso de roupas pode remontar a milênios, assim como a possibilidade de não as trajar parecia fato corrente entre diferentes povos autóctones das Américas e da Oceania, que recorriam, muitas vezes, ao minimalismo vestimental como forma de proteção sobretudo, como é o caso do aborígene retratado em *Fipps der Affe* (cf. Figura 36).



Figura 36: Vestimentas do aborígene em *Fipps der Affe*

À visão europeia, os adornos tipicamente humanos usados por Fipps parecem constituir suportes provisórios, mas que a todo instante lembram que as vicissitudes da personagem macaco oscila entre sua animalidade inerente – em alguns instantes estampada em primeiro plano – e sua humanidade extrínseca. O híbrido, *humanimal* é regado a todo instante por lapsos oscilatórios. Ao se contemplar no espelho, Fipps parece admirar sua ascensão à imagem e semelhança do criador, ao mesmo tempo em que – após Darwin – o ser humano passa a reconhecer, em si, a falibilidade de uma centralidade teologicamente definida que acabam por antropomorfizar. Como Milan Kundera, poderíamos questionar se o criador foi criado à imagem e semelhança do ser humano, ou se teria se baseado em si próprio para gerar a criatura pensante. Na história de Wilhelm Busch, o politexto examinado leva a crer que, por suas ações, o protagonista é capaz de raciocinar à altura dos seres humanos em determinadas situações. Sua “bipolaridade” caracterizaria o

horror que assombra não somente humanos, mas qualquer criatura viva: a loucura em que quaisquer referenciais se perdem.

No campo da literatura alemã do século XIX e início do XX nos deparamos com obras que apresentam símios como protagonistas. Autores como E.T.A Hoffmann e Franz Kafka produziram trabalhos nos quais os símios são as personagens principais. Nos textos: *Ein Bericht für eine Akademie* (1917) de Franz Kafka e *Nachricht von einem gebildeten jungen Mann* (1814) de E.T.A. Hoffmann, os símios, respectivamente, Rotpeter e Milos relatam suas experiências no convívio com os seres humanos e sua transformação, ou seja, sua humanização e antropomorfização. Os macacos Rotpeter e Milos também foram levados de sua terra natal e encaminhados para grandes centros europeus, nos textos ambos descrevem suas experiências, primeiramente no convívio com o ser humano e posteriormente como se humanizaram e antropomorfizaram. Entre as experiências destacadas por ambos estão as imitações de seus tutores, aprendizados de fala, leitura e escrita, como também maneiras e modos de se comportar perante a sociedade. Diferentemente de Fipps, os macacos Rotpeter e Milos aprenderam a falar, escrever e utilizam esses aprendizados para redigir cartas com seus relatos a destinatários diferentes. Rotpeter escreve para a Academia/Universidade, enquanto que Milos escreve para Pipi, outra primata. No texto de Kafka, o relato de Rotpeter deixa claro que seu objetivo específico era adquirir o conhecimento intelectual como dos homens e não sua aparência física, alcançando este objetivo o primata não ficaria enclausurado em uma jaula. Na obra de Hoffmann, Milos relata que aprendeu a falar, escrever e ler com um professor de estética. No texto o símio também narra suas experiências e seus tropeços ao compartilhar o mesmo ambiente dos seres humanos, sua paixão pela música e como elaborava sua primeira ópera. Milos se coloca num patamar acima dos outros primatas, pois com a fala adquiriu sapiência e descobriu suas habilidades para o fortepiano. Fipps, por sua vez, parece que não se desenvolve cognitivamente. Sua capacidade de discernimento oscila a todo instante, preponderando sua “primitividade”.

Para McCloud (1995, p. 33), os seres humanos atribuem identidade e emoções a objetos materiais naturalmente desprovidos de sentimentos. Para o autor (*ibidem*, p. 34) nosso rosto pode ser comparado a uma máscara, justamente aquela que usamos desde que nascemos. Tal máscara é visualizada por todas as pessoas com quem nos deparamos, mas como não é possível que possamos gerar uma imagem de nosso próprio rosto a partir dos olhares alheios, somos historicamente fascinados pelo poder do

espelho por ele nos permitir evidenciar nossa própria face, ou o semblante que supomos contemplar. O ser humano busca, de fato, encontrar no espelho a imagem de sua identidade e parece encontrar o que Fipps vê ao se mirar, ou seja, somente matéria e formas, pois sua parcela mental se revela tão somente por meio dos atos expressos ao longo da trama. Ao contrário dos seres humanos, que teriam ficado estarecidos ao Darwin lhes ter apresentado seus ancestrais, Fipps parece ter apreciado e se divertido com a ideia de assumir traços humanos, mesmo que temporariamente.

Como já mencionamos nos parágrafos iniciais o ato de se admirar no espelho parece ser um traço tipicamente humano. A cena de Fipps diante do espelho provoca estranhamento, pois não é algo esperado, ou seja, há uma transgressão da ordem referencial, atenuada pelas possibilidades extensivas do espaço ficcional. Em nossos referenciais cotidianos, aquele que se admira no espelho possui traços humanos, porém na referida imagem trata-se de um primata que poderia *ver* a si próprio, mas jamais se reconhecer ou se contemplar. O macaco apresentado com vestimentas e trejeitos humanos nos reporta sempre ao espaço darwiniano. O espelho pode ser considerado como um paradoxo, pois reflete verdades e ilusões ao mesmo tempo. O espelho não desvela verdadeiramente quem somos, nossa essência, porém aquilo que vislumbramos parecer. Conforme Sabine Melchior-Bonnet (2014, p. 170), como um prisma, o espelho pode perturbar o campo de visão, ou seja, ele pode tanto esconder quanto pode mostrar. Ainda de acordo com a autora (*idem*) o reflexo no espelho questiona as noções de imagem e semelhança: o espelho imita, reflete um original, e oferece uma perspectiva precisa, mas imperfeita. E quando nos deparamos com uma cena como aquela apresentada na Figura 30, na qual quem pratica o ato é um primata, temos a sensação de que algo transgride a realidade. Segundo Eco (1989, p. 17) partimos sempre do princípio de *que o espelho “diz a verdade”*. Conforme Eco (*ibidem*), o espelho não “traduz”, ele registra aquilo que o atinge da forma e nas condições como o atinge. De acordo com o autor (*ibidem*, p. 16), a espécie humana sabe usar os espelhos exatamente porque sabe que não há seres humanos no espelho.

Segundo Melchior-Bonnet (2014, p. 152), na sociedade rural o espelho era considerado um objeto misterioso, inclusive inquietante, e revestido de poderes mágicos. O homem que enfrentava diariamente a natureza não se interessava por reflexos impalpáveis. Ainda de acordo com a autora (2014, p. 155), o corpo era considerado uma ferramenta de trabalho que convinha limpar e cuidar, porém raramente mirar ou olhar.

Conforme a autora (2014, p. 169), apesar de suas irregularidades e imperfeições, o espelho tem sido valorizado ao longo da história como um instrumento maravilhoso pelo qual o homem pode não só descobrir a sua imagem, como conhecer melhor uns aos outros e também aceder a novos pontos de vista, invisíveis até então. Para a autora (*idem*), o espelho carrega uma excepcional imposição simbólica devido ao seu poder de ampliar a precisão visual e de sua capacidade para dispersar a luz, fonte de toda beleza.

Melchior-Bonnet (2014, p. 170) afirma que as estranhezas que o espelho provoca no observador sugere que o conhecimento outorgado seria enigmático e diferido. Antes de colocar o mundo em perspectiva e apoiar o pensamento reflexivo, a especularidade instiga o olhar a procurar uma rota indireta através de reflexões e analogias, que parece testemunhar, dentro do visível, um invisível que se encontra "em outro local". Segundo Eco (1989, p. 18), a magia dos espelhos consiste no fato de que sua extensividade e intrusividade não somente permite observar melhor o mundo, mas também ver-nos como nos veem os outros. Trata-se de uma experiência única, e a espécie humana não conhece outras semelhantes. A imagem refletida em um espelho parece que sempre exercerá algum tipo de fascínio, ou de reação adversa, nos seres humanos, assim como provavelmente teria exercido sobre a personagem Fipps. Segundo Melchior-Bonnet (2014, p. 175), do espelho como ilusão de ótica ao espelho como revelação, do espelho ilusório ao signo quimérico, os efeitos são implementados para inverter seu sentido. O homem olha no espelho para ver-se, mas o espelho onde ele se olha oferece, além das aparências, um autoconhecimento enigmático e transfigurado. No caso de Fipps, quem especula sobre o mundo é o próprio primata e ele terá essa experiência única. Nesse sentido, o estranhamento surge, posto ser uma parcela híbrida quem executa a ação peculiarmente humana. Todavia não se sabe o que Fipps vê no espelho, seria seu reflexo como primata ou o reflexo de sua humanidade, ou seria talvez o que o diferencia do ser humano, como por exemplo sua cauda, neste caso podemos apenas especular sobre a cena, sem jamais atingir resposta definitiva. A indagação que surge aqui é a seguinte: o reflexo de Fipps no espelho seria "real", fruto de uma ilusão ou até mesmo uma cópia da personagem?

Segundo Tisseron (1996, p. 85), se aceitássemos a presença do objeto real em sua imagem, não encontraríamos senão paraísos artificiais. Se, ao contrário, privilegiássemos na imagem a total ausência de traços de quaisquer objetos, ela nos colocaria diante do vazio. De fato, uma das propriedades da imagem é justamente a de se manter na crista (*summit*,

sommet, cume, pico). Ela não significa nem presença nem ausência, mas “entre”, o que a define enquanto espaço movediço onde as mediações se processam. Bioy Casares, em *A invenção de Morel* (2006), discute o papel psicanalítico que a imagem pode exercer sobre os sentidos humanos. As metáforas propostas por Bioy Casares, no enredo desse seu romance ficcional, fazem lembrar as contestações de Platão diante da ideia da mimese perfeita, aliás louvada na arte dos gregos e retomada no Renascimento por artistas como Michelangelo (cf. *David*, 1504).

O que vemos no espelho é de fato uma projeção. Mas podemos nos perguntar, o que essa projeção reflete? Ora, ela pode reverberar talvez a verdade, ou a mentira, ou mesmo expectativas idiossincrásicas. Talvez ainda uma cópia, uma mimese ou uma ilusão. De acordo com Melchior-Bonnet (2014, p. 174), o reflexo no espelho, por si só, não revela a realidade, pois enquanto ele aparece como uma imagem (ainda mais fiel do que uma cópia pintada) a imagem perde substância e consistência. Segundo Eco (1989, p. 30), a manobra dos espelhos pode produzir uma autêntica situação semiótica, um conto, uma ficção ou uma manipulação da verdade. O reflexo do espelho transmite uma imagem nítida. O espelho alicerça a procura da essência do sujeito, a busca incessante do ser humano por sua identidade. Não se pode saber se na cena em que Fipps se admira no espelho, ele possui o propósito de encontrar sua essência, sua identidade. Qual seria a identidade de Fipps naquele contexto? A de um animal selvagem, de um animal domesticado, de um animal antropomorfizado, de um humano zoomorfizado ou de um ser híbrido: parte homem, parte macaco? A personagem protagonista é apresentada com ornamentos e trejeitos humanos, todavia seu corpo físico é o de um primata de uma espécie bem definida; seu reflexo seria um duplo, ou seja, ao mesmo tempo: (i) e um outro (ii), e um mesmo(?).

Na obra *Metamorfoses* (756-762d.C.) de Ovídio (711-771 d.C.), o mito de Narciso expõe a paixão que o jovem sente por seu próprio reflexo nas águas límpidas de um lago. Todavia o jovem não sabe que a pessoa que ele contempla no lago é seu próprio reflexo, cópia de sua imagem. Conforme Ana Paula da Costa (2008), a batalha diária do ser humano é justamente a de (re)conhecer a si próprio, conviver e lutar com este ser que, muitas vezes, mais parece com outro do que com ele próprio. De acordo com a autora (*ibidem*), cabe ao indivíduo conseguir o equilíbrio entre o que ele é e aquilo que descobre a respeito de si próprio. Costa assevera que conhecer-se permanecerá sempre um mistério. O espelho comporta uma duplicidade, pois pode ser observado como recurso possível para que possamos resgatar o “eu” e arrebatá-lo a essência de nosso

ser. Todavia, de certo modo, pode haver conexões entre o eu e sua imagem, entre o eu e o outro. Conforme Genette (1972), o reflexo seria ao mesmo tempo uma identidade confirmada (pelo reconhecimento) e uma identidade roubada, consequentemente contestada (pela própria imagem).

O espelho imita a realidade apresentada diante dele, no entanto ele possui um caráter mimético. Aristóteles define a mimese como imitação, todavia rejeita o mundo das ideias e as torna específicas às artes. Conforme Julio Jeha (1993), a mimese platônica se aplicaria a todas as atividades humanas e pressupõe consideração a modelos anteriores. No caso de Fipps, o símio está diante do espelho imitando ações típicas do ser humano, provavelmente reproduzindo atos e ações psicológicas decorrente de suas experiências com os seres humanos, com os quais foi obrigado a conviver. No caso das obras de Franz Kafka e E.T.A. Hoffmann, Rotpeter e Milos, os animais também foram obrigados a conviver com o ser humano, porém através de seus aprendizados e de suas imitações se adaptaram e adquiriram conhecimentos intelectuais próximos ao do ser humano.

Segundo Costa (2008), o reflexo é ao mesmo tempo uma identidade confirmada pelo reconhecimento e uma identidade furtada, portanto, contestada pela própria imagem. De acordo com a autora (*ibidem*), o eu se confirma, mas sob as espécies do outro: a imagem especular é um perfeito símbolo da alienação. Costa (*ibidem*) afirma que o espelho torna-se, assim, o substituto do olhar exterior, social. O reflexo no espelho reflete o que é mostrado a si mesmo, o que está internamente escondido de nossa essência, o que nossa expectativa espera referente ao eu e ao outro. Segundo Costa (2008), o homem possui uma natureza dupla, estruturada através da união de dois elementos diferentes. Costa (*ibidem*) afirma que essa dualidade, antítese, cisão, remete, em termos de imaginário, ao fenômeno especular inscrito no duplo: espelhos, duplos, e reflexos habitam as lendas, as histórias de magia e as tradições populares, articulando um profundo sentimento de insegurança individual, social ou comunitária. Fipps se vê refletido no espelho, o que ele observa seria sua expectativa ou sua natureza dupla, isto é, símio-homem ou talvez homem-símio? Naturalmente, as hierarquias dependem da topicalização gerada pela ordem sintática.

Segundo Eco (1989), o espelho seria um fenômeno-limiar, que demarcaria as fronteiras entre o imaginário e o simbólico. Conforme o autor (*ibidem*) na passagem do eu especular para o eu social, o espelho se torna um *carrefour* estrutural ou espaço “entre”, ponto em que se processa

o fenômeno-limiar. O espelho não revela realmente quem somos, contudo evidencia traços daquilo que parecemos ser, como se o reflexo expusesse o fato da impossibilidade de o ser humano assumir fidedignidade e de sua necessidade em criar máscaras. A cópia refletida no espelho seria uma imagem (in)substancial. De acordo com Eco (*ibidem*), a experiência especular surge do imaginário. A *mise-en-scène* exposta na obra de Wilhelm Busch provoca o rompimento com o “real”, pois o “eu” apresentado pelo autor, isto é, o símio Fipps, não condiz com o “eu” que seu leitor espera encontrar na realidade, mas sim com a personagem presente naquele espaço diegético.

O mirar-se no espelho pode ocasionar situação conflituosa causada pela fusão simultânea da visão pessoal e da visão abstrata, o momento em que o físico e o mental embaralham-se, o concreto e o abstrato se dissolvem, é quando a fantasia pode muito bem permutar seus referenciais com aqueles apresentados nas realidades cotidianas. Através do espelho olhamos de dentro para fora, e de fora para dentro. Esse movimento de olhar equivaleria a sair de si e trazer o mundo para dentro de si. Fipps se absorve em seu reflexo sem parecer compreender, exatamente, se há uma distinção entre o “eu” primata e o “eu” não primata. A aparente ingenuidade da criatura gera efeito cômico. O protagonista encontra-se diante de um *umbral* (espaço “entre”), no qual de um lado encontra-se um símio e de outro um ser humano. A personagem de Wilhelm Busch parece buscar um elo de reconhecimento, uma identidade própria. Seu olhar para si não define quem está sendo refletido no espelho. Wilhelm Busch aborda em suas obras temas conflitantes, como neste caso, a proximidade entre os primatas e o ser humano, provavelmente como discussão dos impactos gerados em seu século pela Teoria da Evolução das Espécies, e também por influências da obra de Alfred Brehm. Wilhelm Busch parece colocar em cheque, mesmo que de forma indireta, crenças até então estabelecidas pela sociedade do século XIX e, por extensão, de sociedades de anos posteriores. Ora, fora do escopo científico acadêmico, popularmente ainda se discute a respeito das origens das espécies e, particularmente, sobre o surgimento dos seres humanos. Em muitos ambientes, nos quais os indivíduos optam por visões eclesiásticas, a visão religiosa parece ainda imperar como argumento para se opor às teorias evolucionistas, em pleno século XXI.

O espelho de Wilhelm Busch, aspirado para o universo diegético de *Fipps der Affe* poderia ser comparado ao espelho de Lewis Carroll, ambos a refletir paraísos artificiais, a evocar criaturas emergindo de

gêneses geradas artisticamente, mas também, e paralelamente, pelas ciências em franca expansão em todo o período pós-renascentista. O espelho de *Fipps der Affe* reflete representações de seres híbridos, brotando não somente da ficção, mas também de teorizações científicas. Politicamente, a queda simbólica de fronteiras se estende ao século presente sob a forma de políticas de correções a partir das quais quaisquer estratificações se tornam cada vez mais tênues, seja do ponto de vista legal, seja em termos legais.

A personagem de Wilhelm Busch decorre do achatamento dos sucessivos estados sincrônicos investigados por Darwin em sua tentativa de provar fatos da evolução dos seres vivos, de forma geral, e do ser humano de maneira específica. À época de sua divulgação, a teoria da evolução das espécies parece ter afetado não somente crenças pregadas por igrejas, mas sobretudo bases teológicas e *a priori* metafísicos cristalizados ao longo da história. De forma breve, a ciência colocou os seres humanos, homens e mulheres, diante de um espelho metafórico e simbólico, capaz de expor os fatos científicos de vanguarda. Algo como a dizer: — Eis aqui explicitados alguns fatos científicos sobre sua gênese!

De fato, estavam a emergir de forma inexorável, no final do século XIX, explicações diferentes dos axiomas e verdades milenarmente preconizados teologicamente. As explicações darwinianas não expuseram, todavia, relações binárias entre um estado primevo (seminal, ancestral) e o estado posto dos seres como se encontram. A teoria de Darwin não se concentra sobre produtos, mas sobre processos, buscando atestar e examinar os diferentes estágios composicionais. A própria Crítica Genética, aplicada ao estudo de textos literários, ao exame de manuscritos, não é senão uma vertente estrutural de inspiração na Biologia.

Os espelhos podem ser apresentados nos mitos, nas lendas, nos contos de fadas e nas histórias infanto-juvenis com distintas funções, como por exemplo: eles podem ser mágicos, podem representar oráculos, como o de Delfos, ou até mesmo podem falar sobre o além-túmulo. Como exemplo, temos o espelho do conto da Branca de Neve, no qual o objeto interage com a antagonista Malévola. Humaniza-se o espelho, e ele adquire traços tipicamente humanos. O espelho fala, dialoga e responde diretamente à personagem, neste caso o espelho possui caráter objetivo, pois suas respostas são diretas e sensatas, não refletindo ilusão ou mentira. Como recurso mágico, os espelhos podem servir como portais de entrada para outras dimensões, para outros mundos possíveis, como

em *Alice no país do Espelho* de Lewis Carroll. Segundo Eco (1989), Alice teria entrado no espelho e viveria a imagem virtual como se fosse real. Conforme o autor (*ibidem*) eis, mais uma vez, uma situação-limiar, alucinatória. Eco (1989, p. 31) afirma ainda que a natureza especular dessa história faria com que ela não pudesse, todavia, ser separada dos seus próprios referentes causais: ela permaneceria a meio caminho entre a semiose e a especularidade, entre o simbólico e o imaginário. O espelho seria algo de natureza dúbia, ilusionaria e enganadora. De acordo com Clément Rosset (1998), o espelho oferece não a coisa, mas o seu outro, seu inverso, seu contrário, sua projeção, não sendo um caso específicos apenas nas obras literárias. No filme *Orfeu* (1949), de Jean Cocteau (1889-1963), novamente o espelho se torna um lugar de passagem para realidades imaginárias, sendo novamente tomado como porta para o conhecimento, tal como o utiliza Fipps na cena examinada (cf. Figura 30).

Supõe-se que o espelho plano possui a característica de refletir a luz sem provocar deformações. Diferentemente, os espelhos convexos, côncavos, mistos, afetam a percepção das imagens. Os espelhos planos reproduzem imagens consideradas fidedignas. Por fidedigno, do ponto de vista dicionarizado, denotativo, entende-se: “o que é real, verdadeiro, autêntico” (conforme dicionário Aurélio). Ora, do ponto de vista físico, a imagem refletida no espelho é tão somente um reflexo da luz captada, cujas extensões espaciais são meras especulações óticas. Nada há de real, verdadeiro ou autêntico no universo dos espelhos. O espelho pode servir como instrumento para a modificação das habilidades de percepção como, por exemplo, ampliação das imagens (côncavo), abertura do leque de reflexão (convexo). Em todos os casos, as imagens continuarão sendo reflexos referenciais para que se especule sobre que está sendo refletido.

Os termos “espelho” e “especular”, respectivamente *speculu* e *speculare* do latim, possuem, ambos, um traço semântico comum que se conservou ao longo da evolução das derivações do verbo, ou seja, ambos remetem à *busca por informações acerca de alguma coisa*. A palavra especular, deixa, todavia, em aberto a natureza dessa busca, posto ser um dado variável. Em se tratando de buscar por meio do espelho, salvo na perspectiva da Ótica, enquanto disciplina acadêmica, em seu uso corrente, não se trata necessariamente de busca científica, posto que se procura através do sentido da visão, condicionada a variações de ordem cognitiva e psicanalítica idiossincráticas, ou seja, do indivíduo que questiona. As pluralidades idiossincráticas geram interpretações plurais quando da percepção de quaisquer entidades, sejam elas produtos ou processos. Em outras palavras, qualquer apreensão de imagens através dos espelhos se

tratará de mera especulação, visto que as imagens apreciadas decorrem de processo interpretativo, ou especificamente, de leitura de mundo. A fidedignidade oscilará em função do grau de especulação que se lança psicanaliticamente sobre a entidade refletida.

No caso da personagem Fipps, não há, de fato, nenhum espelho material ao alcance do leitor, mas tão somente a representação desenhada de grifos que lembram um tipo de espelho¹¹⁹. Por sua vez, o objeto está ao alcance da personagem situada naquele espaço diegético ficcional. O espelho daquele espaço iconotextual – ou narrativo – consiste da suposição de representação de um objeto do desenho que, de fato, não reflete, posto se tratar de um desenho, apenas tinta sobre papel. Em outras palavras, o reflexo da personagem, que se coloca diante do espelho, apenas é induzido parcialmente, permanecendo apanágio da imaginação do leitor, que poderá preencher aquela lacuna se lhe aprouver. Fipps se lança em uma operação especulativa a partir do *umbral* em que se encontra psicanaliticamente naquele instante: nem dentro da imagem, tampouco fora dela. O leitor, por sua vez, interpreta a cena como um espaço mimético, relacionando parcialmente a cena com suas experiências sensíveis similares.

O espelho de Fipps engendra efeitos de humor elaborados por meio de especulações de uma personagem que especula a respeito de si próprio. De fato, Wilhelm Busch propõe uma construção híbrida que parte da deturpação artística de fatos científicos que passaram a inquietar o gênero humano a partir das hipóteses darwinianas a respeito da origem das espécies. Entrementes, o conceito relativo à *metafísica da presença* à época de Wilhelm Busch ainda não havia sido cunhado, o que implica que os germens das desconstruções já estivessem sendo semeados no final do século XIX, tal como demonstrado em movimentos artísticos ligados à pintura, como o Impressionismo e o Expressionismo. Trata-se de uma consideração importante no âmbito das rupturas de paradigmas, sobretudo de ordem teológica e religiosa. A interpretação de caráter desconstrutivo assevera que a filosofia ocidental prima pelo desejo de

¹¹⁹ Trata-se aqui de aludir à obra de Magritte (1928/29), intitulada: *Ceci n'est pas une pipe!* Isto não é um cachimbo. Conforme Bauer (2013), a capacidade de identificar componentes na imagem e de estabelecer correlações destes elementos com entidades do mundo dito real implica, por *default*, a ideia de espelhamento (especulação) e encenação, ou seja, tratar-se-á sempre de reflexo, isto é, reprodução de algo; jamais do referente. Por mais “realista” que possa parecer uma dada composição, ela jamais poderá ser afetada por ações similares àquelas que se aplicaria a um objeto do mundo físico.

acesso imediato ao significado, estabelecendo uma metafísica - ou uma ontoteologia segundo Kant (2005) – sobre o privilégio da presença sobre a ausência. As construções híbridas, condensada nos imaginários a partir das teorias darwinianas, conduzem à imagem de Fipps a examinar sua própria existência inusitada e bizarra diante de seu próprio olhar. Fipps é uma composição que destoa de quaisquer possibilidades taxonômicas biológicas. A figura de Fipps não faz parte de uma imagem mental, tampouco de um ideal compartilhado socialmente. Trata-se, sim, de um feixe artístico abstrato que mistura traços típicos com traços excêntricos, que emergem de um espaço maravilhoso autoral. A história de Wilhelm Busch constrói uma identidade nova, sem que exista um exemplar prototípico, nem no mundo real, tampouco no próprio escopo literário da época. Enquanto conceito definido com base em intenções (HURFORD ET HEASLEY, p. 83) ou pré-conceitos, no humorismo, assim como na ficção literária, os estereótipos parecem ser mais facilmente aceitos. Fipps, com sua fantasia decorada de estereótipos é levado a participar da distorção de sua própria imagem, desenhada a partir de contravenções à ordem cronológica evolutiva dos seres que povoam as ordens naturais, cujas transformações demandam milhares ou até milhões de anos.

Ao final da história o leitor pode, eventualmente, se compadecer, pois o macaco foi capturado de seu habitat, sequestrado de suas terras, onde sua totalidade como animal podia ser manifestada. Contra sua vontade, é levado para ser apreciado como um ser exótico e para exercer atividades estranhas a sua essência. Nos instantes de descontração, continuava a desfrutar de suas macaquices inerentes, que por suas inadequações às ordens sociais, geravam humor e pareciam não ter consequências maiores, até o instante em que se encontra com a verdadeira natureza humana, que oscila entre a urbanidade e a violência. Fipps tomba em terras distantes da sua e é enterrado na condição que conquistou: nunca foi domesticado, tampouco lhe foi possível assumir sua condição animal.

6.2 Fipps e a questão dos catrumanos

O termo *quadrimanis* já estava lexicalizado na língua latina, resultado da junção do prefixo *quadra* (quatro) com *manus* (mão).

Segundo Wall¹²⁰ (2006), os grandes símios são cientificamente considerados como primatas que possuem quatro pés e, por isso, são classificados como *quadrúpedes*. Todavia, para Wall, seria mais exato chamá-los de *quadrúmanos* ou *quadrúmanes* por diferentes razões, tal como será discutido nos parágrafos seguintes.

O traço típico dos quadrúpedes refere-se à disposição de quatro patas, situadas nas quatro extremidades do corpo. Diferentemente, a característica dos quadrúmanos é o polegar oposto aos demais dedos. A liberação parcial do polegar em diferentes espécies permite criar movimentos de oposição a partir do dígito oponível aos restantes, geralmente mais alinhados e igualmente articuláveis. A possibilidade de criar efeito “pinça”, ou “garra” permite – tanto ao ser humano quanto aos demais animais com essa especificidade – segurar e manipular objetos com grande destreza. Nem todos os animais que possuem dígitos opostos podem ser categorizados como quadrúmanos, pois alguns deles podem ser caracterizados como bímanos e bípedes, isto é, são capazes de exercer habilidades preênsais, mas também possuem pés, ou patas, que os possibilita manter a posição ereta, como os seres humanos, as lontras, os guaxinins, os ratos, os suricatos, e demais similares. A maioria das aves também possui dígito oponível, que as permite segurar e manipular objetos, tal como araras, papagaios, tirivas e similares.

Logo, possuir dedos opostos não é apanágio dos primatas; mas também de aves e de quadrúpedes, como cães e gatos. Porém, nas espécies caninas e felinas, por exemplo, os “dedos” opostos são considerados como obsoletos, uma vez que a ciência ainda não descobriu quais seriam suas funções primárias e/ou secundárias. Os quadrúmanos, por sua vez, possuem as quatro extremidades, todas com capacidade preênsais. Acrescente-se ainda que aqueles que possuem caudas, também são capazes de utilizar essa estrutura para a sustentação do corpo, assim como para manipular objetos, podendo também servir-se dela como auxílio para a locomoção. No caso de Fipps, o símio utiliza a cauda tanto para se locomover como para agarrar objetos (cf. Figura 37 e 38).

¹²⁰ Waal, Frans de. *Primates and Philosophers: How Morality Evolved*. Princeton science library Fayard, 2006.

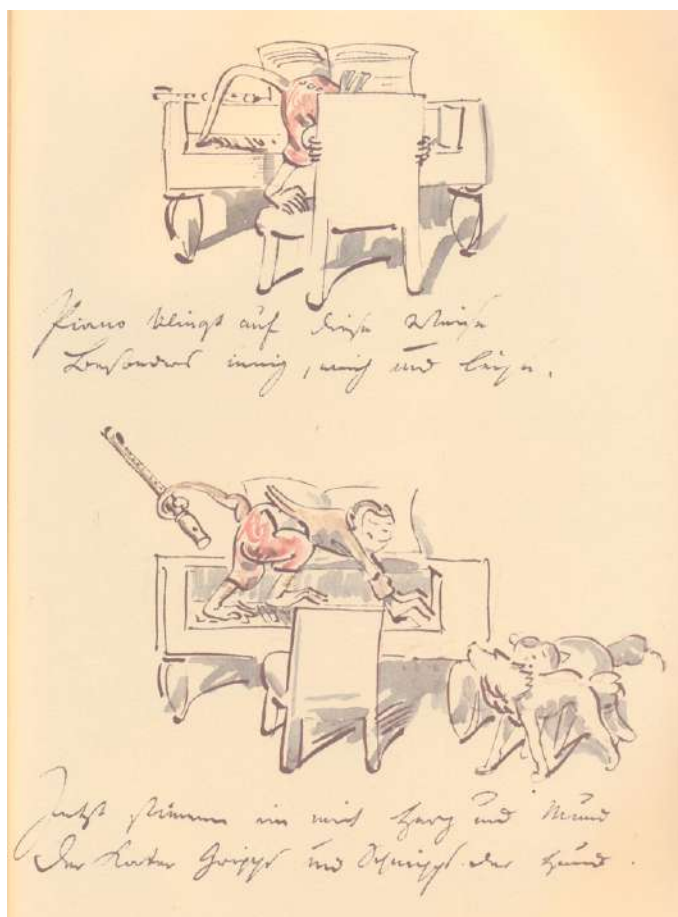


Figura 37: Fipps segurando a flauta com a cauda.

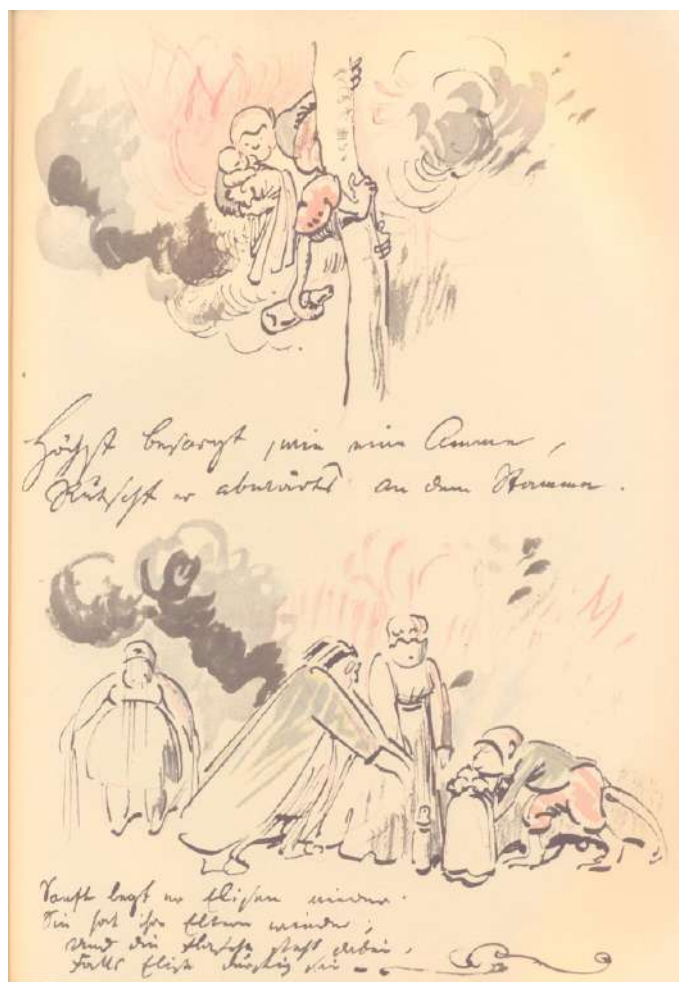


Figura 38: Fipps segurando a mamadeira da bebê Elise.

Uma categorização pontual permitiria, por exemplo, classificar os seres humanos como bímanos e bípedes e os chimpanzés como quadrúmanos. Em geral, nos símios de grande porte dotados de cauda, como na espécie *macaca fascicularis*, referenciada em *Fipps der Affe* por Wilhelm Busch, as extremidades dos braços e das pernas acumulam funções primárias e funções secundárias, respectivamente empregadas para ações de prensividade e para o deslocamento. Em alguns símios

como Fipps – representação da espécie *macaca fascicularis* – as estruturas preênseis e suas consequentes habilidades se prolongam também aos dedos e à língua. Observemos a ilustração abaixo¹²¹, proposta por Dan Isaac Slobin (1980), na qual o psicolinguista alemão relaciona as proporções físicas do homem e do macaco atribuindo a elas o volume de impulsos do córtex destinados a cada parte do corpo. O primeiro esquema refere-se ao ser humano e o segundo ao símio. Naturalmente, Slobin parte de arquétipos, isto é, de representações canônicas, mas propondo aproximações pertinentes. A partir dos esquemas apresentados, percebe-se que os seres humanos destinam, por exemplo, menos impulsos aos pés comparativamente ao que realizam os símios. De forma similar, a destreza de outras estruturas, como a cauda e a língua também distingue ambos.

Eis o esquema de Dan Isaac Slobin (1980, p. 167):

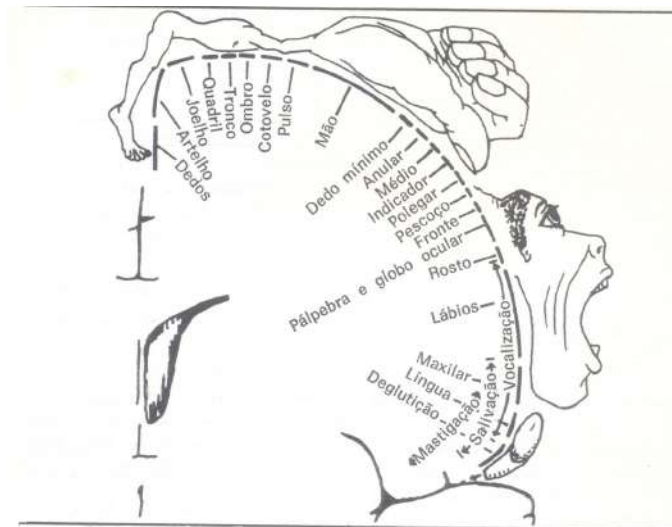


Figura 39: Representação diagramática das proporções do córtex motor humano - Ilustração de Penfield and Rasmussen (1968, p.57)

¹²¹ SLOBIN, D. I. Psicolinguística. Tradução de Rosine Sales Fernandes. São Paulo: Ed. Nacional: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.

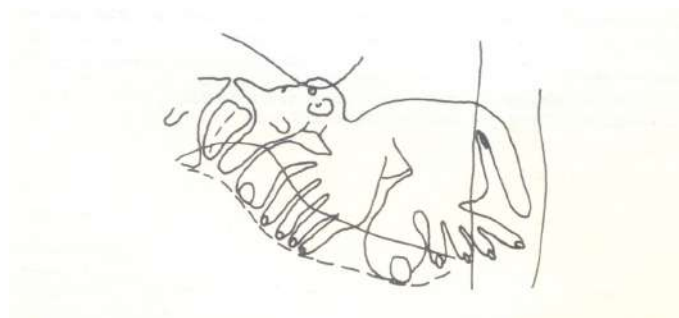


Figura 40: Representação diagramática das proporções do córtex motor do macaco - Ilustração de Ruch (1951, p.155), segundo Woosley e Settlage (1950, p. 140)

Ao longo do processo evolutivo dos seres algumas estruturas podem perder ou modificar suas funcionalidades, não exercendo mais suas funções de outrora. Cientificamente, se tornam estruturas vestigiais, também chamadas de “órgãos vestigiais”, muito embora muitos deles não sejam realmente órgãos. Apesar de terem perdido ou diminuído suas funções ao longo do processo de evolução, muitas vezes é possível reconhecer seus papéis anteriores a partir do exame de correlatos presentes em outras espécies ancestrais, ou relacionadas por derivação à matizes comuns que ainda as empregam.

Conforme Barthes (1978), a literatura é o único espaço onde se pode trapacear os poderes. Tal asserção, pode ser estendida a outros fenômenos, permitindo sugerir que a arte possui a licença para transformar as realidades. Em verbo e grifo, Wilhelm Busch propõe, tanto no plano do texto linguístico quanto no patamar do iconotexto, câmbios de traços antropomórficos e zoomórficos entre personagens humanas e animais, como mencionado na seção anterior. As metamorfoses que propõe rompem as fronteiras do dado científico presente em seus paratextos. Como provam seus ensaios de forma, mais precisamente de anatomia biológica, seus jogos metafóricos lançados, ao mesmo tempo, e sobre o verbal linguístico e sobre o iconotexto, explicitam seu desejo em promover hibridismos provocativos, sobretudo para a sociedade de seu tempo. A arte de Wilhelm Busch define um espaço novo e pioneiro que rapidamente se desenvolveria com extrema velocidade no século XX através das HQs, dos *Comics Novels*, Mangás. Naturalmente, poderia se argumentar que a mitologia já explorava a representação de seres

híbridos, faço aqui referência pontual à arte sequencial e nela incluo extensões como o vídeo e o cinema.

No século IV a.C. Aristóteles, em *História dos Animais*, já comentava a respeito de estruturas vestigiais nos seres humanos, tal como o cóccix, que sugere a existência de resquícios de cauda. Estudos científicos sobre o tema seriam realizados somente no século XVII, mais precisamente a partir de 1798 por Étienne Geoffroy Saint-Hilaire. Jean-Baptiste Lamarck, também catalogou estruturas vestigiais em *Philosophie Zoologique* (1809). Charles Darwin, por sua vez, embora não tenha usado esse termo específico, dissertou sobre o conceito, tendo proposto uma lista de estruturas vestigiais em seu livro *The Descent of Man* (1871), entre as quais menciona, entre outros, os ossos que compõem o cóccix humano e também os pelos do corpo. Darwin sugeriu que algumas estruturas vestigiais progressivamente se tornaram inúteis para o exercício de funções primárias às quais se destinavam em outros períodos. Em *A origem das Espécies*, Darwin aborda a origem de órgãos rudimentares, comparando-os metaforicamente a letras mortas mantidas na grafia de determinadas palavras tão somente como índice etimológico, ou seja, como pista para revelar sua origem. Mais recentemente, o anatomista Robert Wiedersheim (1848-1923) propôs, em seu livro intitulado *Der Bau des Menschen als Zeugnis für seine Vergangenheit* (1902), uma lista com 56 órgãos vestigiais que, em versões posteriores, foram ampliadas para 180. Wiedersheim confessa que os trabalhos de Darwin exerceram forte influências sobre suas pesquisas. Cabe destacar que na primeira década do século XXI, diante de avanços científicos, passou-se a conhecer muitas das funções de órgãos considerados vestigiais, o que permitiu contestar diferentes conclusões equivocadas. Em países como o Brasil, defensores do modelo *criacionista*, de base eclesiástica, por vezes recorrem às conclusões errôneas em relação a trabalhos científicos de autores de linha evolucionista, como Wiedersheim, para usá-los como suporte à defesa da ideia da criação divina e como críticas às teorias evolucionistas. Wilhelm Busch em diferentes momentos de *Fipps der Affe* remete suas personagens ao *carrefour* em que os dados biológicos dialogam: bebê humano filho de Dummel e o professor Klöhn com protrusão caudal (cf. Figura 34 e 35), rostos com traços de javali (cf. Figura 33), macaco bípede e dotado de razão. De forma breve, o universo literário de Wilhelm Busch parece surgir em um momento histórico em que o hibridismo mitológico cede lugar ao evolucionismo. A contestação às visões criacionistas e adâmicas

se confrontam com as novas propostas da Biologia¹²². De fato, Wilhelm Busch parece não tomar partido científico, tampouco religioso, escolhendo tratar a questão através do humor ácido ou do *Schadenfreude*.

Os termos *quatrúmano* (proparoxítono) e *catrumano*, *catumano* (paroxítonos), provêm de corruptelas de quadrúmane/quadrúmano, empregado denotativamente para fazer alusão à *caipira*, *tabaréu*, *matuto*, *sertanejo* e demais correlatos. De forma visível, a forma sonora da palavra latina sofreu alterações fonéticas diacrônicas em função de variações e mudanças linguísticas provocadas pelo uso progressivo da língua no plano *nunc*, ou temporal, passando a serem grafadas de formas diferentes. Do ponto de vista de suas significações, pode-se afirmar que elas decorrem de flutuações de sentido em consonância com orientações de cunho antropológico, ligadas sobretudo aos usos regionais da língua.

Não se pode negar que ao nomear certos tipos humanos de *catumanos*, por extensão se passa a lhes atribuir traços semânticos negativos e pejorativos que emergem do olhar hegemônico, antropocêntrico, vertical e depreciador dirigido às criaturas consideradas de menor importância. Em um segundo patamar, de forma etnocêntrica, em situação privilegiada de poder, os seres humanos atribuem a seus próprios semelhantes acusações de bestialidade, cada vez que os hábitos do Outro não coincidem com os seus, ou quando seus semelhantes vivem em condições julgadas “primitivas”. Os aspectos que provocam desníveis sociais são diversificados. O tipo e o estado das vestes, por exemplo, enquanto ornamentos e em certas circunscrições sociais, permitem apontar indivíduos e classificá-los em função desse quesito. De forma similar, a total ou parcial ausência de roupas, estado de saúde degradado, assim como a carência de asseio, podem fazer com que os julgamentos aproximem os seres humanos do mundo das bestas. Por vezes, as atribuições permitem romper as balizas que assinalam para os limites entre o ambiente humano e o mundo animal. Seres humanos vivendo à margem do social, muitas vezes embalados pela fome, por condições precárias, são comparados a animais, tal como se observa na obra de João

¹²² O termo “biologia” foi utilizado em 1766 na obra *Philosophiae naturalis sive physicae dogmaticae: Geologia, biologia, phytologia generalis et dendrologia*, de Michael Christoph Hanov. Todavia, nesse período imperavam as abordagens ditas “naturalistas”. Com efeito, não há consenso sobre a fundação da Biologia enquanto ciência. Aceita-se que Gottfried Reinhold Treviranus tenha fundado a disciplina em seu trabalho intitulado *Biologie oder Philosophie der lebenden Natur* (1802) ao mesmo tempo que Jean-Baptiste Lamarck, lançava *Hydrogéologie* (1802).

Guimarães Rosa, em cujo texto de *Grande Sertão: Veredas* o termo *catrumanos* aparece em diferentes pontos da narrativa, justamente para fazer referência a pessoas vivendo aquém das condições limítrofes, ou seja, no outro lado da fronteira, no universo das bestas. Com efeito, trata-se de uma longa discussão de cunho político-ideológico que aqui não caberia desenvolver.

Em Guimarães Rosa, nos confins do sertão, espaço literário onde seres humanos e animais compartilham as agruras similares, impostas pelo meio ambiente, tornam-se tênues, ou quase inexistentes, as idiossincrasias de bímanos/bípedes e quadrúmanos. Evanescem até mesmo as diferenças entre bímanos e quadrúpedes, como Riobaldo e a cachorra (cf. a personagem Baleia). Em termos de sentimentos, ambos se confundem nessa zona fronteira, amplamente opaca e indecisa. Nas fazendas isoladas das veredas do grande sertão, os resquícios de civilização se confundem com a força onipotente da caatinga. Em algumas cenas, as personagens humanas penetram no terreno fisiológico animal. O bicho, por sua vez, desenvolve em si expressões tipicamente humanas. A troca de traços de sentido entre animais e humanos não remete somente à materialidade fisiológica, mas também à parcela psicanalítica das personagens daquele romance, no qual a onipresença das restrições delinea os cenários, similarmente como procede Wilhelm Busch com suas personagens de *Fipps der Affe*.

De forma comparativa, poderia se dizer que Wilhelm Busch e Guimarães Rosa exploram, ambos, em suas expressividades artísticas, a opacidade que se instala no umbral que biólogos e anatomistas não cansam de deslocar diante de novas descobertas científicas. Em outras palavras, cada vez mais se descreve sobre as descobertas das capacidades cognitivas dos animais e suas semelhanças genéticas com os seres humanos. Denominar “catumanos” determinadas criaturas bímanos e bípedes, vivendo ambas em condições precárias, equivale a emprestar traços de sentido dos quadrúmanos para se lhes atribuir a seres quase-animais, quase-humanos, de forma similar àquela empregada por Victor Hugo para caracterizar a personagem *quasimodo*¹²³ – espécie de aberração digna dos *freak show*. De fato, do ponto de vista da biologia moderna, seres humanos e animais compartilham *quasi modus* um do outro. Taxonomizar seres humanos e inclui-los na categoria “quatro-mãos”, ou *catumanos*, pode constituir um recurso linguístico para criar

¹²³ Referentemente à Notre-Dame de Paris, romance de Victor Hugo (1831).

hierarquias a partir do ponto mais alto da escala e atribui-los, através de juízos sem base científica, àqueles considerados inferiores.

O positivismo comtiano, ao vislumbrar substituir as visões religiosas pelo culto à razão, suscita o ponto nevrálgico da pretensa laicidade nas circunscrições da cientificidade. No âmbito de certas configurações sociais, os catumanos seriam pessoas retrógradas e incivilizadas, todavia, mesmo diante de escopos eclesiásticos, as conotações diante das “bestas humanas” encontra classificação plural. Por exemplo, os ideais franciscanos diante de criaturas consideradas bestiais não correspondem aos postulados de outras ordens religiosas, como a beneditina por exemplo. Na obra *O Nome da Rosa* (1986), de Umberto Eco, a personagem Salvatore, muito parecido com Quasimodo de Vitor Hugo, é tratado de forma horizontal pelos seguidores daquela ordem. Por sua vez, os sertanejos encontrados por Riobaldo levam suas vidas na mais completa miséria e o termo catrumano permite circunscrever, a partir de uma só unidade lexical, uma série de conotações para definir *o caipira dos caipiras*, ou seja, uma pessoa desprezada até mesmo pelos próprios sertanejos. Wilhelm Busch apresenta em sua obra o burguês ridículo, vaidoso, escandaloso, provavelmente um burguês criticado pela própria burguesia de sua época. Wilhelm Busch parece reconhecer que os questionamentos à fê, colocados pela ciência em franco progresso, representam provocações sérias. Enquanto artista, parece assumir o posto mais elevado e superior possível ao recorrer à sátira, ao sarcasmo, à ironia para, ao mesmo tempo, provocar e não se comprometer.

Os personagens catrumanos de Guimarães Rosa habitam lugares ermos nas encruzilhadas do sertão. Vivem na extrema primitividade, se alimentando inclusive de outros catrumanos, como os macacos, manifestando resquícios antropofágicos e canibais. Comem também tatus, calangos, mandioca, abóbora, maxixe. Às vezes não usam nem mesmo a luz de lamparinas, recolhendo-se com o cair da noite, como o fazem muitos animais. Os pactos diabólicos do jagunço Riobaldo evocam as alegorias culturais em relação às encruzilhadas, das figuras em travessia e em metamorfose. As encruzilhadas, como espaços de diálogo, de desconstrução, exercem atrações convergente e divergente, tal como sugere Barthes em seu trabalho intitulado *O prazer do texto*, ao induzir que entre margens sensatas e transgressoras ocorrem os diálogos dinamogênicos essenciais ao florescimento da arte capaz de proporcionar deleite e angústia diante de sua contemplação. Nos sincretismos religiosos brasileiros, as encruzilhadas constituem espaços de culto,

respeito e a se temer. Eis um excerto de Grande Sertão: Veredas (1994, p. 584 e 585):

Nem eu cria que, no passo daquilo, pudesse se dar alguma visão. O que eu tinha por mim – só a invenção de coragem. Alguma coisice por principiar. O que algum tivesse feito, por que era que eu não ia poder? E o mais – é peta! – nonada. Do Tristonho vir negociar **nas trevas de encruzilhadas**, na morte das horas, soforma dalgum bicho de pêlo escuro, por entre chorinhos e estados austeros, e daí erguido sujeito diante de homem, e se representando, canhim, beíçudo, manquinho, por cima dos pés de bode, balançando chapéu vermelho emplumado, medonho como exigia documento com sangue vivo assinado, e como se despedia, depois, no estrondo e forte enxofre. Eu não acreditava, mesmo quando estremecia. T'arreneguei. (ROSA, Guimarães. Grande Sertão: Veredas. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 1994. Negrito meu).

Eis, abaixo, um excerto de *Fipps der Affe* de Wilhelm Busch, no qual o artista imprime tanto no plano textual linguístico, quanto no plano iconotextual sincretismos acentuados pelo tratamento humorístico capazes de atenuar parte das tensões inerentes às encruzilhadas em que se confrontam, no final do século XIX, religião & ciência, criacionismo & evolucionismo, austero & cômico, clássico & caricatural – vanguardas rumo ao impressionismo e expressionismo:



Figura 41: Pedinte com traços de um animal quadrúpede

Tanto a personagem criança quanto a personagem adulta pedinte/mendigo são ilustradas com traços que aludem aos equídeos, na imagem podemos observar que ambas as personagens são retratadas com feições de cavalo ou jumento. Nota-se que o menino, que no texto linguístico é denominado como sapateiro, é desenhado com feições e traços sutis de jumento, já o pedinte é delineado de tal maneira que parece um animal quadrúpede, na parte inferior da Figura 41 observa-se que a personagem possui traços e feições de cavalo. Wilhelm Busch expõe suas

personagens vivendo à margem do social, com fome, em situação precária, podendo assim ser comparados a animais ou a bestas, ou seja, vivendo aquém das condições limítrofes, no outro lado da fronteira.

O conceito de evolução como "em progresso" estava profundamente arraigado na sociedade inglesa quando Charles Darwin publicou seu livro *A Origem das Espécies*. O título inicial desta obra (*Sobre a Origem das Espécies por meio da Seleção Natural* ou *a Preservação de Raças Favorecidas na Luta pela Vida*) já comportava em si este conceito de "sucessão evolutiva" das espécies. Sob este prisma, o ser humano, provindo de uma ínfima origem teria progredido gradualmente ao longo dos tempos rumo ao seu supremo ápice: o branco europeu. Na obra intitulada *Do progresso – sua lei e sua causa*, o influente filósofo Herbert Spencer (1820-1903) tratou desse tema, apontando o europeu como o mais perfeito exemplo de civilidade e inteligência entre os povos. No desenvolvimento relativo a determinadas partes do corpo, os homens ditos "civilizados" estariam afastados das raças humanas inferiores por traços claros. Por exemplo, as pernas dos papuas são curtas, lembrando os quadrúmanos, que não apresentam contrastes nas extremidades torácicas e abdominais. Diferentemente, os europeus, evidenciam o comprimento e robustez das pernas, o que revelaria maior heterogeneidade. Outro detalhe marcante concerne à relação entre o desenvolvimento dos ossos do crânio e os da face. No homem civilizado as proporções seriam mais harmônicas.

De forma breve, as distinções se revelam arbitrárias, remetendo a ordens de cunho mais ideológico do analítico-científica. Nas classificações recentes maior parte dessas crenças e argumentos foram rechaçados. O termo quadrúmano foi propagado por Buffon a partir de 1766 para discutir a distinção entre bípedes e quadrúpedes. Eis um excerto de Buffon (1835, p. 128) extraído de sua obra intitulada: *Histoire naturelle, générale et particulière*:

Criemos para as mãos um nome parecido com aquele que se deu aos pés, e passaremos a dizer com verdade e precisão que o homem é o único ser bímano e bípede, posto que somente ele possui duas mãos e dois pés; o peixe-boi é bímano; o morcego é bípede e o macaco é quadrúmano. [...] Os quadrúmanos preenchem o grande intervalo

existente entre o homem e os quadrúpedes.¹²⁴
 (BUFFON, Georges Louis-Leclerc. Histoire naturelle, générale et particuliere, avec la description du Cabinet du Roy. Supplément. Paris: Imprimerie Royale. 1778. Tradução minha).

Bímanos e quadrúmanos são introduzidos em 1779 enquanto táxons nas Ciências Naturais por Johann Friedrich Blumenbach, na primeira edição de *Handbuch der Naturgeschichte* (Manual de História Natural). Posteriormente, a partir de 1817, outros naturalistas como Georges Cuvier popularizaram o termo. Todas as espécies de macaco e de lêmures conhecidos passam a ser classificados como quadrúmanos para distingui-los do homem. A classificação não é, evidente e naturalmente, de ordem biológica, mas de fundo político e religioso, pois desde Rousseau e Diderot, passando por naturalistas como Cuvier e Daubenton, entre os primatas, somente os homens são bímanos e bípedes à imagem e semelhança de Deus.

Algumas tentativas, como a de Johann Karl Wilhelm Illiger (1775-1813) merecem ser destacadas. Em 1811 Illiger propõe que se destaque a posição “de pés”, isolando o ser humano na classe “erecta”. Todavia, as grandes afinidades entre os seres humanos e os demais primatas tornam as distinções mais embasadas em preceitos religiosos e políticos do que em fatos cientificamente fundados. Atualmente, os paleontólogos aceitam ser prudente abandonar a ideia da passagem progressiva da quadrupedia ou da quadrumania à bipedia. De forma quase unânime, os paleontólogos consideram a quadrumania como uma especialização da bipedia em função do meio, ou da vida nas árvores. Estudo de homínídeos revelam tanto bipedia quanto quadrupedia ocasional ou permanente, tornando as noções de quadrumania, quadrupedia, bimanía e bipedia extremamente complexas. Todavia, pode-se afirmar que menos profundos são os estereótipos de natureza ideológica e política que emergem nos usos da língua e nos traços semânticos do léxico e dos desenhos utilizados na arte de autores como Wilhelm Busch e Guimarães

¹²⁴ Faisons pour les mains un nom pareil à celui qu'on a fait pour les pieds, & alors nous dirons avec vérité & précision, que l'homme est le seul qui soit biman & bipède, parce qu'il est le seul qui ait deux mains & deux pieds ; que le lamantin n'est que biman ; que la chauve-souris n'est que bipède , & que le singe est quadrumane. [...] Les quadrumanes remplissent le grand intervalle qui se trouve entre l'homme & les quadrupèdes. (BUFFON, Georges Louis-Leclerc. Histoire naturelle, générale et particuliere, avec la description du Cabinet du Roy. Supplément. Paris: Imprimerie Royale. 1778.)

Rosa, empregados possivelmente como indagação vanguardista a determinadas descobertas científicas. Ora, os limiares entre as espécies se tornam cada vez mais tênues à luz das ciências atuais. As dicotomias entre homens e primatas, ou entre civilizados e os incivilizados de *Fipps der Affe* e de *Grande Sertão: Veredas*, se revelam ainda mais sutis, sobretudo em situações limítrofes, em que os deslocamentos e encontros abruptos: da civilização à primitividade ou vice-versa: do ancestral ao social, geram inadequações, incongruências e perplexidade, permitindo ao artista evocar ao mesmo tempo arquétipos junguianos ao lado de etiquetas civilizatórias.

6.3 Wilhelm Busch e as visões científicas do século XIX: L'encyclopédie e a Grande Cadeia do Ser

O século XVIII ficou marcado pelo grande empenho de eruditos que trabalharam para a compilação dos conhecimentos científicos atingidos até aquele instante. Paulatinamente reunidos, os conhecimentos registrados conduziram à publicação de uma das maiores obras do século XVIII, a *Encyclopédie*¹²⁵, editada entre 1751 e 1772. Este grande trabalho foi organizado por Dennis Diderot (1713- 1784) e Jean Le Rond d'Alembert (1717-1783). A *Encyclopédie* surgia naquele momento histórico para oferecer uma síntese das principais visões científicas da época e, principalmente, para registrar e difundir o *Estado da Arte* em diferentes domínios do saber. Sob o título de *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios – Tradução minha) os enciclopedistas compuseram o que ficaria também conhecido como "Obra das Luzes" (*Oeuvre des Lumières*), cujos conteúdos eclodiam, por um lado, dos acirrados debates entre editores e redatores; por outro lado, de atritos e crises entre concepções de "filósofos" e de forças eclesiásticas sustentadas não somente por poderes centralizados, mas também por formas de governo secularmente estabelecidos.

A *Encyclopédie* se manteve por mais de um século como obra de referência para consultas científico-acadêmicas, tendo influenciado não somente pensadores do século XVIII, mas também concepções de cientistas e artistas dos séculos posteriores, isto é, XIX e XX. Nesse

¹²⁵ A *Encyclopédie* pode ser acessada *on-line* no seguinte endereço: http://www.lexilogos.com/encyclopedia/diderot_alembert.htm

sentido, não seria incongruente supor que talentos literários como Wilhelm Busch tenham erigido parte de suas expressões artísticas à égide de ideias e conteúdos veiculados através desse grande dicionário enciclopédico, uma vez que seus textos foram capazes de provocar profundas mudanças de paradigmas não somente na França, mas em toda a Europa e em outros continentes. Refiro-me aqui explicitamente aos sucessivos movimentos jusantes, isto é, que eclodiram posteriormente à data de publicação da *Encyclopédie* e da propagação de seus ideais de igualdade e de liberdade, como a Revolução Francesa de 1789, assim como outros movimentos similares nela inspirados, inclusive no Brasil¹²⁶.

Em muitas das cenas de *Fipps der Affe*, em que Wilhelm Busch exerce seu humor satírico e ácido, o autor ora parece reproduzir parte das concepções que emanavam de *A Grande Cadeia do Ser*, cujas bases mais profundas revelam afiliações *criacionistas*; ora parece induzir a teses *evolucionistas* para fazer referência a descrições de concepções expressas nos textos da *Encyclopédie*, sobretudo quando exhibe, lado a lado, e de forma horizontal, o semblante de uma personagem – um autóctone africano – comparando-o com as feições de um símio da espécie *macaca fascicularis*, a ponto de sugerir o preenchimento de elos que os próprios naturalistas setecentista propunham em suas descrições das diferentes espécies de "humanos" consideradas à época (cf. Figura 42 e 43). Os cientistas situavam, por exemplo, o hotentote como elo entre o europeu e o orangotango.

¹²⁶ A Revolução Francesa influenciou e estimulou movimentos de independência de diferentes colônias latino-americanas, abrindo vias à instauração de instituições político-ideológicas que caracterizariam os regimes contemporâneos. Assinalou assim a ascensão política da burguesia e o triunfo de seus ideais, assim como de suas principais aspirações.



Figura 42: O símio Fipps



Figura 43: O autóctone em *Fipps der Affe*

As representações monásticas do mundo medieval, já haviam sido abaladas pelo modelo heliocêntrico de Nicolas Copérnico (1473-1543), cujas bases seriam retomadas e defendidas no século XVII por Galileu Galilei (1564 – 1642). A obra intitulada *Principia* (1687) de Isaac Newton (1643- 1727) surgiria então para atestar – e também para coroar por meio

de formalismos matemáticos – o movimento da Terra e dos planetas em torno do “Astro Rei” (i.e., o Sol). As novas visões viriam se contrapor claramente aos métodos escolásticos¹²⁷ ainda praticados nas universidades europeias. Maior parte das ciências e de suas concepções de base estavam sendo progressivamente abaladas por sucessivas e incessantes descobertas científicas. No século XVIII, nenhuma outra enciclopédia produzida em solo europeu¹²⁸ havia atingido a envergadura da *Encyclopédie*. Como já destacado acima, Diderot e D'Alembert registraram em seu dicionário as principais rupturas e mudanças de paradigma ocorridas no lapso pós Idade Média até o chamado “Século das Luzes”. Talvez de forma ingênua, à época se supunha que a laicidade permearia todos os patamares do saber e que seria possível fixar fronteiras estanques entre os *a priori* metafísicos oriundos das tradições medievais em termos de definição de conhecimentos ditos “científicos”. Todavia, como se pode constatar em diferentes pontos da *Encyclopédie*, as concepções religiosas constituíam a força dinamogênica de muitas concepções e descrições ditas “laicas”, principalmente em razão de:

- a) processos isomórficos¹²⁹;

¹²⁷ Refiro-me pontualmente aqui ao modelo das escolas monásticas cristãs, cujo sílabo máximo consistia na conciliação entre fé e pensamento racional, baseado na filosofia grega. O modelo escolástico visava a solução de contradições com base na postura dialética. O expoente máximo se revela em *Summa Theologica*, obra prima de San Tomás de Aquino (1225 – 1274).

¹²⁸ Estamos referenciando produções ditas “ocidentais”, pois se pensarmos em termos de oriente, caberia citar a enciclopédia intitulada *Yung-loh Ta Tien*, com seus 11.995 volumes e 22.937 capítulos. Trabalho organizado por ordem do Imperador Yung-Lo (1403-1425), cuja redação iniciou aproximadamente em 1408. Em razão de suas dimensões, só existe em versão manuscrita, ou seja, nunca foi impressa. Há também a *T'u shu chi ch'êng*, com seus 5.020 volumes e aproximadamente 10.000 capítulos, compilados por ordem dos Imperadores K'ang-hi (1661-1721) e Yung-ch'eng (1721-1725). Esta última foi publicada em Changai em 1726. Um exemplar completo pode ser encontrado no *British Museum*. Há um outro exemplar em Berlim, mas se trata, de fato, de uma reedição feita em 1889 contendo 1.628 volumes.

¹²⁹ Serge Borg chama de “princípio isomórfico” a tendência humana em reproduzir anterioridades (*em amont*/montante) no presente e no futuro (*en aval*/jusante). Em outras palavras, trata-se do processo de retomar hábitos experimentados no passado, induzindo gerações seguintes a própria capacidade de repetir esta operação, em parte responsável pela manutenção de costumes e tradições.

- b) dificuldades naturais dos seres humanos para prospecção de fenômenos consubstanciais¹³⁰;
- c) talvez também em decorrência de cristalizações linguísticas – lexicais, expressões enunciativas e discursivas – que embutem em suas fórmulas fixas a presença subjetiva dos focos de concentração de poderes – de base identitária, política e religiosa.

Logo, diferentes pilares, sobretudo de cunho religioso, permaneceriam nas subjacências dos discursos. Outros, seriam claramente explicitados na redação dos estudos setecentistas. Eis, abaixo, um excerto extraído da versão integral, disponibilizada *on-line* pelo *The ARTFL Encyclopédie Project*¹³¹. Trata-se tão somente de um exemplo, pinçado entre 8543 ocorrências acessadas automaticamente através do dispositivo de buscas oferecidos na própria versão digital da *Encyclopédie*. Somente no discurso preliminar dos Editores há 19 menções à Deus. Optei por reproduzir a primeira ocorrência apresentada no **Discurso Preliminar dos Editores**. O destaque em negrito, e em letras maiores, é de minha responsabilidade:

1. DISCURSO PRELIMINAR DOS EDITORES (página 1:iv) por d'Alembert:

É evidente, então, que as noções puramente intelectuais do vício e da virtude – o princípio e a necessidade das leis, a espiritualidade da alma, a existência de **Deus** e de nossos deveres para com ele, em síntese: as verdades das quais necessitamos mais prontamente e as mais indispensáveis – são o fruto das primeiras ideias refletidas que nossas sensações geram [...] ¹³² (Tradução minha).

¹³⁰ Isomorfismo do grego *ISOS* significa igual, mais *MORPHÉ* significa forma. Isomorfismo seria a semelhança entre formas ou estruturas similares que permite relação de correspondência entre elas.

¹³¹ *ARTFL Encyclopédie Project* - Robert Morrissey, General Editor; Glenn Roe, Assoc. EditorBrowseSearch. Acessado em 03/03/2017 no endereço eletrônico: <http://www.lexilogos.com/encyclopedia.htm>

¹³² 1. DISCOURS PRÉLIMINAIRE DES EDITEURS (page 1:iv) par d'Alembert:

Il est donc évident que les notions purement intellectuelles du vice & de la vertu, le principe & la nécessité des lois, la spiritualité de l'ame, l'existence de **Dieu** &

Apesar de sua orientação religiosa, ligada ao protestantismo, notadamente em *Fipps der Affe*, Wilhelm Busch parece buscar se manter à margem de influências eclesiásticas. De modo aparente, seus jogos humorísticos promovem realidades artístico-literárias ligadas às evoluções científicas de seu tempo, aparentando estar desatreladas de questões religiosas. O autor encontra um lugar fora da linguagem, como sugere Barthes (1978) ao afirmar que a narratividade artístico-literária, por seus lugares paralelos às realidades, permite "trapacear" quaisquer ideologias, sejam elas de cunho político ou religioso. Ao mesmo tempo, as representações de Wilhelm Busch não estão, em absoluto, desconectadas de fatos históricos, culturais, sociais e principalmente científicos, posto haver explicitado seu grande compromisso com a exatidão concedida às formas e suas respectivas funções no âmbito da narratividade imagética (incluo aqui o texto linguístico), não por mero acaso deturpadas no espaço diegético da arte sequencial que caracteriza o novo gênero que naquele instante germinava.

A *Encyclopédie*, assim como todos os seus correlatos e sucedâneos lançados *a posteriori* seriam recebidos com grande prestígio entre os estudiosos. Seus registros se revestiriam de grande respeito, não somente como fonte de consulta, mas também como manancial de grandes "verdades". A partir desse *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, todas as demais enciclopédias, de diferentes formatos e tipos, se tornariam os mais importantes instrumentos de síntese de conhecimentos científicos e, por conseguinte, se instaurariam como as principais bases de consulta aos saberes enciclopédicos, principalmente nos graus acadêmicos iniciais. O formato "sobre papel" seria mantido até a última década do século XX, quando as enciclopédias e dicionários sofreriam grandes metamorfoses a partir do advento da microinformática aliada às redes de informação globais. De imediato, a tecnologia digital ofereceria novas bases para o registro digital da informação. Por *default*, os *hiperlinks* – com seus macros subjacentes – passariam a integrar diferentes aplicativos para promover a navegação convivial em um oceano de milhões de informações arquivadas em poderosas memórias virtuais dados digitais, que mais recentemente se convencionou chamar de arquivamento em "nuvens".

nos devoirs envers lui, en un mot les vérités dont nous avons le besoin le plus prompt & le plus indispensable, sont le fruit des premières idées réfléchies que nos sensations occasionnent.[...] (Disponível em: <http://www.lexilogos.com/encyclopedia.htm> acesso em 03 mar. 2017)

Entre o século XVIII até o final do século XX, em muitos lares, a garantia de compromisso com o saber era garantida com a ostentação de uma enciclopédia de prestígio em algum local visível (cf. Enciclopédia Britânica, Barsa, Mirador, Delta Junior, entre outras¹³³). Somente após o advento da microinformática nos anos 1980 e a partir do lançamento, nos anos 1990 das redes globais de informação disponíveis ao grande público, as versões das enciclopédias em papel veriam – de forma súbita – seu glamour ser reduzido a cinzas. O grande símbolo do conhecimento, outrora exposto nas prateleiras das salas de estar, cederia lugar ao computador e às enciclopédias em formato CD-ROM. Este último suporte, em 15 anos se tornaria obsoleto, sendo substituído por aplicativos multimídias totalmente *on-line*. Fenômeno similar ocorreu também com os dicionários, cujas versões em papel cedem progressivamente espaço para os produtos virtualmente disponibilizados. Acrescente-se também a existência de **aplicativos de memórias de tradução**, que geram dicionários individualizado visando à exaustão em determinados campos do saber, espelhando-se no funcionamento de dispositivos mais poderosos, como o *Google Tradutor*. Ademais, cabe destacar que o acesso às imagens – correlatas às entradas dicionarizadas – permite atestar e desfazer ambiguidades. Refiro-me particularmente ao estudo paratextual de trabalhos como o de Wilhelm Busch.

A obra de Diderot e D'Alembert se manteve durante muitas décadas como uma das principais e mais imponentes fontes de consulta. Por certo, enquanto tradição estabelecida, continua cumprindo diferentes papéis em pesquisas como a presente, na qual os detalhamentos de históricos são essenciais. Muitos dos verbetes propostos naquela obra se baseiam sobre estudos e concepções de naturalistas daquele período histórico, que supostamente influenciaram produções artísticas como as

¹³³ Repito aqui a nota de rodapé 122: Estamos referenciando produções ditas “ocidentais”, pois se pensarmos em termos de oriente, caberia citar a enciclopédia intitulada *Yung-loh Ta Tien*, com seus 11.995 volumes e 22.937 capítulos. Trabalho organizado por ordem do Imperador Yung-Lo (1403-1425), cuja redação iniciou aproximadamente em 1408. Em razão de suas dimensões, só existe em versão manuscrita, ou seja, nunca foi impressa. Há também a *T'u shu chi ch'êng*, com seus 5.020 volumes e aproximadamente 10.000 capítulos, compilados por ordem dos Imperadores K'ang-hi (1661-1721) e Yung-ch'eng (1721-1725). Esta última foi publicada em Changai em 1726. Um exemplar completo pode ser encontrado no *British Museum*. Há um outro exemplar em Berlim, mas se trata, de fato, de uma reedição feita em 1889 contendo 1.628 volumes.

de Wilhelm Busch. Pode-se perceber que preponderam em muitos verbetes explicações baseadas na *Grande Cadeia do Ser*. Embora de forma divergente, os filósofos-naturalistas tinham por meta a taxonomização dos seres a partir de suas bases científicas, defendendo o abandono, em teor máximo, de suas afiliações teológicas. Estabeleceram, assim, hierarquias entre diferentes espécies de "humanoides" em função de seus lugares específicos definidos no âmbito da *Grande Cadeia*.

De fato, a *Encyclopédie* parece ter respondido às finalidades para as quais se destinou, ou seja, refletir o Estado da Arte em diferentes campos do saber, assim como expor os resultados de descobertas científicas daquele período. Seu objetivo foi o de promover a evolução científica e sua coerência ficou assegurada pelo fato de seus conteúdos se basearem em rica documentação e referências a artigos de autores consagrados em diferentes disciplinas.

Darwin, conforme ele próprio afirma, não teria atingido seus graus de reflexão e consequente sucesso se não dispusesse dos trabalhos de seu antecessor filósofo e naturalista, Buffon. Ao mesmo tempo, e todavia, como se demonstrará mais abaixo, algumas discussões apresentadas na *Encyclopédie* demonstram que até aquele instante muitos naturalistas ainda continuavam a conceber a natureza como criação divina, propagando visões *criacionistas*.

Em *Fipps der Affe*, ao exercer sua arte narrativa a partir de um espaço *diegético*¹³⁴, Wilhelm Busch não imita a natureza, mas recria um outro lugar do real, demonstrando que o ser humano vive permanentemente permeado por suas construções ficcionais e que a consolidação do mecanismo ficcional se atualiza na arte. A análise pode constituir uma, entre as diferentes fontes de inspiração.

Conforme já discutido acima, se a natureza era analisada como um sistema holístico, em plena harmonia e em equilíbrio perfeito; se qualquer incoerência seria fruto da incapacidade temporária dos homens – em especial daqueles considerados com intelecto mais desenvolvido – para compreendê-la. Logo, se faziam necessários estudos que pudessem melhor esclarecer as relações de continuidade horizontal na *Grande*

¹³⁴ Tendo em vista que até o presente não se inauguraram bases método-epistemológicas específicas à **Teoria da Arte Sequencial**, sua análise ainda empresta terminologia à Teoria da Literatura, à Teoria do Teatro para tratar de seus objetos. Ao falar de *espaço diegético*, emprego termos específicos do teatro que, a meu ver, se adaptam perfeitamente ao que busco examinar em *Fipps der Affe* de Wilhelm Busch.

Cadeia do Ser e que auxiliassem no entendimento desse “Grande Sistema em Harmonia”.

Apesar das concepções religiosas permearem os escritos de eruditos que contribuíram para a compilação do saber do *Siècle des Lumières* (Século das Luzes), no discurso preliminar dos editores da *Encyclopédie* (cf. excerto reproduzido acima, redigido por Jean Le Rond d'Alembert), seus organizadores garantem que os apontamentos do livro serão ao mesmo tempo laicos e naturalistas, inicialmente descreditando a teologia como princípio de base¹³⁵ para suas considerações.

Durante o século XVIII, diferentes naturalistas trataram da *Grande Cadeia do Ser*. Por vezes de forma divergente, mas por unanimidade discutiam a questão a partir de bases ditas “filosóficas”. De certa forma, mesmo recusando os *a priori* metafísicos de base eclesiástica, nem sempre abandonavam suas filiações teológicas, principalmente aquelas mais enraizadas, ou consubstanciais às suas expressões linguísticas (cf. Barthes, Aula, 1978). Estabeleceram, assim, diferenças entre espécies de “humanos”, discorrendo, ao mesmo tempo, sobre seus lugares específicos na *Grande Cadeia do Ser*, tomando por referência ideais antropo- e eurocentristas, ou seja, no topo da cadeia há “o ser humano” representado pelo tipo “o europeu”. Uma vez alçado no centro e definido como modelo, passava-se à descrição das outras espécies de humanos naturalmente plotados às margens.

A Europa setecentista, isto é, do século XVIII, anterior à Wilhelm Busch, mas também imediata ao autor através de sua biblioteca, circunscreveu e registrou em obras como a *Encyclopédie* a horizontalidade existente entre diferentes espécies de “humanos”. Nelas se encontram descrições com tendências laicas, teológicas e mistas. Apesar do *syllabus* “científico”, preconizado pelo *Iluminismo*, vislumbrar a redução e/ou o apagamento das interferências de caráter religioso sobre os estudos científicos parece que não era algo evidente, pois o poder dos fóruns teológicos permeavam sobremaneira parte do raciocínio de diferentes naturalistas setecentistas. Entre os iluministas mais proeminentes, a interferência das descrições bíblicas afloraria em seus tratados, tornando opacas as fronteiras entre o que era apanágio da ciência e o que aflorava dos espaços eclesiástico. Autores como Georges Cuvier (1769-1832), Étienne Geoffroy Saint-Hilaires (1772-1844), Carl von Linnaeus (1702-1778) visavam taxonomizar a natureza. Para fazê-lo desvelavam-na como meio para a compreensão da grande criação divina.

¹³⁵ A *Encyclopédie* pode ser acessada *on-line* no site: <http://www.lexilogos.com/encyclopedia.htm>

O ponto de partida para suas análises consistia em tomar a natureza como criação de um Ser Supremo, logo e de partida, não havia lugar para suposições evolucionistas. Eventuais dificuldades para apreender e explicar complexidades naturais eram vistas como carência de sistematização suficiente à satisfação das capacidades de compreensão humana, decorrente de incapacidade temporária a ser superada. As explicações tecidas a partir de um centro talvez não constituíssem uma estratégia metodológica, mas simplesmente uma prefixação manipuladora para honrar o caráter antro- e eurocentrista consubstancial ao pensamento da época (i.e., pouco percebido). Aliás, esta centralidade sobre o homem europeu depunha de modo explícito contra os ideais de *égalité* e *fraternité* (igualdade e fraternidade) tão difundidos pela França da segunda metade do século XVIII. De fato, talvez se tratasse de *igualdade* e *fraternidade* entre caucasianos, mas que não se prolongava às criaturas que horizontalmente se afastavam da “espécie” de pele branca (sic).

A ideia de um grande sistema ordenado, equilibrado e harmônico, revestia, por exemplo, as concepções de Linnaeus. De modo análogo, também permeava as concepções de Charles Bonnet (1730-1793). Ambos relacionavam os estudos naturalistas com o componente divino ao considerar que tudo o que *há* seria criação de uma entidade superior. Ora, em se aceitando que a natureza seria o resultado de uma meticulosa criação de um ser superior, caberia aos intelectos humanos, principalmente aos mais aprimorados, descobrir e a explicar as regras e as leis que permeiam e regem as diferentes formas de vida existentes sobre o planeta. De forma similar, Georges-Louis Leclerc, mais conhecido como o Conde de Buffon (1707-1788), também defendeu a ideia de que haveria uma força superior, fonte das leis que regem o universo. Leclerc, como os outros citados, manifestava para além de sua concepção religiosa, ou seja, ele evidenciava o monoteísmo da tradição judaico-cristã. Durante todo o período setecentista, os avanços científicos no campo dos estudos naturais continuariam sendo assombrados, em diferentes medidas, por *syllabus* eclesiásticos. Preponderava assim não propriamente uma separação explícita entre ciência e religião, mas tentativas políticas para promover um estado de laicidade.

Como já destacado nas linhas acima, as investigações filosófico-científicas a respeito da natureza eram representadas por pensadores a partir de óticas diferentes, mas pautadas em centros referenciais definidos política e ideologicamente. Em sendo as bases para as descrições do mundo natural, ao mesmo tempo, antropocentristas e eurocentristas, a

imagem do homem branco, europeu, caucasiano, projetava-se como modelo tanto para as discussões científicas, como para a consideração dos axiomas e verdades bíblicas. Aliás, curiosamente, Johann Friedrich Blumenbach (1752-1840), antropólogo e zoólogo alemão, empenhado em investigar as diferenças entre o homem e os demais animais, foi quem propagou o termo “caucasiano” ao taxonomizar o ser humano em raças distintas. Blumenbach tomou emprestado o termo de seu contemporâneo, filósofo e naturalista alemão, especializado em antropologia, Christoph Meiners (1747-1810), autor de *Grundriß der Geschichte der Menschheit* (1785), que classificou os homens em dois grandes grupos: caucasianos (com tez clara) e mongóis (com tez escura). Neste período não haviam definições que permitissem separar as noções de espécie e raça.

Na *Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert, nas páginas 11 e 76, respectivamente, lê-se:

Se nos afastamos do equador, na direção do polo antártico, o negro clareia, mas a feiura se mantém: esse povo feio habita a ponta meridional da África. Na medida em que caminhamos na direção do oriente, encontramos povos cujos traços se tornam mais suaves e regulares, mas cuja cor é tão negra quanto aquela que se encontra na África.¹³⁶
(Tradução minha).

Os seres eram examinados à ótica de uma suposta escala de caráter contínuo, linear, unidirecional e ascendente (ou descendente), por princípios "lógicos" as descrições mantinham no topo a raça branca europeia, caucasiana. Alguns filósofos naturalistas como Soame Jenyns (1704-1789) estudavam a questão partindo dos seres mais imperfeitos, seguindo suas análises na direção daqueles considerados "mais perfeitos". Diferentemente, Georges-Louis Leclerc Buffon (1707-1788) defendia a hipótese da degenerescência, que pregava que os seres derivam de exemplares mais aprimorados e, progressivamente caminhavam para a

¹³⁶ Si l'on s'éloigne de l'équateur vers le pôle antarctique, le noir s'éclaircit, mais la laideur demeure: on trouve ce vilain peuple qui habite la pointe méridionale d'Afrique.

Qu'on remonte vers l'orient, on verra des peuples dont les traits se radoucissent & deviennent plus réguliers, mais dont la couleur est aussi noire que celle qu'on trouve en Afrique.

imperfeição. Buffon elevou sua fama àquela experimentada por Voltaire e Rousseau, tendo inclusive conhecido pessoalmente o primeiro. Foi precursor de Lamarck e Darwin. Apesar das muitas ressalvas que se faz a Buffon à luz das críticas atuais, não se pode negar que seus estudos foram de grande importância para o progresso da Biologia como disciplina científica. Buffon continua sendo considerado como um dos mais influentes biólogos do seu tempo. Segundo Darwin, Buffon teria sido um dos primeiros cientistas a estudar a origem das espécies de forma sistemática, ocupando lugar de destaque na composição de sua teoria.

A teoria da *Grande Cadeia dos Ser* foi defendida, em termos de bases gerais, por filósofos e naturalistas como Georges Louis Leclerc, Denis Diderot, Carl von Linnæus, Charles Bonnet, Abraham Trembley, Jean-Jacques Rousseau, James Thomson, Alexander Pope, Henry St. John Bolingbroke, Albrecht von Haller, Mark Akenside, Immanuel Kant, Johann Gottfried von Herder, William King, Joseph Addison, Oliver Goldsmith e Johann Heinrich Lambert. Foi justamente a importância destes nomes que levou os autores da *Encyclopédie* a integrar em seus verbetes os conhecimentos sobre a *Grande Cadeia do Ser*. Como já destacado acima, a filosofia natural setecentista, registrada na *Encyclopédie* foi lida como obra de consulta e referência inclusive durante o século de Wilhelm Busch.

Claramente, para Diderot e D'Alembert, tudo o que há no universo é governado por uma força maior, por um Deus único. Pela força de um Deus onipotente e onipresente, todas as entidades naturais estariam vinculadas horizontalmente. As verticalidades preconizadas por Darwin só viriam à luz com o lançamento de seus trabalhos. O ofício dos filósofos setecentistas consistia em descobrir as ligações horizontais existentes entre os seres. (cf. *Encyclopédie*, p. 294, 1751).

Em *Fipps der Affe*, a horizontalidade descrita na *Encyclopédie* parece realizar-se nos imbricamentos entre os traços do autóctone africano, do macaco e das demais personagens da história. Wilhelm Busch, todavia, acelera os processos metamorfóticos físicos e mentais de suas personagens, em movimentos oscilantes, fazendo com que tanto o protagonista quanto os coadjuvantes da história experimentem todos os estágios evolutivos, situados entre a animalidade e a humanidade. De forma ácida, o autor parece desconstruir através de narratividade e do desenho, ao mesmo tempo, e parte das visões dos naturalistas, e também propostas criacionistas e evolucionistas. Nem a natureza, nem a ciência propõem o modelo que a arte de Wilhelm Busch imita. Com efeito, seu trabalho reflete parcelas de ancoragens baseadas nas realidades, mas

também reproduz a própria arte que constrói em quadros sequenciais, ou seja, seus conceitos artísticos são retomados nas cenas seguintes. Seus grifos respeitam, todavia, regras biométricas e anatômicas, demonstrando sistematicidade e compromissos provavelmente decorrentes de estudos clássico-artísticos. As fontes para o desenho das criaturas representadas na história – embora remetam a algum tipo de prenúncio vanguardista, sobretudo em seus jogos que expõem o caráter evolutivo (vertical), achatado horizontalmente – retratam características comuns que permeiam todos os seres fictícios, reunidos naquele espaço diegético.

Os naturalistas visavam identificar os traços específicos de cada ser de forma a classificá-los no imenso emaranhado de gradações tênues, por vezes até mesmo imperceptíveis diante dos recursos da época. Entre o homem europeu e as "criaturas" não-europeias, haviam muitos elos a considerar, justamente aqueles encontrados nos antropoides. De modo geral, os antropoides seriam todos os seres considerados brutos, de tez escura, que muito embora se assemelhassem ao *Homo Sapiens* em razão de diferentes traços morfofisiológicos, caracterizavam-se por diferentes graus de debilidade. Como já sublinhado, os conceitos de raça e espécie não eram separados no século XVIII. Neste sentido, a filosofia naturalista não entrava em choque com os preceitos cristãos, pois o *Homo Sapiens* não se confundia com as demais criaturas taxonomizadas como "inferiores". Naturalmente, esse posicionamento permitia sustentar a escravidão, os genocídios, os *freak shows*, e reforçar atos de dominações, assim como a instauração de hierarquias e poderes. Wilhelm Busch destaca, em *Fipps der Affe*, que os deslocamentos abruptos dos seres, sejam eles humanos ou animais, dos locais em que vivem, podem gerar prejuízos irreversíveis e catastróficos.

Vale mencionar aqui que nos séculos XVIII e XIX os *freak shows* e zoológicos humanos (*Völkerschau*) tornaram-se populares na Europa. Com a expansão marítima e territorial, os viajantes traziam em suas bagagens não somente animais e plantas exóticos, mas também seres humanos de outras etnias. Todavia, diante das visões eurocêntricas, nas quais a Europa era o elemento fundamental na constituição da sociedade moderna, sendo a principal protagonista da história da humanidade, os europeus pareciam acreditar que eram os seres humanos perfeitos e todos os outros povos que não possuísem as mesmas características eram considerados inferiores e até mesmo de "raça" inferior. O argumento na defesa dos *freak shows* e dos zoológicos, por exemplo, era enfatizar as diferenças culturais e de evolução tecnológica entre europeus e outros povos, tentando assim atestar uma superioridade ocidental. Muitas vezes,

indivíduos oriundos da África, Ásia e Oceania eram enjaulados como os outros animais, aludindo que aqueles povos e suas culturas se assemelhavam ao mundo animal e não ao humano. Eis abaixo uma ilustração exemplificativa.



Figura 44: Kaiser Wilhelm II. visita em 1909 o zoológico de Hagenbeck em Hamburgo, no qual havia exposição de seres humanos de outras etnias.
(Disponível em:

https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Bundesarchiv_Bild_183-R52035,_Hamburg,_Kaiser_Wilhelm_II._im_Tierpark_Hagenbeck.jpg)

Os gregos se orgulhavam de praticar a mimese perfeita. Platão apontava para as ilusões da mimese. No primeiro século antes de Cristo, o homem "perfeito" já havia sido descrito por Vitrúvio (séc. I. a.C.). Da Vinci (1452 – 1519) seria responsável por reelaborar a ilustração supostamente perdida, propondo a figura do Homem Vitruviano (1490). Seu contemporâneo, Michelangelo (1475 - 1564), e como Da Vinci, retomaria os ideais gregos, propondo, entre tantos outros trabalhos, a estátua em mármore da personagem bíblica David, que se adicionaria aos ícones da cultura ocidental, como um impressionante modelo de homem europeu. Com efeito, até os anos 1960, os ideais de perfeição continuariam permeando os imaginários, manifestando-se nas artes em geral.

No século XVIII o próprio Bonnet manifestava incertezas sobre a maneira de definir os seres como os autóctones africanos e/ou das Américas. Bonnet defendia as relações horizontais entre as raças,

pautando o hotentote na categoria intermediária, situado entre o orangotango e o homem caucasiano (europeu). Bonnet defendia que o hotentote seria o principal elo, situado entre o orangotango e o homem branco europeu. Assim, horizontalmente, do macaco passaríamos ao hotentote¹³⁷, e deste ao homem branco, explicando um sistema posto dessa maneira por uma entidade superior, Deus.

Autores como Buffon centravam-se em detalhes anatômicos para corroborar com a tese de Bonnet. O nariz aquilino, por exemplo, seria um traço definidor da espécie humana. Diferentemente, as narinas achatadas e curtas seriam atributos dos símios. Wilhelm Busch explora nitidamente esses detalhes no esboço da silhueta de seus personagens, todavia, parece se tomar como base seus próprios ensaios artísticos nos quais parece demonstrar grande fidelidade anatômica.

Os hotentotes, com tez pigmentada e nariz achatado, constituiriam para os naturalistas o elo entre o homem e os símios. Os braços e suas extremidades também comportariam traços capazes de explicar os elos entre as diferentes raças. Os orangotangos seriam quadrúmanos, enquanto que os europeus com duas mãos e dois pés seriam bímanos e bípedes. Em sua obra intitulada *Histoire Naturelle*, Buffon defende que há infinitas diferenças entre o homem (europeu) e o restante do mundo animal natural, tanto do ponto de vista físico quanto em termos de faculdades mentais. Sozinho, o homem europeu compunha uma espécie e raça à parte. Para Buffon (1864, p. 27), o homem branco possuiria capacidades que o negro jamais poderia desempenhar em razão de limitações mentais. Não haveria uma gradação tênue entre brancos e negros, mas sim um desnível bruto e profundo. Para Buffon, as diferenças entre espécies eram fixas e determinadas por um poder superior. Mesmo havendo relações horizontais e elos entre os seres anatomicamente semelhantes, os negros não poderiam ser considerados humanos, mas sim animais parecidos com os homens. O fato de comprovarem o elo entre europeus e macacos não mudaria a condição de nenhuma das espécies, pois as determinações seriam fixas e imutáveis. Buffon acreditava ainda em "espécies inferiores", considerando-as mais próximas dos macacos do que dos homens. Para o autor, bastaria suprimir a capacidade de fala de espécies

¹³⁷ Um traço característico dos ditos "hotentotes" é a esteatopigia das mulheres, ou seja, o desenvolvimento posterior das nádegas, tornando-as particularmente distintas por esse traço. Considerado como aberração, essa característica fez com que uma das mulheres do povo *khoisan* fosse levada para a Europa no século XIX para ser exibida em feiras. Ela ficou conhecida como a famosa Vénus Hotentote.

inferiores, ou concedê-la aos símios para que se observasse a passagem dos negros à gente quadrúpede.

Jean-Baptiste-René Robinet (1735-1820), por sua vez, acreditava que na medida em que a cauda dos animais diminuía, eles se classificariam como seres mais evoluídos na *Grande Cadeia do Ser*. Para Robinet, os hotentotes eram, entre as raças negras, as criaturas que mais se aproximavam dos brancos. Por sua vez, os mouros seriam racialmente os "brancos" mais próximos dos negros. Os estudos genéticos da atualidade demonstram que tais suposições não possuem fundamento científico. Wilhelm Busch também explora, em diversas passagens de *Fipps der Affe*, a questão da cauda do símio, algumas vezes introduzindo-a de forma sutil nas personagens que integram o corpo de diferentes coadjuvantes da história (cf. Capítulo 6.1).

Para Robinet (1768, p.174), o orangotango era um animal com cara de humano e o hotentote, por sua vez, um homem revestido de traços e comportamentos animais. A natureza induziria, em uma operação sem retorno, à evolução das espécies até atingir o topo da perfeição e chegar ao branco. A própria natureza se encarregaria do branqueamento progressivo da tez e da reforma dos traços. Para Robinet, seriam necessários vários séculos para "lavar", por exemplo, a pele de um senegalês.

Para Eberhard August Wilhelm von Zimmermann (1743-1815), as diferenças entre humanos eram resultado das gradações definidas pela natureza. Brancos, negros, mouros, hotentotes, orangotangos teriam, cada qual, sua posição determinada e fixa. Assim defendia as variedades humanas, animais, tornando possível definir elos entre cada qual.

As discussões em torno da *Grande Cadeia do Ser* geravam uma série de especulações que provocavam não somente a curiosidade, como também suposições e projeções sobre eventuais hibridismos possíveis, principalmente após as más interpretações da teoria darwiniana, que até hoje suscita a ideia de que "o homem provém do macaco". A artistas como Wilhelm Busch, coube evocar de uma questão séria, através de uma arte aprimorada baseada em desenho e texto linguístico (politexto). Muito embora seu trabalho seja único, não se trata de uma inovação o fato de manipular naturezas e câmbios de atributos no âmbito artístico. Os jogos de câmbios com tipicalidades é uma prática muito antiga. Já no *Pañcatantra* (séc. I d.C./2004, 2008) e em *Kalīla e Dimna* (séc. VIII d.C./2005), houve um tempo em que os animais falavam e muitos homens se comportavam como bestas. Esses exercícios artísticos, também trabalhados por Esopo (620 a.C. – 564 a.C.) e posteriormente por Fedro

de Platão (370 a.C.) jamais seriam abandonados. O trabalho de Wilhelm Busch experimentaria então grande sucesso, tendo continuado a ser republicado até neste início do século XXI, por sublinhar algo que não deixa de intrigar a filosofia humana. Parafraseando Barthes (1978): a arte e a literatura *são* os únicos lugares em que é possível trapacear os postulados científicos e os poderes seculares; até mesmo anteceder visões e descobertas.

Finalizando este capítulo, é essencial considerar que em relação às visões eurocentristas, veiculadas por naturalistas setecentistas, caberia atenuar a força das asserções e aceitá-las como curiosidades em seu campo histórico, evitando focalizá-las à luz das políticas de correção amplamente arraigadas no final do século XX e início do século XXI. Metaforicamente, o saber popular preconiza que os heróis precisam ser analisados em seus campos de batalha. É indispensável visar as circunscrições do trabalho artístico e considerar suas motivações em função de seu *nunc* histórico e antropológico.

7. Considerações finais

Como exposto nas linhas desta pesquisa, o autor e ilustrador Wilhelm Busch elaborou suas produções artísticas a partir da segunda metade do século XIX, período de importantes crises e rupturas que conduziram a grandes modificações na estrutura da sociedade, não apenas na Alemanha, mas também em toda a Europa. De fato, experimentavam-se novas fases, nas quais os monarcas progressivamente perdiam parte de seu prestígio; enquanto a burguesia ascendia. Em sua vasta bibliografia, Wilhelm Busch integrou, em suas narrativas, texto linguístico e desenhos, enriquecendo a arte sequencial através do que denominamos teoricamente de “politexto”. A partir da simbiose entre duas modalidades semióticas, aliás, ambas semioticamente de natureza imagética, o autor e ilustrador imprimiu toques de humor ácido, ironia, sarcasmo e *Schadenfreude* que definiram parte de seu estilo.

A obra *Fipps der Affe* remete o leitor a traços de realidades em voga no século XIX. O posicionamento político do artista Wilhelm Busch evoca, a todo instante, temas graves, não somente concernentes às configurações sociais, mas também à aura literária de seu período de produção, pois estampa o lado crítico-filosófico do autor, sobretudo no que concerne aos dogmas longamente cristalizados por naturalistas e pelo clero em relação à (i) noção de raça; (ii) transporte de animais de seus habitats para terras europeias (iii) autóctones conduzidos à força ao desterramento. As representações artísticas de Wilhelm Busch não poderiam deixar de evidenciar o caráter tênue das ordens sociais, científicas e religiosas, diante das novas auras ideológicas e políticas que assolavam a Alemanha daquele período. O autor denuncia, particularmente em *Fipps der Affe*, a súbita ascensão econômico-material das novas classes sociais, com seus hábitos peculiares típicos dos *nouveaux riches* (i.e., novos ricos).

Como não poderia deixar de ser, *Fipps der Affe* de Wilhelm Busch possui enfoque numa realidade histórica do século XIX. Como expoente máximo de suas representações, se poderiam citar os avanços nas pesquisas desenvolvidas na área de Ciências Humanas. Refiro-me particularmente à teoria desenvolvida pelo naturalista Darwin, mas também aos pressupostos de naturalistas setecentistas que evidenciaram a *Grande Cadeia do Ser*, visões que durante todo o século XIX sustentaram argumentos a respeito de espécies e raças, permitindo estratificar tipos humanos e justificando hierarquias. Isto permitiu aos

européus pleitear os patamares mais elevados relativamente às concepções de beleza, de inteligência e de especialização cognitiva.

Mesmo tendo uma orientação religiosa voltada ao protestantismo, Wilhelm Busch parece corroborar com as ideias de Darwin, expondo, através da obra *Fipps der Affe*, questionamentos concernentes à origem do ser humano, tema extremamente sensível diante de seu caráter indiscutível, posto por boa parte das igrejas de orientação judaico-cristã. O autor não expõe diretamente em suas produções artísticas problemas econômicos e sociais do período, tampouco representa conflitos resultantes da revolução de 1848, todavia faz alusão a tais fatos quando no capítulo 6 apresenta algumas personagens em situações degradantes, tal como o pedinte/mendigo e a criança que trabalha como sapateiro nas ruas da cidade.

Conforme Propp (1997, p. 6), diferentemente de premissas de séculos anteriores, que muitas vezes conduziram as ciências humanas a becos sem saída, a partir do século XIX passam-se a oferecer premissas capazes de alçar as ciências humanas a um patamar coerente em termos de reflexões respaldadas cientificamente. Wilhelm Busch propõe em seu trabalho o rompimento com ideologias ultrapassadas, como a ruptura com velhos costumes e a crítica a pensamentos retrógrados, incitando reflexões a partir de diferentes perspectivas e saberes. O autor apresenta *Fipps der Affe* como produto intelectual da época, a partir de representações de situações cotidianas da sociedade rural do século XIX. Logo, considerando o *nunc* e *hic* de Wilhelm Busch e de seu trabalho *Fipps der Affe* constata-se que o cenário histórico-social do período foi representado com grande fidelidade artístico-literária, inclusive em se considerando as perspectivas anatômicas das personagens, tanto em termos de esboços, quanto de arte final. O autor e ilustrador registrou através de iconotextos e texto linguístico em simbiose, tópicos considerados polêmicos, como as proximidades comportamentais entre humanos e animais, conservando espírito expressivo sagaz, sempre explicitando seu estilo com pitadas de *Schadenfreude*, recheadas de humor ácido e de muito sarcasmo.

O rigor dos contornos de Wilhelm Busch na reprodução de suas personagens e, em especial da personagem principal, revela as longas horas dedicadas ao estudo da anatomia da espécie de símio que buscou representar (cf. detalhes evidenciados no Capítulo 2 referente a obra e biografia do autor). Os choques gerados pelo abrupto choque entre o comportamento do símio em seu ambiente natural e seu comportamento em um ambiente urbano, abriu vias a Wilhelm Busch para que pudesse

expandir sua sensibilidade artística. Protegido sob o véu do humor, expõe bestialidades humanas diante da natureza em contraponto às ingenuidades da personagem animal em processo de acultramento. Os postulados da teoria de Darwin parecem constituir plano de fundo para aludir ao exílio forçado, imposto não somente aos povos africanos levados sobretudo às Américas, mas também às inadequações decorrentes da privação de animais de seus ambientes de origem.

De acordo com os objetivos desta investigação, o foco central foi o de examinar aspectos pontuais – internos e periféricos – à porção politextual, selecionada à luz da *paratradução*. Com efeito, a cena mais explorada (cf. Figura 30) reuniu elementos suficientes para tratar tanto da definição de uma identidade para a personagem do texto, quanto de componentes presentes em seus entornos. Circunscreveu, igualmente, componentes que permitiram discorrer sobre o humor “ácido” e sobre o *Schadenfreude* que marcam o estilo do autor.

Ao realizar a tradução da obra *Fipps der Affe* para o português e ao considerar epitextos e peritextos que envolvem a narrativa, tive a certeza que tais dados foram fundamentais não somente para assimilar a parcela de humor e *Schadenfreude* representados no conto, como também para desenvolver as análises visadas. Como pode ser observado no Capítulo 6, minhas reflexões remetem primordialmente a peritextos iconotextuais situados em dois patamares, a saber: (a) no espaço da cena selecionada; (b) no espaço da história integral; (c) assim como em peritextos e epitextos extratextuais de caráter público (estudos de outros pesquisadores referentes ao autor, à sua obra, à *Fipps der Affe* e algumas de suas traduções para o português) ou privado (e.g., desenhos com ensaios destinados à referida história, cartas, autorretratos). Tanto os peritextos quanto os epitextos foram examinados à ótica da *paratradução*, ou seja, analisei aspectos que envolviam, acompanhavam e completavam o politexto. Por questão de lógica, em muitas ocasiões busquei pautar meus estudos a partir de referenciais contemporâneos à época em que viveu o autor, neste sentido agreguei informações relevantes referentes ao período literário, à sociedade da época e ao período histórico, justificando, entre outros, o porquê da inserção de biografia tão detalhada do autor e de contextualizações tão minuciosas. Ademais, por se tratar de uma investigação de cunho multissemiótico, de natureza interdisciplinar, multidisciplinar e transdisciplinar, recorri a suportes de diferentes domínios científicos, como a teoria literária, a antropologia, a semiótica, a filosofia, entre outros. O politexto analisado ofereceu subsídios para identificar rastros, pistas e fragmentos que permitiram elucidar alguns

aspectos ligados aos efeitos de humor, tal como exposto nas reflexões do Capítulo 6.

Conforme explanei ao longo do texto, a personagem Fipps é representada com características físicas e habilidades que assemelham àquelas que caracterizam o gênero humano em anatomia, gestos, feições e modo de caminhar. No espaço diegético essas comparações são acentuadas através da antropomorfização da personagem, não somente pelo uso de vestimentas, como também por assimilação de comportamentos humanos como o apresentado no politexto (cf. Figura 30), no qual fica exposta sua autoadmiração diante do espelho. Como mencionado no capítulo referente às reflexões, apesar de todas as comparações, Fipps não fala em nenhum momento, fato muito recorrente no gênero fábula. O fato de não verbalizar não significa silêncio, pois a hiperatividade da personagem cobre todos os espaços comunicativos através de gestos, narrações e comportamentos.

A questão de antropomorfização do protagonista e a zoomorfização das personagens humanas da obra é evidenciada também nos esboços da obra. Tal fato foi verificado através do exame de epitextos privados do autor (cf. Figura 12 e 31). Na Figura 31 observa-se distintas silhuetas e detalhes de partes do corpo daquela espécie de símio. Já na Figura 12, no esboço da história *Fipps der Affe*, percebe-se diferentes reproduções de símios com traços antropomórficos e também de personagens humanas com traços zoomórficos. Ao apresentar personagens com estas características Wilhelm Busch engendra diferentes efeitos cômicos de modo sarcástico, mas passíveis de induzir ao riso.

Wilhelm Busch coloca seu protagonista diante do espelho, e não o faz de modo ingênuo. O espelho, por si só, constitui um grande paradoxo, pois reflete ao mesmo tempo, e verdades, e ilusões. O espelho não desvela verdadeiramente quem somos, nossa essência, porém aquilo que vislumbramos parecer. Conforme Sabine Melchior-Bonnet (2014, p. 170), como um prisma, o espelho pode perturbar o campo de visão, ou seja, ele pode tanto esconder quanto mostrar. Segundo Melchior-Bonnet (2014), o reflexo no espelho questiona as noções de imagem e semelhança, ou seja, o espelho imita, reflete um original e oferece uma perspectiva precisa, mas sempre imperfeita. O espelho presente na obra *Fipps der Affe* atenta para além da consciência do animal. Tal objeto parece surgir no politexto para que a parcela humana incutida em Fipps se mire em suas profundezas psicanalíticas. O espelho representa, provavelmente, uma espécie de consciência que chama o ser humano a

identificar seu próprio lado animal e a aceitar que ambos proviriam de uma origem comum. Por suas semelhanças com os humanos, o símio é o melhor exemplo para pôr em evidência esses traços canônicos e Wilhelm Busch o retrata meticulosamente nas cenas.

O espaço diegético da história examinada evidencia particularidades referentes à sociedade do século XIX, período em que, de forma geral, era aconselhável seguir preceitos e ensinamentos religiosos. Estudos como *A Origem das Espécies* desencadeariam o surgimento de novas perspectivas de saberes diferentes daqueles preconizados por instituições religiosas. Num período em que se acirravam conflitos entre Igrejas e Ciências, a obra *Fipps der Affe* abarcou tal temática da melhor maneira para fazê-lo com tons variados de humor, ironia e *Schadenfreude*. De forma sutil, e raríssimas vezes ingênua, Wilhelm Busch, questiona crenças e comportamentos. A personagem Fipps decorre do achatamento de milhões de anos marcados por diferentes estados sincrônicos sucessivos, sugeridos no trabalho de Darwin em suas tentativas de provar a evolução dos seres vivos. O riso passou a integrar intensamente essa “(in)coerência” a partir da qual se estabelecem relações entre a evolução do ser humano e a evolução dos símios. Os efeitos de humor na obra *Fipps der Affe* se fundamentariam propriamente na manifestação dessas supostas (dis)paridades.

De acordo com Massaud Moisés (2013, p. 233), tanto a ironia quanto o humor parecem pressupor o fator “processamento cognitivo”, não só de quem o produz como também do ouvinte ou do destinatário. Wilhelm Busch elaborou em *Fipps der Affe* um humor sagaz, reflexivo e crítico. Ainda, conforme Moisés (2013, p. 235), o humor distingue-se entre as formas do cômico por sua complexidade estrutural e semântica inerentes, que aponta para uma fase de maturidade e refinamento, tanto de quem o engendra como de quem o desfruta. Em diferentes cenas, a personagem principal eventualmente se torna passível de pena e compaixão, mas também pode gerar curiosidade em relação aos infortúnios que impõe ao Outro. No caso de *Fipps der Affe*, para o leitor avisado, o *Schadenfreude* e o humor negro nem sempre remete ao riso, mas a estados de reflexão e de crítica.

Para Bergson (2001) não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano. Para o autor, podemos até rir de um animal, mas o fazemos ao depreendermos nele algo que se assemelhe a atitudes ou expressões tipicamente humanas. Propp (1992) corrobora com a afirmação de Bergson. Para o primeiro, na literatura humorística e satírica, assim como nas artes figurativas, o homem é comparado com

animais, e essa comparação pode muitas vezes gerar o riso. Na obra *Fipps der Affe* a atribuição de traços animais aos seres humanos, ou de traços humanos aos animais, pode também provocar estados de reflexão nos quais as incongruências podem gerar efeito cômico, todavia, sem gerar o riso propriamente dito. Ainda, conforme Propp (1992), os humanos podem rir dos animais sobretudo em situações em que suas atitudes remetam a algo próprio aos primeiros, como por exemplo, seus movimentos, suas vestes, seu sorriso. Para o autor, entre todos os animais, os símios seriam os mais instigantes a ponto de gerar inquietações, talvez em virtude de suas semelhanças com os seres humanos. Naturalmente, o homem é uma espécie de símio, cuja capacidade de raciocinar lhe permite fazer evanescer uma tal categorização, ou simplesmente esquecer o fato.

Em sua obra *As raízes históricas do conto maravilhoso*, Propp (1997) afirma que os heróis comumente se metamorfoseiam em animais ou possuem um totem que muitas vezes são representados por animais, como o cavalo, a águia, a serpente, o chacal. De acordo com o autor (1997), a identidade entre homem e animal é substituída pela amizade entre eles – amizade fundamentada em princípios pactuados. No conto *Fipps der Affe*, o símio não é representado como um totem, porém podemos aludir que tanto o símio quanto o homem formam essa “amizade” fundamentada em princípios pactuados, ou melhor, de interesses mútuos. A personagem do Doutor Fink insere o símio em seu meio social, abrigando-o, acolhendo-o, tentando convertê-lo em ser humano; transformando Fipps em um ser híbrido, aparentemente, com identidades oscilantes. Fipps assume esse lado humano em razão desta “amizade” com a família do Doutor Fink. O símio assume responsabilidades de caráter humano como, por exemplo, o cuidado com a bebê Elise. Todavia Fipps interage no espaço situado entre suas identidades, como mencionado anteriormente, segue os modelos impostos pela sociedade a qual está integrado. Todavia, em determinadas situações age, embalado por seus instintos animais, como no episódio do incêndio em que Fipps salva a pequena Elise, ou ainda quando abandona a casa do Doutor Fink para viver novamente como animal livre e selvagem. Neste espaço teatral (diegético), onde não há mais seres humanos em sentido *lato*, também não há mais animais; mas seres híbridos nos quais ora prevalecem traços do animal, ora vêm à tona a razão decorrente do pensamento. Nesse espaço “entre”, de miscigenação e de troca de traços semióticos, é gerada a imprevisibilidade apresentada por criaturas como Fipps.

Em *Fipps der Affe*, Wilhelm Busch manifesta por meio da caricatura da personagem principal, assim como das personagens coadjuvantes, críticas ao novo burguês, por vezes apresentado como ostentador, vaidoso e preconceituoso, classe que se multiplicava em proporções geométricas na sociedade do século XIX. Observa-se na obra distintas personagens representando diferentes tipos da sociedade, como por exemplo: o professor, o viajante, o barbeiro, a babá, o doutor. Essas personagens espelham a escalada da burguesia no século XIX. O professor Klöhn, por exemplo, se trata de uma personagem com grau de instrução maior, é retratado como erudito, possuidor de vasto conhecimento e de uma boa retórica, todavia observa-se que o professor não aceita o que é diferente dele, ou seja, o Outro. Fipps é considerado pelo professor como um ser inferior, assim como a sociedade considerava os autóctones e hotentotes trazidos à Europa no século XIX como uma subespécie. Outro caso no qual se torna explícita a escalada da burguesia é o próprio tutor de Fipps, o Dr. Fink, pois em sua casa observa-se objetos característicos desta ascensão como por exemplo o piano e o próprio espelho em que Fipps se admira, um objeto de ostentação. Outro fato concerne à presença de empregados, como a babá de Elise, uma moça com ensino formal, que sabia ler, tal como é retratada na cena do décimo segundo capítulo de *Fipps der Affe*. Jette, a babá, está deitada na cama lendo a revista *Gartenlaube*. Ora, trata-se de uma revista de circulação entre as famílias burguesas do século XIX. Além destes detalhes, Dr. Fink também possuía animais domésticos e um animal exótico, justamente Fipps. Vale destacar também que após o episódio do incêndio da casa, o Dr. Fink adquire uma residência maior, pois havia feito um seguro no banco conforme é detalhado no início do décimo terceiro capítulo da obra.

Todavia não poderia faltar, como já assinalado acima, personagens com pouca visibilidade na sociedade, como é o caso do pedinte, da criança sapateiro e do próprio camponês Dümml. A personagem Dümml é retratada como uma pessoa simples, sem instrução formal, que vivia distante do centro da cidade; todavia frequentava estabelecimentos dos pequenos burgueses, como o salão do barbeiro Mestre Krüll. Observa-se que Dümml vivia aquém dos patamares da sociedade burguesa, porém não da mesma forma como o pedinte e o sapateiro. Provavelmente, estes últimos eram considerados como “seres inferiores”, pois não possuíam os mesmos atributos dos novos burgueses.

Wilhelm Busch expõe com maestria essas diferentes castas da sociedade em sua obra *Fipps der Affe*. No conto, todas as personagens coadjuvantes tiveram contato com o Outro, com o estrangeiro, ou seja,

com o símio Fipps; quase todas foram vítimas das traquinagens do primata, à exceção da esposa do Dr. Fink e da pequena Elise. Verifica-se ao longo da história muitas pitadas de humor ácido, sarcasmo e *Schadenfreude*. Wilhelm Busch retratou com ironia e humor a burguesia bem-comportada, mas que intrinsicamente se revelava vaidosa, preconceituosa, intolerante e ignorante. Com efeito, Wilhelm Busch parece propor uma sátira mordaz de tipos de sua época.

Na obra, a personagem Fipps, em razão de sua antropomorfização, ora mais acentuada, ora mais sutil, gera representações diversificadas. Assim, sua antropomorfização instável em diferentes sentidos, faz o leitor hesitar na tentativa de relacionar Fipps com uma criatura referenciável, até mesmo no interior daquele espaço diegético torna-se difícil fazê-lo, pois em determinadas situações Fipps age como um primata selvagem, em outras como animal domesticado, mas também se comporta como um ser humano dotado de princípios de urbanidade e de responsabilidade, como por exemplo, na cena em que salva a pequena Elise de um incêndio na casa. Wilhelm Busch deixa claro, que do ponto de vista ancestral, o lado animal de Fipps quase sempre prepondera, desembocando em incompatibilidade para que ele esteja à altura de compartilhar espaços e situações sociais próprias aos cidadãos e com base em suas regras, visando urbanidade. Dependendo da cena, Fipps pode ser considerado como um macaco entre humanos ou como um humano entre animais. Somente nesse espaço nebuloso e flutuante, há lugar possível para seres híbridos, vivendo no *Seuil*, ou seja, no espaço “entre” onde se instala a ficção. Esse umbral maravilhoso só pode ser apreciado em cenas artístico-literário. Conforme Gerigk (1989), Wilhelm Busch parece destacar a desumanidade do raciocínio diante dos instintos animais, gerando nos leitores a compaixão pela criatura ingênua, permeada por sua incapacidade de discernir adequadamente para dosar as relações entre comportamentos e situações.

O protagonista Fipps representa um exemplo típico da ruptura de condição e das inaptações decorrentes das configurações extrínsecas à evolução natural dos seres em seus habitats naturais. Na metamorfose gerada pela antropomorfização instaurada na ficção literária, Wilhelm Busch ressalta uma série de inadequações, pois desta feita, o híbrido é colocado no cerne de um processo de construção antropológica que, em estado evolutivo natural e real, remontaria a milhares de anos. Na história, não há nenhum processo de transformação lenta e progressiva. Fipps simplesmente passa da selva, na qual é capturado, para o meio social. Mesmo em uma sociedade em que o princípio da urbanidade

pretensamente impera, a impressão de loucura causada pela operação de hibridização não poderia deixar de conduzir ao final tragicômico. Se em condições de convivência pacífica todos parecem ser cidadãos de bem; nas situações de crise e conflito, revelam-se instintos latentes de violência e incompreensão. Wilhelm Busch evidencia não somente a oscilação abrupta que a loucura animal pode gerar, mas sobretudo as diferentes faces do ser humano, que podem fazer com que o indivíduo dito "do bem", de forma súbita e repentina, seja capaz de torturar e matar.

Nietzsche, em sua obra intitulada: "*E assim falava Zaratustra* (1883), lança o seguinte questionamento: *O que é o macaco para o Homem? Uma irrisão ou uma dolorosa vergonha*". O autor complementa da seguinte forma: "*Noutro tempo fostes macaco, e hoje o homem é ainda mais macaco do que todos os macacos*". Segundo Gerigk (1989), o macaco torna-se a razão de sua quintessência, a qual nós não desejamos, mas que necessitamos: a caricatura do que deveríamos ser. Para Gerigk o macaco seria sempre considerado como o sósia irrequieto do homem. Ainda conforme o autor, o macaco constitui um caminho natural para ilustrar a auto alienação do homem no meio de sua própria cultura.

Ao final do conto *Fipps der Affe*, o leitor pode, eventualmente, refletir sobre a situação do símio e até mesmo se compadecer diante de determinadas cenas. Fipps foi dominado em seu próprio habitat, onde sua totalidade como animal se manifestava. Em seguida, foi levado à força para terras distantes e desconhecidas. Na Europa, Fipps torna-se objeto de apreciação por ser exótico. Vê-se obrigado a exercer tarefas incomuns à sua natureza. O símio não abandona totalmente sua essência e, nos momentos de descontração, aproveita para realizar suas macaquices, que por não serem condizentes com as ordens sociais, acabam por gerar efeitos de humor. Todavia essas macaquices que aparentemente não tinham maiores consequências, logo se chocam com a verdadeira natureza humana. Uma natureza que parece aproximar urbanidade e agressividade. A personagem Fipps busca o aceite para pertencer à civilização; porém isso não ocorre e o protagonista perece de forma trágica no estrangeiro, distante de sua terra natal, a África. Fipps nunca foi domesticado, nunca se tornou um ser humano, como propôs Collodi (1826-1890) em *Pinocchio* (1881). Fipps também não conseguiu viver sua vida selvagem, pois teve sua essência ceifada.

Posso considerar que *Fipps der Affe* constitui uma peça tragicômica, que revela alguns traços de crueldade baseados em realidades do século XIX, como os *freak shows* ou os circos com animais. Como já mencionado acima, Wilhelm Busch apresenta *Fipps der Affe*

como produto crítico-intelectual de sua época e de processos sociais do século XIX.

Finalizo este texto como uma citação do próprio autor e ilustrador Wilhelm Busch, registrada em sua obra *Eduards Traum* (1891):

Die Sache ist aber sehr einfach. Man muss nur noch mehr darüber nachdenken.

(A questão é muito simples. Você só precisa pensar mais sobre isso – Tradução minha).



Referências Bibliográficas

ADAM, Jean-Michel. **Pour lire le poème**. Bruxelles: De Boeck, 1985.

ALAVARCE, Camila da Silva. **A ironia e suas refrações**: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso. [online] São Paulo: Editora Unesp; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. Disponível em: <https://static.scielo.org/scielobooks/5dcq3/pdf/alavarce-9788579830259.pdf> acesso em 15 out. 2015.

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: FGV, Zahar, 1999.

ALMEIDA, Hutan do Céu de. **Componentes identitários em iconotexto jornalístico quebequense através da tradução & paratradução**. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão,. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2015.

ALKER, Ernst. **Die deutsche literatur im 19. Jahrhundert** (1832-1914). Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1969.

ANDRÉ, Elisabeth.; RIST, Thomas. **A Plan-Based approach for the generation of Multimodal Documents**. Actes du colloque Images et Langages. Multimodalité et Modélisation Cognitive. Paris: CNRS, avril 1993.

ARISTÓTELES. **Poética**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

ASSIS, Érico Gonçalves de. **Especificidades da tradução de histórias em quadrinhos**: abordagem inicial. Tradterm, v. 27, p. 15-37, 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/121369>

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução Paulo Bezerra. 4ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.

BARTHES, Roland. **Texte** (Théorie du), Encyclopaedia Universalis, 1973.

BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução e Posfácio Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de Jacob Guinsburg. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BASSNETT, Susan. **Estudos da tradução**. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

BATAILLE, Georges. "**Informe**." Documents 7. Dec. 1929/30. p. 382.

BATAILLE, Georges. **L'Érotisme**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1957.
Disponível em:
http://www.leseditionsdeminuit.fr/images/3/extrait_1923.pdf acesso em 15 out 2015.

BAUDELAIRE, Charles. Da essência do riso e, de um modo geral, do cômico nas artes plásticas. IN: **Escritos sobre arte**. Tradução e organização de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário, 1998.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985

BAUER, Greice. **Tradução do texto Hans Bär de Theodor Storm: João Urso**. Fortaleza: Revista Transversal, 2016.

BAUER, Greice. **Rosas Tardias**. Florianópolis: Revista In-Traduções, 2015.

BAUER, Greice. **Quando as maçãs estão maduras**. Florianópolis: (n.t.) Nota do Tradutor, 2013.

BAUER, Greice. **O pequeno Hawelmann**. Florianópolis: (n.t.) Nota do Tradutor, 2011.

BAUER, Greice. **Animalização e humanização na literatura fantástica infanto-juvenil alemã: Wilhelm Busch em Fipps der Affe**. In: Anais do V SENALIC – Textos completos. Organizadores: Gomes, C.; Ramalho, C.; Cardoso, A. L. São Cristóvão: GELIC, Volume 05, 2014. Disponível em: http://200.17.141.110/senalic/V_senalic/textos_VSENALIC/Greice_Bauer.pdf acesso em 15 out 2015.

BAUER, Greice. **Representação e interpretação da noção de L1, L2, LE e troca de código em desenhos de crianças multilíngues**. 2013. 147 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2013.

BAUMGÄRTNER, Margit. **Die Zahn-, Mund- und Kieferheilkunde im Spiegel der illustrierten Familienzeitschrift "Die Gartenlaube" 1853 - 1944**. Dissertation, LMU München: Medizinische Fakultät, 2004.

BERGSON, Henri. **O riso**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BERMAN, Antonie. **De la translation à la traduction**. In: TTR: traduction, terminologie, rédaction, v. 1, n. 1, p. 23-40, 1988. Disponível em: <http://www.erudit.org/revue/ttr/1988/v1/n1/037002ar.pdf> acesso em: 01 ago. 2014.

BERMAN, Antonie. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução de Marie-Helene Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréa Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.

BÍBLIA. Língua portuguesa. **Bíblia Sagrada**. Edição Pastoral. Tradução de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 1990.

BILAC, Olavo; PASSOS, Guimarães. **Tratado de versificação**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1905.

BORBA, Francisco da Silva. (Coord.). **Dicionário gramatical de verbos do português contemporâneo**. Ed. UNESP: São Paulo, 1990.

BORG, Serge. **La notion de progression**. Paris: Didier, 2001.

BREHM, Alfred Edmund. Illustriertes Thierleben: eine allgemeine Kunde des Thierreichs. Erster Band. Erste Abtheilung: Die Säugethiere. Erste Hälfte: **Affen und Halbaffen, Flatterthiere und Raubthiere**. Hildburghausen: Bibliographisches Institut, 1864. Disponível em: <http://vlp.mpiwg-berlin.mpg.de/references?id=lit29457&page=p0050s0002table2> acesso em 08 ago. 2017 às 13h35

BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BUFFON, Georges Louis-Leclerc. **Histoire naturelle, générale et particuliere, avec la description du Cabinet du Roy**. Supplément. Paris: Imprimerie Royale. 1778

BUSCH, Wilhelm. **Fipps der Affe Faksimiledruck**. Hamburg, Rütten & Loening Verlag, 1960.

BUSCH, Wilhelm. **Fipps der Affe**. München: Bassermann Verlag, 1879.

BUSCH, Wilhelm. **Hans Huckebein der Unglücksrabe, Fipps der Affe, Plisch und Plum**. Herausgegeben von Friedrich Bohne. Zürich: Diogenes Verlag AG, 1974.

BUSCH, Wilhelm. **O trenó de Joãozinho e outras estórias**. Adaptação livre de M. T. Cunha. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

BUSCH, Wilhelm. **Rico, o Mico**. Adaptação livre de M. T. Cunha. Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 1982.

CALVET, Louis-Jean. **Tradição oral & Tradição escrita**. Tradução de Waldemar Ferreira Netto e Maressa de Freitas Vieira. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

CARPEAUX, Otto Maria. **A literatura alemã**. 2.ed. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

CASARES, Adolfo Bioy. B. **A invenção de Morel**. Tradução de Samuel Titan Jr. 3. ed. São Paulo: C. Naify, 2006.

CASTELLOTTI, Véronique ; MOORE, Danièle. **Comment le plurilinguisme vient aux enfants**. In : Castellotti, V. (éd.) *D'une langue à d'autres : Pratiques et représentations*. Rouen : Dyalang, 2001.

CHINEN, Nobu. **Linguagem HQ: conceitos básicos**. São Paulo: Criativo, 2012.

CHINEN, Nobu. **Linguagem Mangá: conceitos básicos**. São Paulo: Criativo, 2015.

CHOMSKY, Noam. **Aspects de la théorie syntaxique**. Tradução de Jean-Claude Milner. Editions du Seuil: Paris, 1971.

CHOMSKY, Noam. **Deep structure, surface structure and semantic interpretation". In Studies on semantics in generative grammar**. The Hague/Mouton: Paris, p. 62-119, 1972.

CHRISTIN, Anne-Marie. **Histoire de l'Écriture**. De l'idéogramme au multimédia. Paris: Flammarion, 2012.

COHEN, Jean. **Comique et poétique**. Poétique, Paris, n. 61, p. 49-61. fev. 1985.

COSTA, Ana Paula da. **"Imagem, sombra de imagem": a reinvenção do mito do duplo na poesia de Augusto Meyer**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Goiás. 2008. Disponível em:

https://pos.letras.ufg.br/up/26/o/anapaula_costa_completo.pdf acesso em 02 jun 2015

DANLOS, Laurence. **La morphosyntaxe des expressions figées**. Paris: Larousse, 1981.

DEFAYS, Jean-Marc. **Le comique**. Paris: Éditions du Seuil, 1996.

DEMO, Pedro. **Metodologia do conhecimento científico**. São Paulo: Editora Atlas, 2011.

DICKINSON, Emily. **Alguns Poemas**. Tradução, organização e notas de José Lira. São Paulo, Iluminuras, 2008.

DITTRICH, Sigrid. **Als Fipps noch im Affenkäfig saß**. In: Der Zoofreund, v.18, März 1976. Seite 8-9.

DRIJARD, André. **Alemanha**: Panorama histórico e cultural. Tradução de Antônio Pescada. Lisboa: Ed. Publicações Dom Quixote, 1972.

ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ECO, Umberto. **História da beleza**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

ECO, Umberto. **História da feiura**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ECO, Umberto. **O nome da Rosa**. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Record, 1986.

EISNER, Will. **Quadrinhos e Arte Sequencial**. Tradução de Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ESCARPIT, Robert. **L'humour**. Paris: PUF, 1976.

EVARD, Franck. **L'Humour**. Paris: Hachette Livre, 1996.

FALEIROS, Álvaro. **Traduzir o Poema**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

FIGUEIREDO, Celso. **Porque rimos**: um estudo do funcionamento do humor na publicidade. *Comunicação & Sociedade*, São Paulo, ano 33, n. 57, p.171-198, jan./jul. 2012.

FILLMORE, Charles. **The case grammar**. In Bach and Hams (Ed.). *Universals in Linguistic Theory*. Holt, Rinehart, and Winston: New York, 1-88, 1968.

FISCHER, Steven Roger. **História da escrita**. Tradução de Mirna Pinsky. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

FLÜGGE, Gerhard. **Wilhelm Busch**. Leipzig: Veb Bibliographisches Institut, 1970.

FONSECA, Joaquim da. **Caricatura**: a imagem gráfica do humor. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

FREUD, Sigmund. **Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten**. Frankfurt am Main: Fischer, 1970. 207 p. Disponível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/der-witz-und-seine-beziehung-zum-unbewussten-933/1>

FRUTIGER, Adrian. **Sinais e símbolos**: desenho, projeto e significado. Tradução de Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FUCHS, Catherine. **Linguistique et traitement automatique des langues**. Paris: Hachette, 1993.

GALEMBECK, Paulo de Tarso. **A Linguística textual e seus mais recentes avanços**. In: *Cadernos do IX Congresso Nacional de Linguística e Filologia*, v.IX, n°5, 2005. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/ixcnlf/5/06.htm>

GÊNESIS. In: **Bíblia Sagrada**. Edição Pastoral. Tradução de Ivo Stomiolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 1990.

GENETTE, Gérard. **Seuils**. Paris: Seuil, 1987

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes**. La littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982.

GENETTE, Gérard. Complexo de Narciso. In: **Figuras**. Tradução de Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva S.A, 1972. p. 23-30.

GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GERIGK, Horst-Jürgen. **Der Mensch als Affe**: in der deutschen, französischen, russischen, englischen und amerikanischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Guido Pressler Verlag, 1989.

GRABE, William Peter, STOLLER, Fredricka L. **Teaching and Researching Reading**. Great Britain: Pearson Education, 2002.

GRAVETT, Paul. **Comics art**. London: Tate Publishing, 2014.

GRAVETT, Paul. **Mangá: como o Japão reinventou os quadrinhos**. Trad. Ederli Fortunato. São Paulo: Conrad, 2006 [2004].

GROENSTEEN, Thierry. **Bande dessinée et narration**. Paris: Presses Universitaires de France, 2011.

GROENSTEEN, Thierry. **Système de la bande dessinée**. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.

GROSS, Maurice. **Constructing Lexicon-Grammars. Computational Approaches to the lexicon**. Oxford University Press: Oxford, pp. 213-263, 1994.

GROUPE μ . **Traité du Signe Visuel**. Pour Une Rhétorique de l'Image. Paris: Seuil, 1992.

GURATZSCH, Herwig. Wilhelm Busch. **Die Bildergeschichten: Historisch-kritische Gesamtausgabe**. Schlütersche Buchhandlung: Hannover, 2002.

HARO, Martin Afonso Palma de (org.) **Ilha de Santa Catarina**: relatos de viajantes estrangeiros nos séculos XVIII e XIX. Florianópolis: Editora da UFSC/Editora Lunardelli, 1990.

HARRIS, Zellig. **A theory of language and information: a mathematical approach**. Clarendon Press: Oxford, 1991.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Curso de estética**: o sistema das artes. Tradução de Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HEISE, Eloá; RÖHL, Ruth. **História da literatura alemã**. São Paulo: Ática, 1986.

HOCHHUTH, Rolf (Org.). **Sämtliche Werke und eine Auswahl der Skizzen und Gemälde in zwei Bänden**. Und die Moral von der Geschichte (Band 1), Was beliebt ist auch erlaubt (Band 2). Bertelsmann: München, 1982.

HOFFMANN, E.T.A. Nachricht von einem gebildeten jungen Mann. IN: HOFFMANN, E.T.A. **Kreisleriana**. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1814/1996. Disponível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/kreisleriana-3108/13> Acesso em 13 de jun. 2017.

HOLMES, James Stratton. **The Name and Nature of Translation Studies**: expanded version. Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies: Rodopi, 1972/1988.

HURFORD, James.; HEASLEY, Brendan. **Semantics**: a coursebook. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1983.

IBN al-Muqaffa^c. **Kalīla e Dimna** / Ibn Almuqaffa^c; tradução, organização, introdução e notas Mamede Mustafa Jarouche. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

IMBASSAHY, Carlos. **O que é a morte**. 4ª ed. São Paulo: EDICEL, 1981.

JARDON, Denise. **Du comique dans le texte littéraire**. Brussels and Paris : De Boeck-Duculot, 1988.

JEHA, Julio. **Mimese e mundos possíveis**. Revista Signótica. v.5, n.1, p. 79-90, jan/dez, 1993.

JUNG, Carl Gustav. **Memórias, sonhos e reflexões**. Tradução de Dora Ferreira da Silva. 13. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

KAFKA, Franz. **Ein Bericht für eine Akademie**. 1917. Disponível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-9763/3> Acesso em 14 de jun. 2017.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Tradução de Valerio Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Martin Claret, 2005.

KAPLER, Arno. **Perfil da Alemanha**. Frankfurt: Societats-Verlag, 2000.

KOHNEN, Mansueto. **Historia da literatura germanica**. Salvador: Mensageiro da Fe, 1960

KRAUS, Joseph. **Wilhelm Busch**. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1970.

KRESS, Gunther R.; LEEUWEN, Theo van. **Reading Imagens: the grammar of visual design**. London: Routledge, 2006.

KRISTEVA, Julia. **La Révolution du langage poétique**. Paris: Seuil, 1974.

KRISTEVA, Julia. **Le Texte du Roman - Approche sémiologique d'une structure transformationnelle**. Paris: La Haye-Paris, Mouton, 1976.

KRISTEVA, Julia. **Semiótica do Romance**. 2 ed. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa, Portugal: Arcádia, 1978.

KRISTEVA, Julia. **Semeiotiké, Recherches pour une sémanalyse**. Paris: Seuil, 1969.

KÜBLER-ROSS, Elisabeth. **Sobre a morte e o morrer**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

KUNDERA, Milan. **A insustentável leveza do ser**. Tradução de Teresa B. Carvalho da Fonseca. 19 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

LAMBERT, Jose. **The strategic role of media and media translation in the on going redefinition of societies and cultures**. I Simpósio Internacional de Crítica Genética – Tradução intersemiótica e audiovisual. Florianópolis: PGET-UFSC, apresentado em 07 mar. 2011.

LARANJEIRA, Mário. **Poética da tradução**: do sentido à significação. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

LARANJEIRA, Mário. **Sentido e significância na tradução poética**. Revista Estudos Avançados, 2012, vol. 26, n.76, p. 29-37.

LEFEVERE, ANDRÉ. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.

LEFEVERE, ANDRÉ. **Translating poetry**: seven strategies and a blueprint. Assen: Van Gorcum, 1975.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural em Literatura**. Tradução de Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2008.

LOUVEL, Lilian. **A Descrição Pictural**: Por uma Poética do Iconotexto”. In: ARBEX, Márcia (org.) Poéticas do Visível: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

MARTINET, André. **Elementos de Linguística Geral**. Trad. José Meireles São Paulo : Martins Fontes, 1978.

MARTINI, Fritz. **Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848-1898**. 2. ed. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1964.

McCLOUD, Scott. **Desenhando quadrinhos**. Tradução de Roger Maioli dos Santos. São Paulo: M. Books, 2008 [2006].

McCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. Tradução de Helcio de Carvalho, Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 1995 [1993].

McCLOUD, Scott. **Reinventando os quadrinhos**. Tradução de Roger Maioli dos Santos. São Paulo: Makron Books, 2006 [2000].

McLUHAN, Marshall. **La galaxie Gutenberg**. La genèse de l'homme typographique. Paris: Gallimard (coll. Idées/Sciences Humaines), 1967.

McLUHAN, Marshall. **Understanding Media**. Bibliothèque Québécoise, 1993.

MEINERS, Christoph. Grundriß der Geschichte der Menschheit. 1785. Disponível em: <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10435501-9> acesso em 17 jun. 2017.

MELCHIOR-BONNET, Sabine. **Historia del espejo**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires Edhasa; Buenos Aires Club Burton, 2014.

MELLO, Simone Homem de. **A tradução da poesia ilustrada de Wilhelm Busch no Brasil**: Proposta de um novo padrão métrico-acental. Pandaemonium, São Paulo, v. 17, n. 24, Dez. /2014, p. 87-109.

MELLO, Simone Homem de. **Histórias em imagens e versos**. Wilhelm Busch; traduzido por Guilherme de Almeida. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Casa Guilherme de Almeida: Poiesis, 2017.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MIODRAG, Hannah. **Comics and language: reimagining critical discourse on the form**. Jackson: University Press of Mississippi, 2013.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12ª ed. Rev., ampl. e atual. São Paulo: Cultrix, 2013.

MOLINIÉ, Muriel. (éd.). **Le dessin réflexif. Élément pour une herméneutique du sujet plurilingue**. CRTFEncrages, Paris: Belles Lettres, 2009.

MOORE, Danièle. & CASTELLOTTI, Véronique. Dessins D'Enfants et Constructions Plurilingues Territoires images et parcours imagines. In: MOLINIÉ, M. (éd.). **Le dessin réflexif. Élément pour une herméneutique du sujet plurilingue**. CRTFEncrages, Paris: Belles Lettres, 2009.

MÜLLER, Gerd. **Deutsche Literatur im 19. Jahrhundert**. Bern; Frankfurt am Main; New York; Paris: Peter Lang, 1990.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Assim falava zaratustra**. Tradução de Jose Mendes de Souza. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [198-].

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Humano, demasiado humano II**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Menschliches, Allzumenschliches II**. Band IV. Leipzig: Alfred Kröner Verlag, 1922. Disponível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/menschliches-allzumenschliches-ii-7344/5> acesso em 22 abr. 2016.

NÖLDEKE, Otto; NÖLDEKE, Adolf; NÖLDEKE, Hermann. **Neues Wilhelm Busch Album**. Sammlung lustiger Bildergeschichten mit 1500 Bildern. Heiteres und Ernstes aus seiner Lebenswerkstatt. Darmstadt: Druckhaus Darmstadt GmbH., 1960.

NORD, Christiane. **Text analysis in translation: theory, methodology, and didactic application of a model for translation-oriented text analysis**. Atlanta: Rodopi, 1991.

NOUSS, Alexis. **A tradução: no limiar**. In: Alea, v. 14, n. 1, 2012, p. 13-34. Disponível em: <http://www.redalyc.org/html/330/33023299002/index.html> acesso em: 01 ago. 2014.

OITTINEN, Riitta. **Where the Things Are: Translating Picture Books**. In: Meta, v. 48, n. 1-2, 2003, p. 128-141. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2003-v48-n1-2-meta550/006962ar/> acesso em 01 ago. 2014.

OLIVEIRA, Derli Machado de. **A multimodalidade na literatura infanto-juvenil: buscando estratégias de leitura pela exploração da linguagem visual**. IN: Anais do V SENALIC – TEXTOS COMPLETOS ISSN – 2175-4128 Organizadores: Gomes, Carlos; Ramalho, Christina; Ana Leal Cardoso. Volume 05. São Cristóvão: GELIC, 2014.

OSINSKI, Jutta. **Katholizismus und deutsche Literatur im 19. Jahrhundert**. Paderborn; München; Wien; Zürich: Schöningh, 1993.

Pañcatantra: fábulas indianas – livro I / tradução do sânscrito para o português, por Maria da Graça Tesheiner, Marianne Erps Fleming, Maria Valéria Anderson de Mello Vargas. – 2.ed. – São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004.

Pañcatantra: fábulas indianas – Volume II: livros II e III / traduzido do sânscrito para o português por Maria da Graça Tesheiner, Marianne Erps Fleming, Maria Valéria Anderson de Mello Vargas. – São Paulo: Humanitas, 2008.

PAPE, Walter. **Wilhelm Busch**. 1. Aufl. Stuttgart: Metzler, 1977.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 3ªed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PIETZCKER, Frank. **Symbol und Wirklichkeit im Werk Wilhelm Busch: die versteckten Aussagen seiner Bildergeschichten**. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Lang, 2002.

POMARI, Gérson Luís. **Vício e verso: as histórias ilustradas de Wilhelm Busch no sistema literário brasileiro**. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

PROPP, Vladimir. I. **Morfologia do conto maravilhoso**. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

PROPP, Vladimir. I. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. Tradução de Rosemary Costhek Abílio, Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PROPP, Vladimir. I. **Comichidade e riso**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

PROUST, Marcel. **À la recherche du temps perdu**. Ed. Gallimard, 1999.

PRZYBYCIEN, Regina. **Aquelas sopas de letrinhas — A poesia de Wislawa Szymborska e os desafios que apresenta à tradução**. Palestra proferida no dia 09 de maio de 2017 no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução na Universidade Federal de Santa Catarina.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. **Por uma lingüística crítica**. São Paulo: Parábola, 2004.

RÉMOND, René. **O século XIX, 1815-1914**. Tradução de Frederico Pessoa de Barros. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1981.

RICHTER, Jean Paul. **Vorschule der Ästhetik**. In: Sämtliche Werke Abteilung I Band 5. Frankfurt am Main, 1996. Disponível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/vorschule-der-aesthetik-3210/1> Acesso em 11 mai 2015

RIFFATERRE, Michael. **La production du texte**. Paris: Seuil, 1979.

ROSA, Guimarães. **Grande Sertão**: Veredas. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 1994

ROSENTHAL, Erwin Theodor. **A literatura alemã**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão**. Tradução de José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1998.

SAHL, Bin Hārūn. **Livro do Tigre e do Raposo** / Sahl Bin Hārūn; traduzido por Mamede de Mustafa Jarouche. São Paulo: Amaral Gurgel Editorial, 2010.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine. De. **Le petit Prince**. Paris: Gallimard, 1943.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitirini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2011.

SCHNERB, Robert. **O século XIX: o apogeu da civilização europeia**. Tradução Jacob Guinsburg. Rio de Janeiro: Betrand Brasil, 1996.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Die Welt als Wille und Vorstellung**. Band I. Leipzig: Verlag von Philipp Reclam jun., 1892. Disponível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/die-welt-als-wille-und-vorstellung-band-i-7134/1> Acesso em 09 mai 2015

SCHOPENHAUER, Arthur. **Die Welt als Wille und Vorstellung**. Band II. Leipzig: Verlag von Philipp Reclam jun., 1892. Disponível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/die-welt-als-wille-und-vorstellung-zweiter-band-7745/1> Acesso em 10 mai 2015

SCHURY, Gudrun. **Ich wollt, ich wär ein Eskimo**. Das Leben des Wilhelm Busch. Biographie. Berlin: Aufbau Verlagsgruppe GmbH., 2007.

SELANSKI, Wira. **Épocas da literatura alemã**. Rio de Janeiro: Editora Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1959.

SHELLEY, Percy Bysshe. A Defence of poetry and other essays. 1840. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/5428/5428-h/5428-h.htm> Acesso em 15 de jun. 2017.

SICHELSCHMIDT, Gustav. **Wilhelm Busch: von der Weisheit des Herzens; der Humorist der entzauberten Welt; eine Biografie**. Düsseldorf: Droste, 1992.

SLOBIN, Dan Isaac. **Psicolinguística**. Tradução de Rosine Sales Fernandes; revisão técnica de tradução Geraldina Porto Witter. São Paulo: Ed. Nacional: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1980.

SOUZA, Luciana Coutinho Pagliarini. de. **A trama do texto e da imagem: um jogo de espelhos**. São Paulo: Annablume, 2010.

SPRENGEL, Peter. **Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900**: von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende. München: Beck, 1998.

STADTMUSEUMS ERLANGEN. **Und die Moral von der Geschicht‘ Wilhelm Busch und die Folgen**. Erlangen: Ehapa Comic Collection / JNK Media, 2007.

TENBROCK, Robert-Hermann. **Histoire d'Allemagne**. München: M. Hueber; Paderborn: F. Schöningh, 1966.

TESNIÈRE, Lucien. **Elementos de sintaxis estructural**. Ed. Gredos: Madrid, 1953/2009.

TISSERON, Serge. **Le Bonheur dans l'image**. Les Empêcheurs de penser en rond. Institut Synthélabo: Paris, 1996.

UEDING, Gert. **Wilhelm Busch. Das 19. Jahrhundert en miniature**. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1977.

VAILLANT, Pascal. **Sémiotique des langages d'icônes**. Paris: Honoré Champion Éditeur, 1999.

VALENTE, Augusto. **Alemão e as palavras compostas**: da filosofia à mesquinha. Deutsche Welle. Disponível em: <http://www.dw.com/pt-br/alemão-e-as-palavras-compostas-da-filosofia-à-mesquinha/g-37562824> acesso em 18 jun. 2017

VENUTI, Lawrence. **The Translator's Invisibility**: A History of Translation. London/New York: Routledge, 2008

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor** – estrutura mítica para escritores. Tradução de Petê Rissatti. São Paulo: Aleph, 2015.

WAAL, Frans de. **Primates and Philosophers**: How Morality Evolved. Princeton science library Fayard, 2006.

WAGENKNECHT, Christian. **Deutsche Metrik**: eine historische Einführung. München: C. H. Beck, 2007. 5. Auflage.

WEININGER, Markus. Algumas reflexões inevitáveis sobre a tradução de poesia. In: BLUME, Rosvitha Friesen; WEININGER, Markus Johannes; BAUMGÄRTEL, Stephan Arnulf. **Seis décadas de poesia alemã: do pós-guerra ao início do século XXI: antologia bilingüe**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.

WIEDERSHEIM, Robert. Der Bau des Menschen als Zeugnis für seine Vergangenheit. Tübingen: H. Laupp, 1902. Disponível em: <https://archive.org/details/derbaudesmensch00wied> acesso em 20 de jun. 2017.

WURM, Helmut. **Wilhelm Busch: Ein sehr erfolgreicher Verfasser von Bilder-geschichten, ein nur mäßig erfolgreicher Maler und ein Mensch ohne Erfüllung**. [S.l.: s.n] Disponível em: <http://www.sokrates-buecherwurm.de/index-Dateien/Page459.htm> acesso em 15 mar 2014

YAGUELLO, Mariana. **Catalogue des idées recues sur la langue**. Paris: Seuil, 2004.

YUSTE FRÍAS, José. **Au seuil de la traduction : la paratraduction**, en Naaijken, T. [ed.] Peter Lang, col. Genèses de Textes-Textgenesen (Françoise Lartillot [dir.]), vol. 3. Bern, 2010.

YUSTE FRÍAS, José. **Paratextualidade e tradução: a paratradução da literatura infantil e juvenil**. Tradução de Gisele Orgado. Cadernos de Tradução, vol 2, nº 34. Florianópolis, 2014.

ZÄCH, Alfred. O realismo. Tradução de: Eloá di Pierro. In: BOESCH, Bruno. **História da Literatura Alemã**. São Paulo: Editôra Herder, 1967.

ZIERER, Otto. **Pequena história das grandes nações: Alemanha**. São Paulo: Círculo do Livro, c1978.

COMPLEMENTAR:

ANDERSON, Lorin. **Charles Bonnet's taxonomy and Chain of Being**. Journal of History of Ideas, v.37, n.1, p.54-58. 1976.

BLUMENBACH, Johann Friedrich. Contribution to natural history. Göttingen: Heinrich Dieterich. In: **The anthropological treatises of Johann Friedrich Blumenbach**. London: Longman, Roberts & Green. p.277-340. 1865b.

BLUMENBACH, Johann Friedrich. De generis humani varietate nativa. Editio Tertia. Göttingen: Vandenhoeck et Ruprecht. In: **The anthropological treatises of Johann Friedrich Blumenbach**. London: Longman, Roberts & Green. p.145-276. 1865a.

BLUMENBACH, Johann Friedrich. **Manuel d'histoire naturelle**. v.1. Paris: Collignon. 1803.

BONATI, Peter. **Die Darstellung des Bösen im Werk Wilhelm Buschs**. Bern: Francke Verlag Bern, 1973.

BONNET, Charles. **Consideration surs le corps organisés**. v.1. Amsterdam: Marc Michel Rey. 1768.

BONNET, Charles. **Consideration surs le corps organisés**. v.3. Neuchatel: Imprimerie de Samuel Fauche. 1779.

BONNET, Charles. **Contemplation de la nature**. v.1. Amsterdam: Marc Michel Rey. 1764.

BONNET, Charles. **Contemplation de la nature**. v.3. Hambourg: J.G. Virchaux. 1782.

BUFFON, Georges Louis-Leclerc. Histoire naturelle de l'homme. In: **Chefs d'ouvrages littéraires de Buffon**. v.1. p.15-350. 1864.

BUFFON, Georges Louis-Leclerc. **Histoire naturelle, générale et particuliere, avec la description du Cabinet du Roy**. Supplément, v.14. Paris: Imprimerie Royale. 1866.

BUFFON, Georges Louis-Leclerc. **Histoire naturelle, générale et particuliere, avec la description du Cabinet du Roy**. Supplément, v.5. Paris: Imprimerie Royale. 1778.

BUFFON, Georges Louis-Leclerc. **Histoire naturelle, générale et particuliere, avec la description du Cabinet du Roy.** Supplément, v.4. Paris: Imprimerie Royale. 1777.

BUFFON, Georges Louis-Leclerc. **Histoire naturelle, générale et particuliere, avec la description du Cabinet du Roy.** v.1. Paris: Imprimerie Royale. 1749.

BUSCH, Wilhelm. **Die lustigen Geschichten von Wilhelm Busch für Kinder in Farbe.** Köln: Schwager & Steinlein Verlag, 1991.

BUSCH, Wilhelm. **Sämtliche Briefe:** kommentierte Ausg. in 2 Bd. Hrsg. Von d. Wilhelm-Busch-Ges. e. V. Hannover u. kommentiert von Friedrich Bohne unter Mitarb. Von Paul Meskemper u. Ingrid Haberland. Hannover: Schlütersche, 1982.

BUSCH, Wilhelm. **Wilhelm Busch. Die schönsten Geschichten für Kinder.** Köln: Schwager & Steinlein Verlag, s.d.

D'ANGELI, Concetta. **O cômico.** Tradução de Caetano Waldrigues Galindo. Curitiba: Ed. UFPR, 2007.

DIDEROT, Denis; D'ALEMBERT, Jean le Rond. **Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres.** Paris: Chez Briasson, David, Le Breton, Durand. Disponível em: <http://encyclopedia.uchicago.edu>. Acesso em: 8 jun. 2009. 1751.

FOUCAULT, Michel. **This is not a pipe.** California: University of California Press, 1983. Disponível em: <http://foucault.info/documents/foucault.thisIsNotaPipe.en.html> acesso em 25 ago. 2014.

GOTTFRIED, Willems. **Abschied vom Wahren – Schönen – Guten:** Wilhelm Busch und die Anfänge der ästhetischen Moderne. Heidelberg: Winter, 1998.

HARTMANN, Nicolai. **Ästhetik.** Berlin: Walter de Gruyter, 1983.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**: tradução do Prefácio de Cromwell. Tradução e notas de Celia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

JAKUBOWSKI, Katharina.; FELDMANN, Daniel. **Text und Bild bei Wilhelm Busch und Robert Gernhardt**. Zwei große „Zeichner – Dichter“ im Vergleich. Disponível em: http://www.linse.uni-due.de/linse/esel/arbeiten/Busch_Gernhardt.pdf acesso 15 abr 2014.

KRAUS, Joseph. **Ausdrucksmittel der Satire bei Wilhelm Busch**. Tese (Doutorado) – University of California, Los Angeles, 1968.

LINNAEUS, Carl von; HOPPIUS, Christianus Emmanuel. **Anthropomorpha**. In: Linnaeus, Carl von; Hoppius, Christianus Emmanuel. *Dissertatio academica*. Uppsala: [s.n.]. 1760.

LINNAEUS, Carl von. **Animalium specierum**. Leiden: Theodorum Haak. 1759.

LINNAEUS, Carl von. **Matissa plantarum**. Holmiae: Laurentii Salvii. 1771.

LOVEJOY, Arthur. **A Grande Cadeia do Ser: um estudo da história de uma ideia**. São Paulo: Palíndromo. 2005.

MONTAGU, M. F. Ashley. **Tyson's Orang-outang, Sive Homo Sylvestris and Swift's Gulliver's Travels**. PMLA, v.59, n.1, p.84-89. 1944.

MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MÜLLER, Klaus-Detlef. **Bürgerlicher Realismus**. Grundlagen und Interpretationen. Stuttgart: Athenäum, 1981.

POMARI, Gérson Luís. **O mundo animal na obra de Wilhelm Busch**. In: Anais VI Congresso Brasileiro de Professores de Alemão e I Congresso Latino-Americano de Professores de Alemão. 2006.

POMARI, Gérson Luís. **O pintor e o poeta: Wilhelm Busch no Brasil**. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 1999. 2v.

ROBINET, Jean-Baptiste-René. **Vue philosophique de la gradation naturelle des formes de l'être**. Amsterdam: E. van Harreveld. 1768.

RONAN, Colin A. **História ilustrada da ciência: a ciência nos séculos XIX e XX**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1983.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. **Introdução à literatura alemã**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1968.

ROSSI, Paolo. **O nascimento da ciência moderna na Europa**. Bauru: Edusc. 2001.

RUBY, Daniel. **Schema und Variation: Untersuchung zum Bildergeschichtenwerk Wilhelm Buschs**. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Lang, 1998.

SAPP, Jan. **Genesis: the evolution of biology**. New York: Oxford University Press. 2003.

SCHOLZ, Vilson; BRATCHER, Roberto G. **Novo Testamento Interlinear Grego-Português**. Textos traduzidos por João Ferreira de Almeida. Ed Bíblica-Brasil: São Paulo, 2004, p. vii.

SMELLIE, William. **Of the progressive scale, or Chain of Beings in the universe. From Smellie's philosophy of natural history**. The New York Magazine, v.3, n.3, p.157-160. mar. 1792.

SOEMMERRING, Samuel Thomas. **Natural history of the negro race**. Charleston: D.J. Dowling. 1.ed. 1785. 1837.

SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. **Uma outra história, a escrita indígena no Brasil**. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/c/iniciativas-indigenas/autoria-indigena/uma-outra-historia,-a-escrita-indigena-no-brasil> acesso em: 10 nov. 2015.

VISCHER, Friedrich Theodor. **Über das Erhabene und Komische: ein Beitrag zu der Philosophie des Schönen**. Stuttgart: Imle & Krauß, 1837

VOGT, Michael. (Hg) **Die boshafte Heiterkeit des Wilhelm Busch**. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1988.

VOLTAIRE, François-Marie Arouet. **Account of an extraordinary species of men discovered in the inland parts of Africa**. The Oxford Magazine, v.10, p.220-221. 1773.

WHITE, Charles. **An account of the regular gradation in man, and in different animals and vegetables**. London: C. Dilly. 1799.

ZIMMERMANN, Eberhard August Wilhelm von. **Zoologie géographique: premier article: l'homme**. Paris: Cassel. 1784.

DICIONÁRIOS:

Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Disponível em: <http://woerterbuchnetz.de/DWB/>

Dicionário online bilíngue alemão-português Langenscheidt. Disponível em: www.langenscheidt.de

Dicionário online bilíngue alemão-português Pauker. Disponível em: www.pauker.at

Dicionário online bilíngue alemão-português Pons. Disponível em: www.pons.eu

Dicionário online Duden. Disponível em: <http://www.duden.de>

DWDS – Das Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart disponível em: <https://www.dwds.de>

E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia, 2010. Disponível em: <http://edtl.fcs.unl.pt/> acesso em: 26 mar 2014

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986

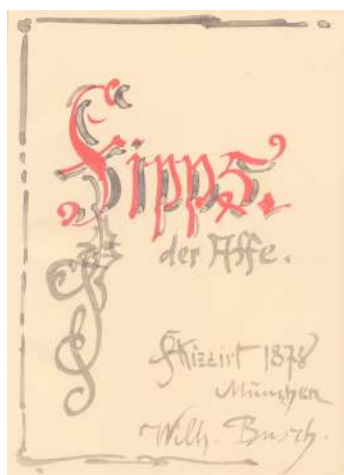
HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.

HOUAISS, Antonio. **Enciclopedia mirador internacional**. São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil, 1995.

iDicionário Aulete. **Desenvolvido por Lexikon Editora Digital Ltda**. Disponível em: <http://www.aulete.com.br> Acesso em 15 jul. 2017.

ROBERT, Paul. **Petit Robert 1**: dictionnaire alphabétique & analogique de la langue française. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1981.

APÊNDICE A – Tradução *Fipps der Affe* para o português brasileiro elaborada por Greice Bauer



Fipps, der Affe.

Skizziert 1878 München

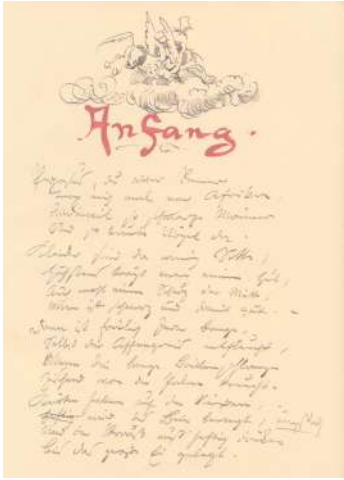
Wilhelm Busch

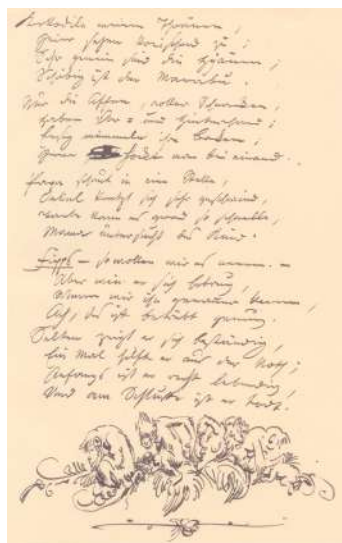
Fipps, o macaco.

Esboçado em 1878

Munique

Wilhelm Busch

<i>Anfang</i>	<i>Início</i>
	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, Aengstlich wird das Bein bewegt; Und der Strauß muß heftig drücken, Bis das große Ei gelegt. Pegasus, seu velho corredor, Me carregue para África, Porque lá há homens tão negros E pássaros tão coloridos. Lá não se costuma usar roupas; No máximo usa-se um chapéu, E também uma tanga no meio; Se é negro e com isso está de bem. Porém todo mundo tem medo, Mesmo o macaco ancião foge, Quando a longa cobra-capelo Serpeia sibilante da palmeira. Cururus caem de costas, As pernas de medo se mexem; E o avestruz precisa fazer muita força, Até pôr o grande ovo.



Krokodile weinen Thränen,
Geier sehen kreischend zu;
Sehr gemein sind die Hyänen;
Schäbig ist der Marabu.
Nur die Affen, voller Schnacken,
Haben Vor- und Hinterhand;
Emsig mümmeln 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 todt.

Crocodilos derramam lágrimas,
Abutres assistem esganiçados;
As hienas são muito sórdidas;
O marabu é mesquinho.
Apenas os macacos, cheio de bate-
papos,
Possuem patas dianteiras e traseiras;
Murmuram suas bochechas
ativamente;
Gostam de aninhar-se um com o
outro.
Papai olha para só um lugar,
Muito depressa titio se coça,
Titia pode fazer assim tão rápido,
Mamãe inspeciona a criança.
Fipps – assim vamos chamá-lo –
Mas como ele se comportava,
Quando se conhece ele realmente,
Ah, isso é suficientemente
desgostoso.
Raramente ele se mostra constante,
Ele ajudou uma vez por necessidade;
No início ele está vivo,
E no final ele está morto.

<i>Zweites Capitel</i>	<i>Segundo Capítulo</i>
	Der Fipps, das darf man wohl gestehn, Ist nicht als Schönheit anzusehn. Was ihm dagegen Werth 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. Isso devemos confessar, o Fipps, Não é considerado um primor. Pelo contrário, o que lhe é atribuído, É vitalidade e azáfama. Ele não pode faltar, quando há algo em algum lugar; O que ele aprecia, isto ele necessita gatunar; Ele imita, quando alguém faz alguma coisa; E sua matéria preferida é a malvadeza.



Es wohnte da ein schwarzer Mann,
Der Affen fing und briet sie dann.
Besonders hat er junge gern,
Viel lieber als die ältern Herrn.
„Ein alter Herr ist immer zäh!“
So spricht er oft und macht „Bebä!“
Um seine Zwecke zu erfüllen,
Wählt er drei leere Kürbishüllen.
Für auf den Kopf die große eine,
Für an die Hände noch zwei kleine.

Um homem negro morava lá,
Este caçava e então assava os
macacos.
Ele gosta especialmente dos mais
jovens,
Prefere mais do que os velhos
senhores.
“Um velho senhor sempre é duro!”
Assim ele fala frequentemente e faz
“Baba!”
Para cumprir seus propósitos,
Ele escolhe três cascas vazias de
abóbora.
A maior delas para a cabeça,
E ainda duas pequenas para as mãos.



So kriecht er in ein Bündel Stroh,
Macht sich zurecht und wartet so. —
Dies hat nun allerdings den Schein,
Als ob hier schöne Früchte sein.

Ele rasteja assim para dentro de um
feixe de palha,
Se ajeita e então espera.
De fato, este tem a aparência,
Como se aqui houvesse lindos
frutos.



Fipps, der noch nie so große sah,
Kaum sieht er sie, so ist er da.
Er wählt für seinen Morgenschmaus
Sich gleich den allergrößten aus.

Fipps, este que ainda não parecia ser
tão velho,
Mal ele as viu, logo lá está ele.
Para seu desjejum matinal ele
escolhe
Logo a maior de todas.



Doch wie er oben sich bemüht,
Erfasst ihn unten wer und zieht,
Bis daß an jeder Hinterhand
Ringsum ein Kürbis sich befand.
So denkt ihn froh und nach Belieben
Der böse Mann nach Haus zu
schieben.

Como ele se empenha em cima,
Alguém o apanha por baixo e puxa,
Até que ao redor de cada pata
traseira
Encontra-se uma abóbora.
Então o homem mau satisfeito e com
prazer
Pensa e empurra-o para casa.



An dieses Mannes Nase hing
Zu Schmuck und Zier ein Nasenring.
Fipps faßt den Reif mit seinem
Schweif.
Der Schwarze wird vor Schrecken
steif.
Die Nase dreht sich mehre Male
Und bildet eine Qualspirale.

No nariz deste homem estava
pendurado
Uma argola como jóia e ornamento.
Fipps com sua cauda agarra o aro.
O negro de susto fica paralisado.
Várias vezes o nariz gira
E forma uma espiral de tortura.



Jetzt biegt der Fipps den langen Ast,
Bis er den Ring der Nase faßt.
Dem Neger wird das Herze bang,
Die Seele kurz, die Nase lang.

Fipps agora arqueia o longo galho,
Até alcançar a argola do nariz.
O coração do negro fica
amedrontado,
A alma pequena, o nariz prolongado.



Am Ende gibt es einen Ruck,
Und oben schwebt der
Nasenschmuck.
Der Schwarze aber aß seit dieser
Begebenheit fast nur Gemüse.

No final há um puxão,
E acima paira o adorno do nariz.
Depois desse acontecimento o negro
Quase só comia legumes.

Drittes Capitel

Terceiro Capítulo



Natürlich läßt Fipps die ekligen Sachen,
Ohne neidisch zu sein, von Anderen machen.
Dagegen aber, wenn Einer was thut,
Was den Anschein hat, als thät es ihm gut,
Gleich kommt er begierig und hastig herbei,
Um zu prüfen, ob's wirklich so angenehm sei.
Mal saß er an des Ufers Rand
Auf einer Palme, die dorten stand.
Ein großes Schiff liegt auf dem Meer;
Vom Schiffe schaukelt ein Kahn daher.

Naturalmente Fipps, sem invejar,
deixa de lado
As coisas entediantes para os outros realizarem.
Mas, ao contrário, quando alguém faz algo
Que parece ser algo bom,
Ele vem logo ávido e apressado,
Para testar se é realmente assim tão prazeroso.
Uma vez ele estava sentado sobre uma palmeira
Que estava na orla da costa.
No mar estava uma grande nau;
De lá da nau balança um bote.



Im kleinen Kahn da sitzt ein Mann,
Der hat weder Schuhe noch Stiefel
an;

Doch vor ihm steht ganz offenbar
Ein großes und kleines Stiefelpaar.
Das kleine, das er mit sich führt,
Ist innen mit pappigem Pech
beschmiert;
Und wie der Mann an das Ufer tritt,
Bringt er die zwei Paar Stiefel mit.

Um homem está sentado no pequeno
bote,

Este não calça nem sapatos muito
menos botas;

Mas na sua frente bem aparente está
Um par de botas grande e um
pequeno.

O pequeno, que ele traz,
Está besuntado com um pastoso
azar;

E quando o homem chega na orla,
Ele traz consigo os dois pares de
botas.



Er trägt sie sorglich unter dem Arm
Und jammert dabei, daß es Gott
erbarm.

Kaum aber ziehet der Trauermann
Sich einen von seinen Stiefeln an,
So mildern sich schon ganz
augenscheinlich
Die Schmerzen, die noch vor
kurzem so peinlich,

Ele as carrega cuidadosamente
embaixo dos braços
E lamuria-se, que Deus se
compadeça.

Mas logo que o homem entristecido
calça

Uma das suas botas.

Assim já bem aparentemente,
embrandece

As dores, que a pouco eram tão
dolorosas,



Und gar bei Stiefel Numero zwei
Zeigt er sich gänzlich sorgenfrei.
Dann sucht er in fröhlichem
Dauerlauf
Den kleinen Nachen wieder auf
Und läßt aus listig bedachtem
Versehn
Das kleine Paar Stiefel am Lande
stehn.

E na bota número dois

Ele se mostra totalmente
despreocupado.

Ele então procura novamente o
pequeno bote

Alegre em um longo percurso

E deixa para trás, na costa,

Por engano astucioso o pequeno par
de botas.



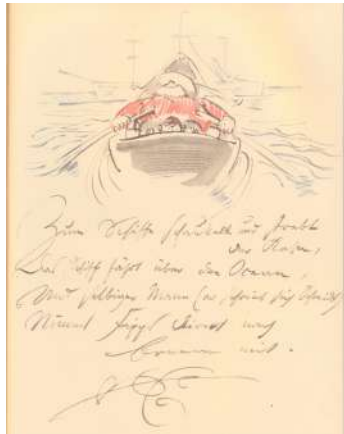
Ratsch, ist der Fipps vom Baum
herunter,
Zieheth erwartungsvoll und munter
Die Stiefel an seine Hinterglieder,
Und schau! der lustige Mann kommt
wieder.

Toimm! Fipps desce da árvore,
Calça esperançoso e alegre
As botas em seus pés,
E olhe! O homem engraçado
regressa.



O weh! Die Stiefel an Fippsens Bein
Stören die Flucht. Man holt ihn ein.
Vergebens strampelt er ungestüm,
Der Schiffer geht in den Kahn mit
ihm.

Oh não! As botas nas pernas de
Fippszinho
Atrapalham a fuga. Ele é capturado.
Ele esperneia, com bravura,
inutilmente,
O marinheiro o leva para o bote.



Zum Schiffe schaukelt und strebt der
 Kahn,
 Das Schiff fährt über den Ocean,
 Und selbiger Mann (er schrieb sich
 Schmidt)
 Nimmt Fipps direkt nach Bremen
 mit.

O bote segue rumo a nau,
 A nau atravessa o oceano,
 E o mesmo homem (Schmidt, ele se
 chama)
 Leva consigo Fipps direto para
 Bremen.

Viertes Capitel

Quarto

Capítulo



Zu Bremen lebt gewandt und still
 Als ein Friseur der Meister Krüll,
 Und Jedermann in dieser Stadt,
 Wer Haare und wer keine hat,
 Geht gern zu Meister Krüll in's Haus
 Und kommt als netter Mensch
 heraus.
 Auch Schmidt läßt sich die Haare
 schneiden.

Em Bremen vive como um barbeiro
 Elegante e pacato o mestre Krüll,
 E cada um nessa cidade,
 Quem tem ou não tem cabelo,
 Gosta de ir na casa do mestre Krüll
 E de lá sai como uma pessoa mais
 bonita.
 Schmidt também vai cortar os
 cabelos.



Krüll sieht den Affen voller
Freuden,
Er denkt: „Das wäre ja vor mir
Und meine Kunden ein Pläsir.“
Und weil ihn Schmidt veräußern
will,
So kauft und hat ihn Meister Krüll.
Es kam mal so und traf sich nun,
Daß Krüll, da anders nichts zu thun,
In Eile, wie er meistens that,
Das Seitenkabinet betrat,

Krüll olha o macaco com alegria,
Ele pensa: “Isto seria um prazer
Para mim e para meus clientes.”
E como Schmidt quer vendê-lo,
Assim o mestre Krüll compra e o
tem.
Houve uma vez e assim sucedeu,
Que como não tinha nada para fazer,
Krüll às pressas, como ele fazia
geralmente,
Entrou no quarto ao lado,



Wo er die Glanzpomade kocht,
Perücken baut und Zöpfe flocht,
Kurz, wo die kunstgeübte Hand
Vollendet, was der Geist erfand.
Zur selben Zeit erscheint im Laden,
Mit dünnen Kopf und dicken
Waden,
Der schlichtbehaarte Bauer
Dümmel,
Sitzt auf den Sessel, riecht nach
Kümmel
Und hofft getrost, daß man ihn
scheere,
Was denn auch wirklich nöthig
wäre.

Onde ele faz o creme de brilho,
Monta as perucas e entrança as
tranças,
Em suma, onde a mão praticava
aprimorada arte,
Aquilo que a alma engenhou.
Neste mesmo instante surge no
salão,
Com cabeça delgada e panturrilhas
volumosas,
O camponês Dümmel de cabelos
lisos,
Sentado na cadeira, cheira a
cominho
E espera confiante que lhe cortem o
cabelo,
O que realmente seria necessário.



Wipps ! Sitzt der Fipps auf seinem
Nacken,
Um ihm die Haare abzuzwacken.
Die Scheere zwickt, die Haare
fliegen;
Dem Dummel macht es kein
Vergnügen.

Zuups! Fipps senta sobre seu
cangote,
Para cortar os cabelos.
A tesoura belisca, os cabelos voam;
Para Dummel não há diversão.



Oha ! das war ein scharfer Schnitt,
 Wodurch des Ohres Muschel litt.
 „Hör upp!“ schreit Dümmel
 schmerzensbange.
 Doch schon hat Fipps die
 Kräuselnzange.

Ai! este foi um corte bem incisivo,
 No qual sofreu a hélice da orelha.
 “Para!” grita Dümmel com muita
 dor.
 E logo Fipps já está com o frisador.



Das Eisen glüht, es zischt das Ohr,
Ein Dampfgekölk steigt draus
hervor.
Die Schönheit dieser Welt
verschwindet,
Und nur der Schmerz zieht, bohrt
und mündet
In diesen einen Knotenpunkt,

O ferro incandesce, sibila a orelha,
De lá sobe uma nuvem de vapor.
A beleza desse mundo some
E apenas a dor puxa, espeta e
desemboca
Neste ponto de encontro.



Den Dümmel hier in's Wasser
tunkt. –
Der Meister kommt. – Hoch
schwingt die Rechte,
Wie zum Gefechte, eine Flechte.

Aqui Dümmel mergulha a orelha na
água. –
O mestre vem. – Balança alto uma
trança
Na mão direita, como se fosse para
um confronto.



Der Spiegel klirrt, die Hand erlahmt;
Der Meister Krüll ist eingerahmt.
„Mir scheint, ich bin unbeliebt!“
Denkt Fipps, der sich hinwegbegibt.

O espelho tilinta, a mão enfraquece;
Emoldurado está o mestre Krüll.
“Me parece que sou malquisto aqui!”
”

Pensa Fipps, que vai embora.

<i>Fünftes Capitel</i>	<i>Quinto Capítulo</i>
------------------------	----------------------------



Dämmerung war es, als Adele
Mit dem Freunde ihrer Seele,
Der so gerne Pudding aß,
Traulich bei der Tafel saß.
„Pudding“, sprach er, „ist mein
Bestes!“
Drum zum Schluß des kleinen Festes
Steht der wohlgeformte große
Pudding mit der rothen Sauce
Braun und lieblich dampfend da,
Was der Freund mit Wonne sah.

Era o crepúsculo, quando Adele
Estava com o seu amigo de alma,
Sentado acolhedoramente à mesa,
Este gostava de comer pudim.
“Pudim é o meu preferido!”, falou
ele
Por fim, para a pequena festa
Está lá o pudim marrom grande
Desenformado com molho vermelho
E deliciosamente cheiroso,
O qual o amigo olhou com deleite.



Aber, ach du meine Güte,
Plötzlich stockt das Herzgeblüte. –
Angelockt von Wohlgerüchen
Hat sich Fipps herbeigeschlichen,
Um mit seinen giergen Händen
Diesen Pudding zu entwenden,
Hergestellt mit großem fleiß.
Aetsch! die Sache ist zu heiß! –

Mas, aí meu Deus!
De repente o bater do coração para.
–
Aliciado pelo cheiro bom
Fipps moveu-se sorrateiramente,
E com suas patas cobiçosas
Rouba este pudim,
Feito com grande empenho.
Ui! a coisa está muito quente!

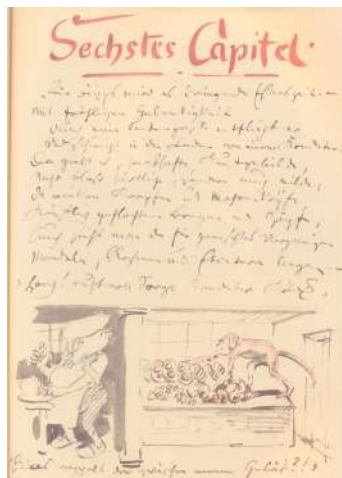


So wird oft die schönste Stunde
In der Liebe Seelenbunde
Durch Herbeikunft eines Dritten
Mitten durch- und abgeschnitten;
Und im Innern wehmuthsvoll
Tönt ein dumpfes: kolleroll!

Assim a mais bela hora
É partida e privada
Do amor das almas
Por causa da chegada de um terceiro;
E no âmagio cheio de melancolia
Exala um cheiro: de cólera!

Sechstes Capitel

Sexto Capítulo



Für Fipps wird es dringende
Essenszeit. –

Mit fröhlicher Gelenkigkeit
Durch eine Seitengasse entflieht er
Und schleicht in den Laden von
einem Konditer.

Da giebt es schmackhafte
Kunstgebilde

Nicht blos härtliche, sondern auch
milde;

Da winken Krapfen und
Mohrenköpfe,
Künstlich geflochtene Bretzen und
Zöpfe;

Auch sieht man da für gemischtes
Vergnügen

Mandeln, Rosinen etcetera liegen. –

„Horch!“ ruft voll Sorge Konditer
Köck,

„Was rappelt da zwischen meinem
Gebäck?!“

Para Fipps urgia a hora de comer. –

Com alegre agilidade

Ele fuge por uma ruela lateral
E entra sorrateiramente na loja de
um confeitiro.

Lá há deliciosas obras de arte
Não somente temperados, mas
também amenos;

Lá acenam sonhos e Nhá benta,
Rosquinhas e pães artisticamente
entrançados;

Para contentamento misto também
se vê expostos

Amêndoas, uvas passas e outros.

“Escute!”, fala o confeitiro Köck
preocupado,

“Que barulho é esse entre meus
confeitos?!”



Die Sorge wandelt sich in Entsetzen,
Denn da steht Fipps mit Krapfen und
Bretzen.

Die Bretzen trägt er in einer Reih
Auf dem Schwanz, als ob es ein
Stecken sei,
Und aufgespießt, gleich wie auf
Zapfen,
An allen vier Daumen sitzen die
Krapfen.

A preocupação se transforma em
pavor,
Pois lá está Fipps com rosquinhas e
sonhos.

As rosquinhas ele carrega em fila
Em sua cauda, como se fosse uma
vareta,
E estão espetados nos seus quatro
dedões,
Os sonhos como cones.



Zwar Köck bemüht sich, daß er ihn greife
 Hinten bei seinem handlichen Schweife,
 Doch, weil er soeben den Teig gemischt,
 So glitscht er ab und der Dieb entwischt.
 Nichts bleibt ihm übrig, als lautes Gebrüll,
 Und grad kommt Mieke die alte Mamsell.

Por mais que Köck se esforce em agarrar
 Sua cauda com as mãos,
 Todavia, como ele misturava naquele instante a massa,
 Assim elas deslizam e o ladrão escapuliu.
 Não resta nada para ele além do alto alvoroço
 E naquele momento vem, a velha senhorita, Mieke.



Unter hellem Gequieke fällt diese
Gute
Platt auf die Steine mit Topf und
Tute.
Durch ihre Beine eilt Fipps im
Sprunge.
Ihn wirft ein schwärzlicher
Schusterjunge
Mit dem Stulpenstiefel, der frisch
geschmiert,
So daß er die schönen Krapfen
verliert.

Esta boa senhora cai com panela e
sacola
Achatada sobre as pedras sob claro
chiado.
Em pinotes Fipps apressa-se entre as
pernas dela.
Um jovem enegrecido sapateiro atira
nele
Uma bota, a qual foi recém
engraxada,
De modo que Fipps perca os belos
sonhos.



Auch wartet ein Bettelmann auf der
Brücken
Mit einem Buckel und zweeen
Krücken.
Derselbe verspürt ein großes
Verlangen,
Die Bretzeln vermittelst der Krücke
zu fangen;

Sobre a ponte também esperava um
pedinte
Com uma corcova e duas muletas.
O mesmo sente uma grande vontade,
De pegar com a muleta as
rosquinhas;



Dies kommt ihm aber nicht recht zu nütze,
 Denn Fipps entzieht ihm die letzte Stütze. –
 Da liegt er nun, wie ein Käfer, am Rücken. –
 Fipps aber begiebt sich über die Brücken
 Und eilet gar sehr beängstlich und matt
 Mit der letzten Bretzel aus dieser Stadt. –
 Schon ist es dunkel und nicht geheuer.
 Er schwingt sich über ein Gartengemäuer.
 Hier hofft er auf angenehm nächtliche Ruh. –

Todavia ele não consegue fazê-lo,
 Já que Fipps tira-lhe o último apoio.
 –
 Então lá está ele deitado de costas
 como um besouro. –
 Mas Fipps passa sobre a ponte
 E corre com a última rosquinha
 Muito afligido e fatigado desta cidade. –
 Já está escuro e não seguro.
 Ele se lança por sobre um muro de jardim.
 Aqui ele espera por um descanso noturno prazeroso. –



Klapp! schnappt die eiserne Falle zu.

—

Sofort tritt aus dem Wohgebäude
 Ein Herr und äußert seine Freude.
 „Aha!“ so ruft er, Du bist wohl Der,
 Der Hühner stiehlt? Na, denn
 komm´ her!!“

Bam! a armadilha de ferro o
 abocanhou.

Sai da casa imediatamente
 Um senhor e externa sua alegria.
 “Ah! Você deve ser aquele que
 Rouba galinhas? Pois, então venha
 cá!!” assim fala ele.



Hiermit schiebt er ihn vergnüglich
In einen Sack. Und unverzüglich
Ohne jede weitere Besichtigung
Beginnt er die schmerzhaft
Züchtigung.

Com prazer ele então empurra-o
Dentro de um saco. E imediatamente
Sem qualquer inspeção adicional
Ele começa o doloroso castigo.



Drauf schließt er ihn für alle Fälle
In einen der leeren Hühnerställe,
Damit er am andern Morgen sodann
Diesen Bösewicht näher besichtigen
kann.

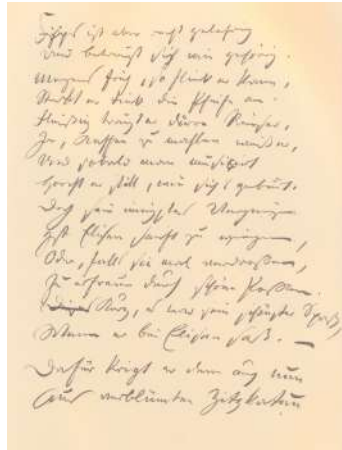
Para todos os casos, em seguida, ele
fecha-o
Em um dos galinheiros vazios
Para que ele na outra manhã então
possa
Inspeccionar este vilão mais de perto.

<i>Siebentes</i> <i>Capitel</i>	<i>Sétimo</i> <i>Capítulo</i>
	Wer vielleicht zur guten That Keine rechte Neigung hat, Dem wird Fasten und Kastein Immerhn erfrischend sein. – Als der Herr von gestern Abend, Fest und wohl geschlafen habend, (Er heißt nämlich Doktor Fink) Morgens nach dem Stalle ging, um zu sehn, Wen er erhascht – Ei, wie ist er überrascht, Als bescheiden, sanft und zahm, Demuthsvoll und lendenlahm, Fipps aus seinem Sacke steigt, Näher tritt und sich verneigt. Quem talvez por boa ação Não tenha certa inclinação, Este o jejum e o flagelo Sem dúvida será refrescante. Ao tempo que o senhor de ontem a noite Dormia profundamente e bem, (A saber ele se chama Doutor Fink) Pela manhã depois de ter ido ao galinheiro Para ver quem ele apanhou, Uau, como ele está surpreso De modo modesto, manso e domesticado, Humildemente e trôpego, Fipps sai do seu saco, Se aproxima e reverencia.



Lächelnd reicht Frau Doktorin
Ihm den guten Apfel hin,
Und das dicke, runde, fette,
Nette Kindermädchen Jette
Mit der niedlichen Elise,
Eiherrjeh! wie lachten diese. –
Zwei nur finden's nicht am Platze;
Schnipps der Hund und Gripps die
Katze,
Die nicht ohne Mißvertrauen
Diesen neuen Gast beschauen.

Senhora Doutora estende-lhe
sorridente
Uma linda maçã,
E a corpulenta, redonda, volumosa
Amável babá Jette
Com a fofinha Elise,
Meu Deus! como estas riram. –
Apenas dois não acharam isso certo;
O cão Schnipps e o gato Gripps,
Estes examinam o novo hóspede
não sem desconfiança.



Fipps ist aber recht gelehrig
Und beträgt sich wie gehörig.
Morgens früh, so flink er kann,
Steckt er Fink die Pfeife an.
Fleißig trägt er dürre Reiser,
Ja Kaffee zu mahlen weiß er,
Und sobald man musicirt,
Horch er still, wie sich's gebührt.
Doch sein innigstes Vergnügen
Ist Elisen sanft zu wiegen,
Oder, falls sie mal verdrossen,
Zu erfreuen durch schöne Possen.
Kurz, es war sein schönster Spaß,
Wenn er bei Elisen saß. –
Dafür kriegt er denn auch nun
Aus verblütem Zitzkatun

Mas Fipps é extremamente dócil
E comporta-se apropriadamente.
De manhã cedo, tão ágil como ele
pode ser,
Acende o cachimbo para Fink.
Ele carrega esforçado os galhos
secos,
Sim, ele sabe moer café,
E tão logo se faz música
Ele como convêm escuta em
silêncio.
Entretanto seu prazer mais íntimo
É balançar levemente Elise,
Ou, caso ela esteja irritada,
Alegrá-la com belas poses.
Logo, este era seu melhor prazer
Quando ele estava junto a Elise.
Para isso ele também ganha
De algodão florido



Eine bunte und famose
 Hinten zugeknöpfte Hose;
 Dazu, reizend von Geschmack,
 Einen erbsengrünen Frack;
 Und so ist denn gegenwärtig
 Dieser hübsche Junge fertig.

Uma colorida e bacana
 Calça abotoada atrás;
 E junto, de gosto gracioso,
 Um fraque verde ervilha
 E assim então agora
 Está pronto este lindo menino.

<i>Achtes Capitel</i>	<i>Oitavo</i> <i>Capítulo</i>
	Elise schläft in ihrer Wiegen. Fipps paßt geduldig auf die Fliegen. — Indessen denkt die runde Jette, Was sie wohl vorzunehmen hätte, Sieht eine Wespe, die verirrt Am Fenster auf- und niederschwirrt, Und treibt das arme Stacheltier In eine Tute von Papier. Em seu berço Elise dorme. Atenciosamente Fipps vigia as moscas. Enquanto que a redonda Jette pensa, Com o que ela poderia se ocupar, Vê na janela um marimbondo, Este zuni sem rumo para cima e para baixo, E bota o pobre bicho de ferrão Em um saco de papel.



Sanft lächelnd reicht sie ihm die
Tute,
Damit er Gutes drin vermuthe.
Er öffnet sie geschickt und gern,
Denn jeder Argwohn liegt ihm fern.



Com um riso leve ela estende o saco
para ele,
Ele pressupõe que há algo dentro
muito bom.
Habilidosamente e com gosto ele o
abre,
Qualquer suspeita está fora de
questão.



Schnurr pick! Der Stachel sitzt im
Finger.
Der Schmerz ist gar kein so geringer.
Doch Fipps hat sich alsbald gefaßt,
Zermalmt das Ding, was ihm
verhaßt,

Bzzz tac! No dedo o ferrão está.
A dor não é assim tão pequena.
Fipps contudo a apanha
rapidamente,
Ele tritura a coisa que ele odeia,



Setzt sich dann wieder an die Wiege
Und paßt geduldig auf die Fliegen. –
Vor allen eine ist darunter,
Die ganz besonders frech und
munter.

Jetzt sitzt sie hier, jetzt summt sie da,
Bald weiter weg, bald wieder nah.
Jetzt krabbelt sie auf Jettens Jacke,

Novamente senta-se junto ao berço
E atenciosamente vigia as moscas.
De todas elas uma é
A mais levada e espevitada.
Ela pousa agora aqui, agora ela voa
lá,
Ora bem longe, ora bem perto.
Agora ela caminha sobre o casaco de
Jette.





Woran sie starb und sitzen blieb. –
Fipps aber hockt so friedlich da,
Als ob dies Alles nicht geschah,
Und schließet seine Augen zu
Mit abgefeimter Seelenruh.

Do qual ela morreu e ali
permaneceu.
Mas Fipps está lá empoleirado tão
tranquilo,
Como se nada tivesse acontecido,
E fecha seus olhos
Com matreira serenidade.

<i>Neuntes Capitel</i>	<i>Nono Capítulo</i>
	Kaum hat mal Einer ein Bissel was, Gleich giebt es Welche, die ärgert das. – Fipps hat sich einen Knochen stibitzt, Wo auch noch ziemlich was drannen sitzt. Neidgierig hocken im Hintergrund Grippe der Kater und Schnipps der Hund.
	Mal alguém possui algo, Logo há quem, que com isso se irrita. – Fipps surrupiou um osso, No qual ainda havia um bom pedaço. Estavam à espreita, morrendo de inveja, O gato Grippe e o cão Schnipps.



Wauwau! sie sausen von ihrem
Platze.
Happs! macht der Hund,
kritzekratze! Die Katze;
Daß Fipps in ängstlichem
Seelendrang
Eilig auf einen Schrank entsprang,
Allwo man aufbewahren thät
Mancherlei nützliches Handgeräth.

Au au! eles saem do seu lugar.
Nackt! faz o cão, scratch! o gato;
De tal forma que Fipps
temerosamente num impulso
Se apressa e pula sobre um armário,
No qual se guardara
Vários apetrechos úteis.



Und Gripps der Kater und Schnipps
der Hund
Schleichen beschämt in den
Hintergrund.
Fipps aber knüpft mit der Hand
gewandt
Den Knochen an ein Band, das er
fand,
Und schlängelt dasselbe voller List
Durch einen Korb, welcher löchricht
ist.

E o gato Gripps e o cão Schnipps
Voltam de mansinho e
envergonhados para seu canto.
Mas Fipps prende ágil com a mão
O osso num barbante, que ele
encontrou,
E cheio de astúcia serpenteia o
mesmo
Através de um cesto, o qual é
entrelaçado.



Sogleich folgt Grippe dem
Bratengebein
Bis tief in das Korbgeflecht hinein.

Imediatamente Grippe segue o
assado
Até entrar dentro do cesto
entrelaçado.



Schwupp! hat ihn der Fipps drin
festgedrückt,
Und mit der Zange, die beißt und
zwickt,
Entfernt er sorgsam die scharfen
Klauen.
Ach, wie so kläglich muß Gripps
miauen,
Denn gerade in seinen Fingerspitzen
Hat er die peinlichsten Nerven
sitzen.

Bash! Fipps o pressiona dentro com
firmeza,
E com um alicate, que morde e
belisca,
Ele remove cuidadosamente as
unhas afiadas.
Ah, Gripps precisa miar tão
lastimosamente,
Pois logo nas pontas de seus dedos
Estão os nervos mais dolorosos.



Jetzt wird auch noch der Schweif
gebogen
Und durch des Korbes Henkel
gezogen.
Mit einer Klammer versieht er ihn,
Damit er nicht leichtlich heraus zu
zieh'n.
Schnipps der Hund schnappt aber
derweilen
Den Knochen und möchte von
dannen eilen.
Dieses gelingt ihm jedoch nicht
ganz,
Denn Fipps erwischt ihn bei seinem
Schwanz

A cauda agora também foi arqueada
E puxada pela alça do cesto.
Ele a prende com um grampo,
Para que ela não solte facilmente.
Mas durante isso o cão Schnipps
abocanha
O osso e gostaria de correr de lá.
Contudo isso ele não consegue,
Pois Fipps o agarra pelo rabo





Und läßt ihn dorten mal soeben
 Ueber dem Abgrund des Brunnens
 schweben,
 Wo ein schwäch- und ängstlich
 Gemüth
 Nur ungern hängt und hinunter sieht.
 Drauf so führt er ihn hinten nach
 An des Daches Rinne bis auf das
 Dach

E ele o deixa apenas por um
 momento
 Ali suspenso sobre o abismo do
 poço,
 Onde um coração fraco e temeroso
 Apenas se suspende e olha para
 baixo de má vontade.
 Em seguida ele o conduz para trás
 Pela calha até o telhado.



Und lehnt ihn über den Schlot
allhier.
Draus gehet ein merklicher Dampf
herfür. –
Dem Auge höchst peinlich ist der
Rauch,
Auch muß man nießen und husten
auch,
Und schließlich denkt man nichts
weiter als blos:
„Jetzt wird’s mir zu dumm und ich
lasse los!“ –
So wird dieser Rauch immer stärker
und stärker
Schnipps fällt rücküber und auf den
Erker,

E o reclina sobre a chaminé.
De lá saí um vapor visível. –
A fumaça é horivelmente dolorosa
aos olhos,
Precisa-se também espirrar e tossir,
E por fim não se pensa nada além de:
“Agora fiquei muito parvo e soltarei!” –
A fumaça tornou-se assim cada vez
mais forte e forte,
Schnipps cai para trás e sobre a
lucarna,



Und Grippe, der gerade aus der Luke
fährt,
Fühlt plötzlich, ihm wird der Korb
beschwert.

E Grippe que exatamente neste
instante sai da lucarna,
Sente que o cesto se tornou
bruscamente pesado.



Hulterpulten, sie rumpeln in großer Hast
Vom Dach und baumeln an einem Ast.
Hier trennt man sich nicht ohne Pein.

Ploft!, eles caem do telhado
Com grande velocidade e
bamboleiam em um galho.
Não sem sofrimento se separam
aqui.



Und jeder ist wieder
Für sich allein.

E novamente cada um está
Por conta própria.



Seitdem Ward Fipps von diesen
zween
Als Meister verehrt und angesehen.

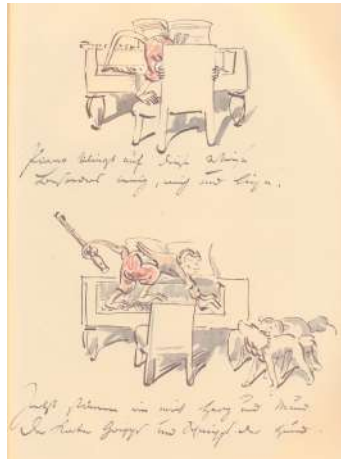
Desde então Fipps foi reverenciado
e respeitado
Como mestre por esses dois.

<i>Zehntes Capitel</i>	<i>Décimo</i> <i>Capítulo</i>
	Mit Recht erscheint uns das Klavier, Wenn's schön polirt, als Zimmerzier. Ob's außerdem Genuß verschafft, Bleibt hin und wieder zweifelhaft. Auch Fipps fühlt sich dazu getrieben, Die Kunst in Tönen auszuüben. Er zeigt sich wirklich recht gewandt, Selbst mit der linken Hinterhand. O piano justamente aparece para nós, Quando bem polido como decoração da sala. Se além disso ele dá prazer, Fica a dúvida uma vez ou outra. Fipps também sente ser impelido, A praticar a arte em tons. Ele se mostra realmente bem habilidoso, Mesmo com o pé esquerdo.



Und braucht er auch die Rechte
noch,
Den Apfel den genießt er doch.
Zu Kattermäng gehören zwei,
Er braucht sich blos allein dabei.

E ele também ainda precisa da
direita,
Contudo ele saboreia a maçã.
A quatro mãos figura-se em dois,
Isso ele pode fazer sozinho.



Piano klingt auf diese Weise
Besonders innig, weich und leise.
Jetzt stimmen ein mit Herz und
Mund
Der Kater Gripps und Schnipps der
Hund.

Desta forma piano soa
Particularmente familiar, suave e
tranquilo.
De coração e boca acompanham
agora
Gripps o gato e Schnipps o cão.



Bei dem Duett find stets zu sehn
Zwei Mäuler, welche offen stehn.
Oft wird es Einem sehr verdacht,
Wenn er Geräusch nach Noten
macht.

Vê-se no dueto sempre
Duas bocas que estão abertas.
Às vezes há um pressentimento,
Quando ele faz barulho de notas.



Der Künstler fühlt sich stets
gekränkt,
Wenn's anders kommt, als wie er
denkt.

O artista sente-se ressentido,
Se o previsto sai diferente.

<i>Elftes Capitel</i>	<i>Décimo</i> <i>Primeiro</i> <i>Capítulo</i>
	Wöhnlich im Wechselgespräch beim angenehm schmeckenden Portwein. Saßen Professor Klöhn und Fink der würdige Doktor. Aber Jener beschloß, wie folgt, die belehrende Rede: „Oh, verehrtester Freund! Nichts gehet doch über die hohe Weisheit der Mutter Natur. — Sie erschuf ja so mancherlei Kräuter, Harte und weiche zugleich, doch letztere mehr zu Gemüse. Junto com um prazeroso e gostoso vinho do porto em um bate-papo agradável Estão sentados professor Klöhn e o respeitável doutor Fink. Naquele lugar deliberam, como segue, o doutrinal discurso: “Oh, idolatrado amigo! Nada é mais sublime Que a sabedoria da mãe natureza. Ela criou várias ervas, Ao mesmo tempo fortes e tenras, mas por último mais legumes.



Auch erschuf sie die Thiere,
erfreulich, harmlos und nutzbar;
Hüllte sie außen in Häute, woraus
man Stiefel verfertigt,
Füllte sie innen mit Fleisch von sehr
beträchtlichem Nährwerth;
Aber erst ganz zuletzt, damit er es
dankend benutze,
Schuf sie des Menschen Gestalt und
verlieh ihm die Oeffnung des
Mundes.
Aufrecht stehet er da, und Alles
erträgt er mit Würde“.

Ela também criou os animais,
agradáveis, inocentes e
aproveitáveis;
Ela os envolveu externamente com
pele, da qual fabricamos botas,
Ela os preencheu com carne de
considerável valor nutritivo;
Mas bem por último, para que ele o
use agradecido,
Ela criou a figura do homem e
concedeu-lhe a abertura da boca.
Lá ele levanta ereto, e tudo ele
suporta com dignidade.”



Also sprach der Professor, erhob sich und setzte den Hut auf.
Wehe, die Nase hernieder, in's Mundloch rieselt die Tinte.

Assim falou o professor, levantou-se e pôs o chapéu.
Ai, a tinta corre nariz abaixo e borrija dentro da boca.





Autsch! Ein schmerzlich Geflecht
umschlingt den schwellenden
Daumen.
Hastig begibt er sich fort; indessen
die Würde ist mäßig.

Ai! Um entrelaçamento aflitivo
envolveu o dedão inchado.
Apressado ele partiu, todavia a
dignidade está módica.

Zwölftes Capitel

Décimo Segundo Capítulo



Wie gewöhnlich liest die Jette
Wieder Nachts in ihrem Bette.
Auf dem Kopf hat sie die Haube,
In der Hand die Gartenlaube.
Hieran will sie sich erfreu'n,
Duselt, nickt und schlummert ein.
An das Unschlittkerzenlicht
Daran freilich denkt sie nicht. –
Erst brennt nur die Zeitungsecke,

A Jette como de costume lê
Novamente a noite em sua cama.
A touca está sobre a cabeça,
Nas mãos a revista Gartenlaube*.
A mesma ela quer desfrutar,
Cabeceia, inclina a cabeça e
adormece.
Na luz da vela
Nisso certamente ela esquece. –
Primeiro, queima apenas o canto da
revista,

* Gartenlaube, revista precursora das revistas modernas e o primeiro tabloide de sucesso alemão. A editora Ernst Keil publicou a partir de 1853 em Leipzig. A revista serviu como leitura comum familiar e disponível em cafés e em bibliotecas para empréstimo.



Dann der Vorhang, dann die Decke.
 Schließlich brennt das ganze Haus;
 Unten läuft man schon heraus. –

Depois a cortina, então o teto.
 Por fim queima a casa toda;
 Lá embaixo já correm para fora.



Vater Fink, er läuft nicht schlecht,
 Trägt den treuen Stiefelknecht.
 Mutter Fink, besorgt vor Allen,
 Rettet ihre Mäusefallen.

Pai Fink não corre mal,
 Carrega o fiel sacador de bota.
 Mãe Fink, de todos preocupada,
 Salva sua ratoeira.



Jette schwebt vom Fensterrand,
 Sie ist etwas angebrannt.
 Doch sie sinkt in's Regenfaß,

Do parapeito da janela Jette paira;
 Ela está um pouco chamuscada.
 Contudo ela afunda na tina,



Wo es drinnen kühl und naß. –
 Also sicher wären diese. –
 Aber ach, wo ist Elise??!

Onde dentro era fresco e molhado. –
 Assim estariam estes seguros. –
 Ah! mas, onde está Elise??!



Seht nach Oben ! Fipps der Brave
Hält das Kind, was fest im Schläfe.
Aus dem Fenster, hoch im Raume,
Schwingt er sich zum nächsten
Baume.

Olhem para cima! Fipps o bravo
Segura a criança, esta dormia
profundamente.
Da janela, no alto da casa,
Ele pula até na próxima árvore.



Höchst besorgt, wie eine Amme,
Rutscht er abwärts an dem Stamme.
Sanft legt er Elisen nieder.
Sie hat ihre Eltern wieder;
Und die Flasche Steht dabei,
Falls Elise durstig sei. –

Realmente preocupado, como uma
ama de leite,
Ele escorrega tronco abaixo.
Ele deita suave Elise.
Ela tem novamente seus pais;
E a mamadeira está junto,
Caso Elise esteja com sede. –

<i>Dreizehntes</i> <i>Capitel</i>	<i>Décimo Terceiro</i> <i>Capítulo</i>
	Fink hat versichert, gottlobunddank, Bei der Aachener Feuerversicherungs-Bank, Und nach zwei Jahren so ungefähr Wohnt er weit schöner als wie vorher. – Fipps natürlich der hat es seitdem In jeder Hinsicht sehr angenehm. – Dies aber wird ihm im höchsten Grad Unerträglich und wirklich fad. Denn, leidergottes, so ist der Schlechte, Daß er immer was Anderes möchte. Auch hat er ein höchst verruchtes Gelüst, Grad so zu sein, wie er eben ist. Graças a Deus, Fink tinha Um seguro contra incêndio no banco de Aquisgrana, E aproximadamente dois anos depois Ele mora muito melhor do que antes. – Desde então Fipps tem uma vida naturalmente Muito confortável em todos os aspectos. – Mas isso torna-se no mais alto grau para ele Insuportável e realmente chato. Pois, infelizmente, assim é o mal, Que ele quer sempre algo a mais, Ele também está com um comichão danado, Para ser exatamente como ele realmente é.



Mal traf es sich, daß die Familie Fink
 Zusammen aus- und spazieren ging,
 Um nebst Besorgung von anderen
 Sachen,
 Professor Klöhn einen Besuch zu
 machen. —
 Fipps sehnt sich förmlich nach bösen
 Streichen.
 Sein Plan steht fest. Er will
 entweichen.

Aconteceu uma vez, a família Fink
 toda
 Saiu para passear,
 E além de comprar algumas coisas,
 Fazer uma visita ao professor Klöhn.
 Fipps anseia explicitamente por
 travessuras más.
 Seu plano está traçado. Ele deseja
 escapar.



Schon ist er im Feld. Die Hasen
 fliehn.
 Einen Wanderer sieht man des Weges
 ziehn.
 Sehr heftig erschrickt der
 Wandersmann.
 Die Töpfersfrau geht still voran.

Logo ele chega ao campo. Os
 coelhos fogem.
 Vê-se um andarilho seguindo pelo
 caminho.
 O andarilho assustou-se veemente.
 A mulher da cerâmica calmamente
 segue à frente.



Zuweilen fällt das Topfgeschirr,
Und dann zerbricht es mit großem
Geklirr.

In jenem Haus da, so fügt's der
Himmel,
Wohnt grad der bewußte Bauer
Dümmel;

Und Dümmels Küchlein piepsen
bang,
Denn Fipps zieht ihnen die Hälse
lang.

Ocasionalmente cai a louça de
cerâmica,
E em seguida se quebra com grande
estardalhaço.

Lá naquela casa, assim o céu é
conveniente,

Mora o conhecido camponês
Dümmel;

E os pintinhos de Dümmel piam
recesos,

Pois Fipps puxa os seus pescoços.



Da steht auch Dümmels kleiner
Sohn
Mit dem Butterbrod. –
Fipps hat es schon.
Des kleinen Dümmels
durchdringender Schrei
Lockt seine erschrockene Mutter
herbei.
Mit den Schreckensworten: *da
kummt de dübel!*
Fällt sie in einen dastehenden Kübel.

Lá também está o pequeno filho de
Dümmel
Com o pão de manteiga. –
Fipps já o tem.
O grito penetrante do pequeno
Dümmel
Atrai sua mãe assustada.
Com palavras horríveis: *Lá vêm u
tinhaso!*
Ela cai ali em uma tina.





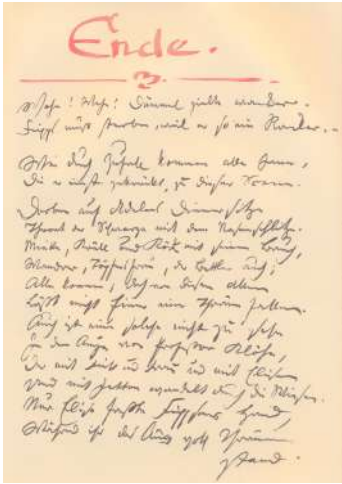
Sie alle machen großmächtige
Schritte,
Und plötzlich ruft Einer: „Kiek kiek,
da sitt'e!“

Todos eles vão a passos largos,
E de repente alguém fala: “Ôie, ôie,
lá tá ele!”



Jetzt harret ein Jeglicher ängstlich
und stumm.
Dümmel legt an. – Er zielt. – Er
drückt. –
Dann geht es: Wumm!!
Groß ist der Knall und der
Rückwärtsstoß,
Denn jahrelang ging diese Flinte
nicht los.

Neste momento cada um espera
receoso e mudo.
Dümmel apoia. – Ele mira. – Ele
aperta. –
Então dispara: Pumm!!
Grande é o estrondo e a pancada,
Pois por muitos anos essa espingarda
não era descarregada.

<i>Ende</i>	<i>Final</i>
	Wehe! Wehe! Dummel zielte wacker. Fipps muß sterben, weil er so ein Racker. – Wie durch Zufall kommen alle Jene, Die er einst gekränkt, zu dieser Scene. Droben auf Adelens Dienersitze Thront der Schwarze mit dem Nasenschlitze. Mieke, Krüll und Köck mit feinem Bauch, Wandrer, Töpfersfrau, der Bettler auch; Alle kommen; doch von diesen Allen Läßt nicht Einer eine Thräne 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 Thränen stand. Ai! Ai! Dummel valente apontou. Fipps necessita morrer, pois ele era assim tão maroto. – Como que por acaso vem para cena, Todos aqueles que ele outrora ofendeu. Lá em cima no coche de Adele Reina o aborigene com o rasgo no nariz. Mieke, Krüll e Köck com sua barriga fidalga, O andarilho, a mulher da cerâmica, também o pedinte; Todos vêm; mas de todos eles

	Nenhum deixa cair uma lágrima sequer. Também não se pode ver Uma só nos olhos do professor Klöhn, Este passeia pelo campo Com Fink e esposa e com Elise e com Jette. Apenas Elise segura a mão de Fippszinho, Enquanto que os olhos dela estavam cheios de lágrimas.
--	---

	„Armer Fipps!“ so spricht sie herzlich treu. Damit stirbt er. Alles ist vorbei.
	“Pobre Fipps! ” assim ela fala de coração aberto. Com isto ele morre. Tudo está acabado.



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.

Ele foi enterrado em um canto lá atrás,
 Onde no jardim dos Finks há uma cerca viva
 Com flores de umbela brancas.
 Como se diz, lá ainda se pode ver o seu túmulo.
 Já, o gato Grippe e o cão Schnipps
 Estão tão inconsoláveis, diga-se sem razão.

