

O PINTOR E O POETA: OLAVO BILAC COMO TRADUTOR DE HISTÓRIAS ILUSTRADAS INFANTIS

Gerson Luís POMARI¹

- **RESUMO:** Este artigo analisa a tradução, feita por Olavo Bilac (1865-1918), da obra *Max und Moritz – Eine Bubengeschichte in sieben Streichen*, do alemão Wilhelm Busch (1832-1908). Combinando versos rimados e metrificadas a ilustrações e formando seqüências narrativas, Busch desenvolveu um meio de expressão que pode ser definido como história ilustrada, forma precursora das atuais Histórias em Quadrinhos. Para o tradutor desse tipo de texto, o maior desafio está na compreensão da relação entre as duas linguagens que compõem o texto – a palavra e a imagem.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Wilhelm Busch. Olavo Bilac. Histórias Ilustradas. Tradução.

Uma forma, duas linguagens

Wilhelm Busch alcançou fama internacional e rompeu as fronteiras da língua alemã com a obra que foi sua segunda criação trazida a público de maneira independente dos periódicos ilustrados do quais era colaborador. *Max und Moritz – Eine Bubengeschichte in sieben Streichen*, publicada em 1865, obteve um êxito que nenhuma outra criação de seu autor conseguiu repetir, gerando traduções para as mais diversas línguas em um espaço de tempo relativamente breve. Esta obra representa o ápice do poder expressivo do estilo narrativo de seu autor e inaugura uma nova fase em sua trajetória artística, além de constituir-se em uma das críticas mais bem acabadas que ele faz ao *modus vivendi* burguês. Conforme afirmam Álvaro de Moya (1972) e Oscar Massota (1970), este artista de Wiedensahl é um dos que, entre outros, promovem a aproximação de dois gêneros (pintura e literatura) distintos, porém afins, não os fundindo, mas propiciando condições para a ulterior fusão do elemento verbal e do visual, a qual só viria a ocorrer com o advento da história em quadrinhos, que se deu com a criação do *The Yellow Kid* (1895), do norte-americano Richard F. Outcault.

¹ Doutor em Língua e Literatura Alemã pela FFLCH USP. UNAR – Centro Universitário de Araras “Dr. Edmundo Ulson”. Araras – S.P. – Brasil. 13504-250 - gersonpomari@yahoo.com.br
Artigo recebido em 27.02.2009 e aprovado em 15.05.2009.

No Brasil, a obra foi traduzida pelo poeta parnasiano Olavo Bilac em 1901, com o título *Juca e Chico – História de dois meninos em sete travessuras*. Na década de 1940, talvez motivada pelo sucesso desse livro, a Editora Melhoramentos estabeleceu uma coleção de livros “ao estilo de Busch”, com histórias ilustradas de autores variados que recebeu o nome de “Série Busch”. Esta coleção de livros foi relançada na década de 1970, pela mesma editora, contendo, então, apenas produções daquele artista alemão e com o novo título de “Série Juca e Chico”. A soma total de todos os exemplares de obras buschianas que foram comercializadas a partir da década de 1940 no mercado brasileiro ultrapassa a casa das 290 mil unidades, segundo dados da Editora Melhoramentos. Entretanto, esse sucesso nas vendas que as histórias ilustradas buschianas apresentam no contexto literário brasileiro não foi devidamente acompanhado por um olhar mais atento de nossa crítica, de modo que ao longo do tempo em que vimos nos dedicando a pesquisar esse autor quase não encontramos estudos sobre sua obra em solo brasileiro, com exceção de um breve trabalho de Antônio Dimas (1981), além de nossa dissertação de Mestrado (POMARI, 1999), os quais agora são acompanhados de nosso recente trabalho de Doutorado (POMARI, 2009).

Ao folhearmos as páginas das histórias ilustradas de Wilhelm Busch é perceptível o emprego que seu autor faz das linguagens visual e verbal, de modo que o estilo por ele escolhido localiza-se em uma zona fronteira, onde se encontram amalgamadas as formas expressivas típicas do texto exclusivamente literário (aqui entendido como pertencente à “Arte das Letras”, isto é, prioritariamente composto da linguagem verbal), e da linguagem pictórica. Além disso, essas histórias ilustradas, consideradas por uma perspectiva histórica, naquele momento em que surgiram traziam em seu seio, como se disse, uma nova forma de expressão que surgiria em definitivo na última década do século XIX - a História em Quadrinhos.

Ao tradutor de um texto assim constituído não pode escapar o fato de que a natureza híbrida de sua estrutura contribui consideravelmente para os efeitos expressivos que nele se conformam, de modo que a ampla compreensão destes parece ser a base para o melhor método de análise do todo da obra. Neste sentido, é necessário que se entenda uma força organizadora das histórias ilustradas de Busch, força esta que aproxima determinadas porções do texto verbal de outras determinadas porções do texto ilustrado. A aproximação dos códigos forma o que definiremos neste estudo como **célula textual**, conceito criado para o estabelecimento de uma metodologia de análise mais eficiente na tarefa de compreender os recursos expressivos das referidas histórias ilustradas.

A idéia de uma divisão do texto em células se dá pelo fato de ele ser constituído de pequenas partes que, em conjunto, formam o seu todo. As células textuais neste caso compõem-se de uma ilustração e de um texto verbal (em versos) com extensão

variável. A aproximação entre o elemento verbal e o ilustrado, para a formação de uma destas células textuais, efetua-se por força da identidade semântica, isto é, a porção de texto escrito formará uma célula com uma ilustração que retrate aquilo que ele traz como conteúdo. Dessa forma, estabelece-se uma ligação muito forte entre os dois códigos na representação da passagem da história a que eles se referem, e que se diferencia das demais passagens, ou células, pela informação que contém.

Para contar suas histórias, Busch se utiliza de pequenos quadros, de pequenas ilustrações acompanhadas de um texto escrito. Assim, a macroestrutura da narrativa é fragmentada em microestruturas, que se constituem de uma ação ilustrada por um desenho, ao qual é acoplado um fragmento escrito que dinamiza a ação. O termo “acoplar” é, talvez, o que melhor define a relação estabelecida entre visual e verbal nas obras de Busch. Verbo e imagem têm, nas boas produções de seu autor, uma relação recíproca de ajuda e dependência. A ação a ser apresentada é ilustrada por um desenho, que é dinamizado pelo texto escrito a ele bem encaixado e que, por sua vez, tem seu sentido e compreensão amplificados pelo seu desenho correspondente. Essa relação de ajuda e de dependência entre texto escrito e ilustrado faz com que a leitura de apenas um desses elementos resulte em uma leitura incompleta da história, cuja plenitude somente será alcançada com a recuperação da outra metade ausente: o elemento verbal, no caso de uma leitura das ilustrações e o visual, no caso contrário.

Entretanto, na construção de seu estilo, Busch aparenta ter alcançado o equilíbrio perfeito entre os dois códigos que utiliza nos momentos em que, para expressar determinada idéia, vale-se de uma ilustração sublinhada por um dístico. Esta combinação, aliada à rara percepção que o artista tem para fragmentar a totalidade das ações narradas em determinada quantidade de células textuais, parece ser o que permite que a narrativa tenha um ritmo mais próximo do ritmo natural do mundo real em que vivemos e que serve de base para ela. Dessa forma, o conjunto formado por uma ilustração acoplada a um par de versos parece ser o signo ideal da linguagem que Busch pretende criar - linguagem esta que se caracteriza pelo seu hibridismo, na medida em que funde, na sua busca de expressividade, a palavra e a imagem visual. O casamento de códigos promovido por este poeta e ilustrador se dá de maneira tão eficaz que, conforme o que nossas observações apontarão, não é possível que se resgate, sem perda significativa, a totalidade da obra considerando-se apenas umas das linguagens (ou a verbal ou a visual).

Dois meninos maus dos bons

Sendo assim, as primeiras observações que faremos dizem respeito à configuração geral da obra. *Max und Moritz* constitui-se de nove capítulos: um capítulo inicial, de título “*Vorwort*” (“Prólogo”); sete capítulos intermediários que representam, cada um, uma “travessura” (“*Streich*”) dos meninos, quais sejam “*Erster Streich*”, “*Zweiter Streich*”, “*Dritter Streich*”, “*Vierter Streich*”, “*Fünfter Streich*”, “*Sechster Streich*” e “*Letzter Streich*”; e, um de encerramento, “*Schluss*” (“Epílogo”). Neles é narrada uma série de travessuras que dois garotos promovem contra diversas pessoas do lugarejo em que moram e sua morte trágica, ao final da narrativa, quando ambos são triturados pela moenda do moleiro do local.

Verbalmente, a obra constitui-se de 418 versos rimados em pares, configurando, assim, 209 dísticos. Tais versos apresentam regularidade formal, sendo todos metrificados em redondilha maior e acentuados nas terceira, quinta e sétima sílabas. Ao contrário do acontece com a rima, a metrificação e a acentuação dos versos da obra, o agrupamento destes em estrofes não segue um padrão fixo. Na soma geral das células textuais, temos 97 desenhos e 109 estâncias. Em média, temos pouco mais de uma estrofe para cada gravura, sendo que, se considerarmos o número de versos, cada ilustração deveria ser acompanhada por uma estrofe de um pouco mais que quatro versos. Entretanto, esta não é a organização regular presente no texto de Busch. A relação número de ilustrações/número de estrofes e a quantidade de versos por estrofe são variáveis, mas isto não impede que possamos perceber uma construção que consideramos básica na estrutura textual de *Max und Moritz* - a célula textual com uma imagem e dois versos.

Embora a distribuição de linhas nas estrofes não siga um padrão fixo, notamos um equilíbrio² entre a quantidade de estrofes e a quantidade de ilustrações em cada capítulo, sendo que, na maior porção do texto, tem-se uma estrofe formando par com uma ilustração.

Observados dessa forma, os dados elencados podem indicar que, excetuando um ou dois casos, a estrutura textual da obra de Busch mantém um equilíbrio quantitativo entre texto escrito e ilustrado em toda a sua extensão.

O casamento entre a porção desenhada e a escrita não se dá da maneira automática como as proporções acima podem sugerir. O que se percebe na construção do texto de Busch são alguns trechos em que ocorre ora uma concentração maior

² O termo equilíbrio é aqui empregado no sentido de indicar que os códigos utilizados, verbal e visual, proporcionalmente ocupam áreas aproximadas em extensão. Isto é, não temos a predominância de nenhuma das duas linguagens sobre a outra na estrutura geral da obra. *Max und Moritz* não é uma obra expressa em palavras com eventuais ilustrações, nem uma narrativa feita por ilustrações com algumas linhas escritas mas uma obra composta de ilustrações e versos.

de versos em relação à porção ilustrada, ora uma leve hipertrofia da imagem visual em relação ao verbal. Os trechos em que ocorre a amplificação (aumento) do código escrito coincidem com as descrições de traços psicológicos ou com a apresentação da posição das personagens retratada na hierarquia social da aldeia. Isto é, nos momentos em que a narrativa necessita de uma descrição de ordem interior (traços de comportamento), ou de relações sociais, o seu autor lança mão do texto verbal dilatado para suprir os dados abstratos impossíveis de serem expressos pelos desenhos.

Assim, não é errado afirmar que nesta composição de Wilhelm Busch o elemento verbal é responsável por fazer chegar ao leitor aquelas informações impossíveis de serem retratadas em imagens visuais, como as relações sociais ou os aspectos de comportamento. O texto em palavras sobrepõe-se também nos momentos em que o texto ilustrado, se único, poderia retardar desnecessariamente a progressão da história por uma ação repetitiva.

Eben geht mit einem Teller
 Witwe Bolte in den Keller,
 Daß sie von dem Sauerkohle
 Eine Portion sich hole,
 Wofür sie besonders schwärmt,
 Wenn er wieder aufgewärmt. -



- Unterdessen auf dem Dache
 Ist man tätig bei der Sache.
 Max hat schon mit Vorbedacht
 Eine Angel mitgebracht. -



Schnupdiwup! da wird nach oben
 Schon ein Huhn heraufgehoben.
 Schnupdiwup! jetzt Numro zwei;
 Schnupdiwup! jetzt Numro drei;
 Und jetzt kommt noch Numro vier:
 Schnupdiwup! dich haben wir!! –

Zwar der Spitz sah es genau,
 Und er bellt: Rauwau! Rawau!

Max und Moritz, 1865 (BUSCH, 2002, p. 351-352).

As ilustrações deste artista de Wiedensahl apresentam um traço simples, mas expressivo. Os desenhos têm, na obra, a função de permitir ao leitor a visualização das ações narradas pelos versos. Dessa maneira, o texto gráfico expande as noções trazidas pelo escrito e o completa, permitindo que o leitor tenha a exata idéia de como a ação narrada ocorreu. Neste trecho, temos, então, uma boa amostra do processo de composição do ilustrador e poeta alemão. O texto escrito narra o acontecimento que é visualizado pela ilustração; esta, por sua vez, ao ter sua força expressiva potencializada pela pré-apresentação do conteúdo no texto verbal, após observada pelo leitor, devolve aos versos a ajuda recebida, uma vez que forma tridimensionalmente os conceitos neles contidos, tornando-os claros e inequívocos.

Em palavras, o autor necessitou de 18 linhas para narrar o que se visualiza no desenho que, com o corte vertical da casa, apresenta três ações diferentes e simultâneas: a alegria de Max e Moritz “pescando” as aves; a perplexidade do cachorro Spitz diante da “ascensão” das aves pela chaminé; e a inocência da viúva, no porão, que ignora o que se passa.

É flagrante também, no trecho, a estreita relação entre o texto verbal e o ilustrado. Busch separa em três estrofes diferentes as três diversas ações retratadas da passagem. A primeira estrofe relata um fato, a posse de um dos meninos (Max) de uma vara de pescar. Na ilustração, o conteúdo desta estrofe figura na imagem dos dois meninos em cima do telhado e juntos à chaminé. A estrofe abaixo dessa relata a “pescaria” dos garotos. Uma a uma as aves foram içadas chaminé acima, ato que é representado verbalmente pela onomatopéia “*Schnupdiwup*”, repetida exatas quatro vezes (número igual à quantidade de aves recolhidas).

Na estrofe seguinte, um dístico informa a presença e a atitude da única testemunha da ação: o cachorro Spitz, que ladrava frente à ascensão dos animais fritos. As proporções das estrofes e das ações a que elas se referem se assemelham, assim como a representação ilustrada destas. Isto é, no presente fragmento, o autor proporcionou uma maior extensão textual para a ação de maior valor na narrativa.

Neste trecho, a informação que mais tem importância é o ato dos meninos roubarem as aves do fogão da viúva (e a maneira como eles o fizeram), conteúdo que apresenta maior representação formal a ele se referindo. O testemunho do cachorro, apesar de ser também importante, é retratado em apenas um dístico, contra as dez linhas que relatam as demais ações do trecho.

Esta desproporção de matéria textual exprime também a impotência do cão frente a ação dos meninos. Temos assim, além da mútua relação de ajuda entre os dois diversos códigos utilizados, na busca da expressividade da obra, uma estreita união entre forma e conteúdo. Outro fato que, no trecho citado, corrobora tal observação é a ausência de uma estrofe que relate a ação da viúva figurada no texto ilustrado.

Na porção visual, a percepção dos três diversos planos do corte da casa da viúva é claro. A viúva, que se encontra no plano mais abaixo, ignora totalmente o que está ocorrendo nos dois outros. Esta situação, o conhecimento de apenas uma pequena parcela das ações que acontecem, é muito bem expressa pela própria figura da viúva, a qual sorri contente, apanhando em sua despensa algum acompanhamento para degustar junto com as aves que estão sendo-lhe desapropriadas.

O texto verbal, por sua vez, expressa a mesma posição de não participação no conhecimento da totalidade do que acontece pela inexistência de um único verso que relate tal fato. Ignorando o que acontece nos dois planos acima de si, a viúva não participa da ação realmente importante no desenvolvimento da história, inexistindo,

assim, no plano narrativo deste trecho, como inexistente uma estrofe a ela referida na porção verbal do mesmo.

No geral, a porção ilustrada da obra encarrega-se de apresentar ao leitor o aspecto físico e plástico das ações e personagens da narrativa. É por meio das ilustrações que sabemos como se vestem as personagens, como são seus físicos e suas feições, que expressão trazem no rosto, além de se ocuparem, ainda, da descrição dos espaços em que decorrem os acontecimentos. Além disso, o traço de Busch parece ser mais benevolente com os meninos, ao passo que os adultos participantes da obra apresentam um acentuado aspecto caricatural, com traços mais carregados, conforme podemos observar abaixo:



Max und Moritz, 1865 (BUSCH, 2002).

A soma dessas duas linguagens forma um todo coeso e altamente expressivo, que traz nas camadas menos aparentes do texto uma riqueza de significações, cujo produto final são duas interpretações distintas acerca do trágico destino da dupla de garotos. Estes dois modos de ver a obra encontram suas razões dispersas nos elementos que se combinam na constituição de *Max und Moritz* e têm como agente catalisador, crucial na opinião final sobre o livro, o leitor. Em outras palavras, conforme veremos, a obra de Busch ora analisada permite uma dupla leitura de seu conteúdo, que é definida de acordo com as características próprias do tipo de público que a lê.

Na porção verbal da obra, temos em algumas partes a aproximação dos meninos a elementos que podem ser considerados negativos. Tal aproximação se dá de forma direta ou por uma identificação semântica. Em alguns trechos há a referência direta aos meninos como algo negativo dentro de um sistema que valoriza a harmonia social e familiar, além de condenar o dano (material ou pessoal) alheio. Dessa forma, podemos destacar dois trechos do texto original (acompanhados pela tradução bilaquiana, para comparação), do capítulo inicial “Vorwort”, em que temos a apresentação dos meninos:

Ach, was muss man oft von **bösen Kindern** hören oder lesen!
Wie zum Beispiel hier von diesen,
Welche **Max und Moritz** hiessen;
[...]
Aber wehe, wehe, wehe!
Wenn ich auf das Ende sehe!!
Ach, das war **ein schlimmes Ding**,
Wie es **Max und Moritz** ging! [...] (BUSCH, 2002, p. 343, grifo nosso).

Não têm conta as aventuras,
As peças, as travessuras
Dos meninos malcriados...
- Destes dois endiabrados,
um é Chico; o outro é o Juca:
Põem toda a gente maluca,
Não querem ouvir conselhos
Estes travessos fedelhos!
[...]
- Mas nem sempre a vadiação
acaba sem punição...
Lede esta estória: e, depois,
Vereis a sorte dos dois.
(BUSCH, 1982, p. 2).

Nestas duas passagens iniciais temos a relação direta entre os meninos e algo negativo: no primeiro exemplo, eles são definidos igualmente como crianças malcriadas (*wie bösen Kindern*); no segundo, eles estão colocados no mesmo nível de negatividade que o destino que os aguarda: uma coisa ruim como foram Max e Moritz (*“ein schlimmes Ding, wie es Max und Moritz ging!”*). Outra ocorrência da mesma natureza é encontrada no “*Vierter Streich*” (capítulo-travessura com Lehrer Lämpel). Na sua segunda estrofe, os dois são definidos como aqueles que fazem travessuras malvadas

(“*wer böse Streiche macht*”), e na mesma seqüência, mais adiante (primeiro verso da p. 363), como meninos malvados (“*die bösen Buben*”). Ainda teremos ao longo do texto outras referências de semelhante teor, como na travessura de número cinco (“*Fünfter Streich*”), onde os dois figuram como promotores de brincadeiras más com o tio Fritz (“*Welch schlechten Witz machten sie mit Onkel Fritz!*”). No “*Letzter Streich*”, quando eles são jogados no triturador, o termo que os define é “*Bösewichter*” (malvados).

A qualificação dos meninos como elementos malignos ocorre também através de uma contaminação semântica e, nestes casos, temos os meninos associados indiretamente ao objeto de valor negativo. É o que acontece no “*Vorwurf*”, em que as ações descritas como de autoria da dupla se resumem a roubar, caçoar dos outros e fazer maldades. Neste trecho, associa-se à dupla a carga semântica de palavras como “*Übeltätigkeit*” (maldade, criminalidade), “*necken*” (fazer troça, provocar), “*quälen*” (atormentar, importunar) e “*stehlen*” (roubar, furtar).

Os exemplos acima elencados ajudam a demonstrar como, nesta obra de Busch, o texto escrito deixa transparecer um aspecto negativo na composição dos seus dois protagonistas. Este é um dos motivos que parece justificar a necessidade de dar a eles o fim que tiveram. Além disso, Max e Moritz aparentam estabelecer um contraponto à ordem que se tem representada na aldeia em que moram. O mundo dos adultos, autoritário e sisudo, representa a ordem, ao passo que o universo dos meninos, que irrequietamente sempre buscam novas estripulias, representa a desordem. Assim, a morte dos dois no final nada mais é que o restabelecimento do equilíbrio rompido pelas suas presenças. Com a eliminação do elemento gerador de desordem, tudo volta ao seu curso natural e organizado. Logo, numa visão “ordeira” dos acontecimentos, tal extermínio era preciso.

Dessa forma, a luta entre o estado inerte e o dinâmico pode representar, no livro, mais que simplesmente a oposição entre adultos e crianças. Jovens, incansáveis e desestabilizadores da ordem vigente, Max e Moritz são representantes simbólicos de uma mudança mais geral nas estruturas da sociedade (ficcional e contextual) em que se inserem. Além disso, o estrato verbal do texto transparece uma certa negatividade construída em torno da figura dos meninos. Esta negatividade, entretanto, diz respeito aos valores cultivados como positivos por uma determinada organização sócio-econômica, a burguesa. Sendo assim, ancorada no estrato verbal do texto, uma leitura possível desta obra de Wilhelm Busch seria a do endosso à necessidade de uma atitude severa contra aqueles que ameaçam a ordem social vigente. Nocivos a esta ordem e profanando os valores mais caros ao grupo dominante (representado pelos adultos na obra), Max e Moritz são o exemplo de como não se deve agir. O alívio da aldeia com a eliminação da dupla, ao final, indica explicitamente o fim merecido, na visão da classe dominante, pelas crianças que não obedecem aos adultos, e por aqueles que não seguem o padrão estabelecido, por extensão.

Uma tal visão da obra é necessariamente própria do leitor que compartilha dos mesmos valores que os adultos representam em *Max und Moritz*. Isto é, uma recepção da obra que suscitasse opiniões dessa natureza seria feita pelo leitor conivente com a organização social vigente e convencido da necessidade de sua manutenção. Ameaçado pela ação dos meninos, o leitor com essas características apoiaria a reação contra os elementos deflagradores da desordem, reiterando o caráter moralizador da obra.

Apesar das traquinagens, não podemos furtar aos meninos protagonistas da história a simbologia de suas próprias características, isto é, por mais que eles tenham praticado ações “socialmente” condenáveis, não se pode negar que os dois sejam crianças e ajam, em essência, como qualquer outro indivíduo de suas faixas etárias. Max e Moritz não possuem pais na história (em momento algum se alude tal fato). Dessa forma, o autor liberta-os do que poderia representar algum controle às suas ações, sobretudo da figura paterna.

Com a ausência do pai, o círculo social retoma para si uma função a ele delegada no âmbito familiar. Juan Eduardo Cirlot (1984, p.437) alude a tal fato dizendo que o pai “[...] representa o mundo dos mandamentos e proibições morais, que põe obstáculos à instintividade e à subversão, por expressar também a origem.” O grupo social, entretanto, sem saber como mudar a trajetória da dupla, age da única forma que sabe agir com aqueles que não seguem seu padrão de comportamento – elimina-os. Assim, os dois meninos servem de metáfora para o novo e contrário ao antigo, que os adultos, em sua estaticidade quase imutável, alegoricamente significam.

Transportando estes conceitos para a época em que a obra foi criada, podemos identificar, assim, o mundo adulto com o mundo burguês europeu de meados do século XIX. Observando mais atentamente, reconhece-se nas “vítimas” das travessuras, exemplos de comportamentos que configuram o *modus vivendi* da burguesia daquele momento. A viúva, improdutiva e suposta herdeira de seus bens, vivia da produção de suas aves. O alfaite, metonimicamente, representa, pelas roupas que faz, o orgulho e a ostentação de tal segmento social tão afeito a demonstrações públicas de poder econômico. O professor e sacristão Lämpel condensa em si dois pilares da formação burguesa, a religião e o rígido ensino escolar. A repressão ao diverso sentida já no seio familiar é representada pelo tio, a quem, segundo o texto escrito, os meninos devem sempre obedecer e servir. O padeiro e o moleiro, presentes nos dois últimos capítulos-travessura, anônimos, exemplificam as relações com a produção de algum bem. Sem participar de nenhuma etapa de sua produção, a dupla não merece desfrutar da guloseima, e atrapalhando diretamente o fluir dela, eles são utilizados como alimento para os animais, contribuição mínima e única a que estão aptos no processo produtivo.

Se é possível afirmar o caráter moralista da obra reforçado no seu estrato verbal, paradoxalmente não podemos negar à mesma seu teor contestatório. Esta contestação, por sua vez, se encontra mais nas circunstâncias que caracterizam as ações narradas. O texto escrito permite ao leitor convencer-se de que os meninos mereceram o castigo, porém, a disposição e natureza das traquinagens desautorizam a pena.

Na primeira travessura, a morte das aves não se dá por uma intenção direta dos meninos. Voando em desespero, por fatalidade (e acaso) elas se enroscam no galho da árvore. Na seqüência, o roubo das aves assadas se iguala, em essência, ao roubo do doce da padaria (“*Sechster Streich*”), tendo, assim, sua gravidade atenuada como uma troça comum de crianças glotonas. O estouro do cachimbo do professor vinga a revolta de um espírito fantasioso e rebelde, como o da maioria das crianças, que se descontentam com as limitadoras disciplinas escolar e religiosa. Asquerosos, os besouros nada mais fazem que impressionar pela feiúra, sendo, inclusive, exterminados sem dificuldade. Ao final, o ato que sela o destino da dupla é furar os sacos que seriam carregados para o moinho.

Em suas constituições, as traquinagens suavizam-se à medida em que a história avança, fato que, sobretudo pelo contraste entre a última travessura e o subsequente castigo, serve para relativizar a real necessidade do mesmo.

Além disso, é de se notar que a violência presente na obra parta sempre dos adultos. Isto fica bem claro no texto ilustrado, primeiramente quando a viúva bate em seu cachorro por acreditar ter sido ele o ladrão das aves. No “*Dritter Streich*”, o alfaiate sai de casa com uma vara na mão para usá-la em quem o insultou. À presença dos besouros (instrumentos dos meninos), o tio responde com a morte dos insetos. Nas duas últimas travessuras, o padeiro leva os dois ao fogo do interior do forno e, depois, o camponês os dá ao moleiro para serem triturados.

Assim uma segunda leitura da obra pode ser feita sendo esta tão legítima quanto a primeira. O fim trágico de Max und Moritz sensibiliza o leitor que, como eles, pode não se identificar com o universo adulto (e seus valores) presente no livro. Neste ponto de vista, a morte dos meninos representaria a intolerância arbitrária de uma sociedade que não suporta dissidências ou diferenças de comportamento. Despoticamente, a individualidade e espontaneidade da dupla são reprimidas a todo custo e sem espaço para remorsos. Assim, não é demais supor que o leitor que se sentia oprimido ou excluído pelo *modus vivendi* burguês do período possivelmente apresentaria uma tal recepção da obra, posicionando-se do lado dos meninos e chocando-se, ao final, com o seu destino.

Independentemente de qual destas visões, a revolucionária ou a tradicionalista, foi a objetivada por Busch, ambas se encontram latentes e possíveis na configuração de *Max und Moritz*. Moralista ou contestatória e fugindo à fácil assimilação, criações

como esta instigam o leitor, obrigando-o a sair de sua posição de mero espectador e adentrar o texto, reorganizando-o e avaliando cada um de seus componentes na busca de entender o que foi pelo autor codificado. Esta é a chave de toda obra de qualidade e sucesso, como parece ser o caso deste livro de Wilhelm Busch, que tem na riqueza de suas potencialidades expressivas uma de suas principais características.

Com a fala final das personagens, no último capítulo da narrativa, parece incontestável a certeza acerca da real necessidade de eliminação da dupla de desordeiros como condição *sine qua non* para o restabelecimento da paz no lugarejo. Entretanto, esta visão, apesar de pertinente, não invalida uma segunda impressão. Por esta ótica e olhando com atenção, percebe-se que este desfecho não encerra a narrativa, em sentido de dar a ela, refletindo-se a respeito das ações narradas, um juízo definitivo.

Qual é o conceito de maldade finalmente erradicado? Será que as travessuras feitas pelos meninos justificam uma pena tão pesada como a morte? Quem são os malvados em verdade? Estas são questões que surgem com o final da narrativa paralelamente à impressão de acerto do ato de parar o movimento da dupla. A solução encontrada para o problema das travessuras é eficaz, mas relativiza o conceito de maldade dentro e fora da obra. Com uma solução tão drástica, e comparando-a com os atos dos meninos, pode-se chegar ao final da história sem muita certeza disso.

O que vale é a intenção

Na tradução brasileira de *Max und Moritz*, entretanto, houve uma redução na expressividade original da obra e que permitia a latência dessas duas leituras, uma moralista e outra contestatória, de forma que uma delas foi a privilegiada por Bilac no momento de sua recriação para o idioma português.

A macroestrutura da obra, descrita no início deste estudo, foi preservada por Bilac em sua tradução. O parnasiano também manteve o princípio organizador das microestruturas (células textuais) que formam o texto original. No que diz respeito aos dois códigos componentes da obra, Bilac transpõe do original apenas o texto escrito. A porção ilustrada da obra foi fielmente reproduzida na sua versão brasileira, isto é, os desenhos presentes em *Juca e Chico* são exatamente idênticos aos de *Max und Moritz*. Entretanto, é digno de nota informar que o nosso poeta tem como mérito a manutenção da obra traduzida em sua totalidade, isto é, Olavo Bilac registra em sua recriação todos os acontecimentos verificados no original. Embora pareça banal, esse é um fato significativo, se considerarmos as declarações de Gideon Toury, que relata verdadeiras mutilações sofridas por *Max und Moritz* nas suas traduções para o

hebraico. Mutilações estas que chegam à exclusão de um capítulo inteiro (o “*Vierter Streich*”) em um dos casos, conforme relata Gideon Toury (1980).

De modo geral, há na versão bilaquiana a exacerbada inculcação de uma negatividade em torno da figura das duas crianças. Tal negatividade deve ser entendida como a associação da imagem dos meninos a valores de ordem negativa (considerados em relação, até, ao senso comum), como por exemplo, roubar ou matar. Anteriormente já nos referimos ao modo como, no original, associa-se à imagem de Max e Moritz certos valores negativos e podemos dizer que este fenômeno é percebido também em sua versão brasileira.

Contudo, na comparação desta com aquela, chama-nos a atenção a grande diferença de intensidade de tal aspecto em ambas. No original temos a ligação direta entre os meninos e a idéia de algo com valor negativo em oito oportunidades.

Na sequência, por ordem de aparição na obra, temos: no “*Vorwort*”, “*Ach, was muss man oft von bösen/ Kindern hören oder lesen!/ Wie zum Beispiel hier von diesen, / Welche Max und Moritz biessen;[...]*” (BUSCH, 2002, p.343). Além desta, na mesma página, mais adiante: “*Ach, das war ein schlimmes Ding / Wie es Max und Moritz ging!*”. A terceira ocorrência com tal natureza está no capítulo “*Vierter Streich*”, quando o narrador se refere aos meninos como “*wer böse Streich macht!*” (BUSCH, 2002, p.363), isto é, quem faz más travessuras, traquinagens.

Ainda neste capítulo, e na mesma página, verifica-se a ocorrência seguinte: “*Schlichen sich die bösen Buben / in sein Haus [...]* (furtivamente adentram os garotos malcriados / a sua casa ...)”,³ é o que temos no momento em que a dupla vai à casa de Lämpel e põe pólvora em seu cachimbo. A quinta referência está no início do capítulo “*Fünfter Streich*”, onde narra-se “*Denkt euch nur, welch schlechten Witz / Machten sie mit Onkel Fritz!*” (BUSCH, 2002, p.368) (Imaginem vocês, qual brincadeira má / fizeram com o tio Fritz).

Outras duas referências deste tipo aqui tratado figuram no “*Letzter Streich*”: “*Schaufelt er das Lumpenpack.*” (BUSCH, 2002, p.386) (rapou a canalha), quando o camponês “ensaca” a dupla, e, quando os dois são postos no moedor, “*Her damit! Und in den Trichter / Schüttet er die Bösenwichter*” (BUSCH, 2002, p.388) (“Aqui com isto” E no funil / despeja ele os malvados). A oitava e última referência aos meninos como algo negativo pode ser encontrada no último capítulo “*Schluss*” (BUSCH, 2002, p.389), o qual consideramos, todo ele, como uma ocorrência só, devido ao fato de todos os juízos ali expressos fazerem menção direta aos meninos e suas atitudes. Neste capítulo a eles se ligam termos como “*Bosheit*”(maldade), “*Lecker*” (guloso), “*dumme Witz*” (brincadeira, piadas tolas) ou “*Übeltäterer*” (malfeitoria, maldades).

³ Para maior clareza do que queremos demonstrar, as traduções dos trechos originais neste parágrafo e no seguinte, apresentadas entre parênteses, são nossas.

No geral, o termo alemão que mais é utilizado na qualificação dos meninos é o termo “*böse*” e que tem seu equivalente em nossa língua na palavra mau (ou mal). Em ambos os idiomas o significado dos termos é equivalente, designando: “1. Aquilo que é nocivo, prejudicial, mau: aquilo que prejudica ou fere. 2. Aquilo que se opõe ao bem, à virtude à probidade, à honra”, conforme define o verbete para o termo no dicionário de Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira, (1986), ou “que se distingue pelo caráter ruim, moralmente condenável” conforme o verbete do dicionário de Antônio Houaiss (2000).

Tal termo, entretanto, apesar da clareza incontestada da definição, atenua-se ao ser aproximado do elemento infância. Isto é, quando tal termo emprega-se para o comportamento infantil ou à própria criança em si, ele esvazia-se de sua carga semântica a qual refere-se à uma falha de ordem moral ou a um defeito de caráter.

A palavra “maldade”, por exemplo, é aquela que a língua portuguesa possui, segundo o verbete que lhe cabe no dicionário de Aurélio Buarque (FERREIRA, 1986), para designar “qualidade ou caráter de mau; perverso; iniquidade, malvadez” ou “ação má, perversa, cruel”. Contudo, o mesmo termo, em uso familiar e cotidiano, significa “turbulência, travessura, traquinada”, como define o mesmo dicionário; ou, “travessura, teimosia”, como define o mesmo verbete no dicionário de Antônio Bivar (1952); ou, “travessura, teimosia ou maldades de criança”, como se verifica no dicionário de Laudelino Freire (1957).

Assim, este vocábulo que normalmente denota uma idéia de nocividade absoluta, relativiza-se ao aproximar-se do campo semântico da infância, onde designa, então, menos uma falha de caráter do que a não obediência a padrões comportamentais externamente definidos, as convenções sociais. O mesmo processo de mutação semântica é notado no idioma alemão com os termos equivalentes naquela língua aos acima destacados. O adjetivo “*böse*” encontra um substantivo seu correspondente em “*Bosheit*” ou “*Boshaftigkeit*” (que significam *maldade*) e designam aquele que pratica um ato com tal natureza com o adjetivo “*Boshaft*”, o qual, segundo os verbetes dedicados a esses termos encontrados em diferentes dicionários, pode significar mau (IRMEN, 1992); malicioso, manhoso, astuto (“*arglistig*”) (PEKRUN, 1955), (“*schadenfroh*”) (KAUSCHE, 1961); mas, também, pode ser trocista, travesso (“*spottsuchtig*”) (KAUSCHE, 1961), e aquele que faz troça, irônico (“*böbnisch*” do verbo *bönnen* - escarnecer, fazer troça, travessura) (PEKRUN, 1955).

Dessa forma, percebe-se que os dois termos empregados no original e na tradução para eventualmente definir os meninos e algumas de suas ações, além de equivalentes, apresentam uma mesma propriedade, a atenuação de sua carga semântica, indicadora de algo moralmente negativo, no momento em que são empregados ao que é relacionado ao comportamento infantil ou à infância propriamente dita.

As referências feitas aos meninos na obra original, destacadas acima, apresentam-se como casos do uso familiar do termo “böse” ou de outros termos ligados a ele por proximidade semântica. Associados à esfera da infância e qualificando ações praticadas pela dupla de meninos, observa-se, na obra de Busch, o enfraquecimento do poder semântico de determinados elementos na construção da idéia de algo realmente ruim (num sentido moral) ou que aponte para um defeito grave de má índole de algum dos protagonistas.

Assim, não só nos oito fragmentos anteriormente destacados, quando os meninos são apontados diretamente como maus, mas também em toda a extensão da obra original, onde há muitas referências da mesma natureza feita de maneira indireta à dupla, o sentido de “maldade” contida nos protagonistas diz respeito a um desvio de ordem externa. Desse modo, Max e Moritz não se qualificam como “bons” por não pautarem seu comportamento de acordo com as normas de conduta em sociedade e não por uma deficiência de ordem interna, como alguma falha de espírito ou desvio moral.

Em *Juca e Chico* podem ser elencados dezoito momentos em que há algum tipo de referência direta aos dois meninos e que expressam juízo de valor, o qual, no caso, é sempre negativo. Dentre estes dezoito trechos, nove configuram-se exatamente como o que ocorre no original, tendo seu teor de negatividade atenuado. Contudo, é flagrante a desproporção de vezes em que se usa tal característica (a referência que denota juízo de valor) entre o texto original e o traduzido.

O recurso, do qual Busch se serviu em oito momentos diversos, foi empregado por Bilac em dezoito ocasiões. Esta diferença numérica por si só é significativa, pois, uma vez que o tradutor duplica a quantidade de vezes que o recurso aparece, esta elevada quantidade de ocorrências caminha para uma saturação do citado expediente, com seu decorrente destaque na estruturação do texto e no momento da leitura do mesmo.

Ao verter para a língua portuguesa *Max und Moritz*, Olavo Bilac não só ampliou a quantidade de vezes em que expressa-se algum juízo de valor a respeito dos meninos, como, nessa ampliação, introduziu certa carga semântica a qual é estranha ao texto original. Observe-se, por exemplo o trecho: “Rap...rap... Os dois diabinhos, / Como dois rato daninhos, [...]” (BUSCH, 1982, p. 57). Neste fragmento, os vocábulos “diabinhos” e “daninhos” têm sua “noção de negatividade”, oriunda de seu estrato semântico, atenuada por estarem sendo empregados em referência às duas crianças e pelo uso no diminutivo.

Entretanto, se atentarmos para o segundo verso do trecho destacado, nota-se que o substantivo ao qual o adjetivo “daninhos” se liga é “ratos”. Na expressão “criança daninha” o adjetivo tem o mesmo valor semântico de “traquina”, “travessa”

ou “arteira”. Contudo, em sua tradução, Bilac não emprega nenhum termo ligado ao campo semântico da infância, mas sim o vocábulo “ratos”.

O senso comum vê em tal ser quase que um inimigo, além de considerá-lo um animal nocivo ao homem, sobretudo no que concerne a questões de higiene e saúde. Talvez o poeta parnasiano tenha se deixado levar pela gestualidade da ação narrada, em que os meninos roem a casca de pão que os detém e fogem.

Como foi dito, Bilac emprega dezoito vezes o recurso de emitir algum tipo de juízo de valor sobre a dupla, sendo que em metade dessas ocorrências o valor pejorativo que se dá aos meninos é atenuado. Nas outras nove ocorrências, porém, está clara a valoração negativa atribuída aos meninos. Na “Primeira Travessura”, em determinado momento, referindo-se à dupla é narrado “– Que fazem os dois **madrachos?**” O capítulo seguinte apresenta três ocorrências deste teor: “– Não se descuida o **inimigo** [...]”; “Mas o **crime** consumado,[...]” e “E os **culpados da ação feia** [...]”. Mais adiante, no capítulo “Quarta Travessura”, figura: “– Mas nossos dois **vadios**, / De todo estudo arredios, [...]”.(BUSCH, 1982, p.4, p.16, p.18 e p.30, grifo nosso).

O mesmo capítulo apresenta, ainda, duas outras expressões de juízo de valor: “Na sua **perversidade**, / Armaram nova **maldade**.[...]” e, referindo-se a um dos meninos, “O Juca, **bicho daninho**, [...]”. As duas últimas ocorrências de tal natureza se encontram na “Quinta Travessura”, sempre em referências aos meninos: “Nem todos sabem, porém, / Preferir ao **mal** o bem: [...]”; e “[...] Os dois **patifes**, um dia, [...]” (BUSCH, 1982, p.31, p.32, p.38 e p.39, grifo nosso)

Em todos estes exemplos é inequívoco a valoração negativa do objeto referido, no caso os meninos. Os termos empregados nestes trechos (em destaque) não apresentam aquela característica de se atenuar com a aproximação do elemento “infância”. Qualificativos como “madrachos”, “vadios” e “patifes” são absolutos na representação da idéia de algo (ou alguém) desprezível, preguiçoso ou de má índole e perverso.

Olavo Bilac esvazia o espírito dos dois meninos de qualquer traço de inocência ou espontaneidade infantil quando, além do citado acima, identifica a dupla com o “mal”, que eles buscam mais que o “bem”, ou ao indicar que no interior dos protagonistas não havia outro impulso que não o da “perversidade”, termo bastante claro e sem a ambivalência significativa de, por exemplo, “maldade”. O poeta parnasiano impede dessa forma, também, a associação do final trágico da dupla ao fatalismo do cumprimento de sua *Moira*, fato que poderia torná-los mais simpáticos ao leitor, por revelarem uma fragilidade humana universal, uma vez que eles estariam presos a um destino irrevogável e impossível de ser adiado após sua revelação, quase em tom de sentença, nas linhas finais do “*Vörwort*”. Nesse sentido, a

primeira travessura da dupla foi apenas o moto inicial que desencadeou uma série de acontecimentos cujo desenlace final já fora apresentado de antemão.

Estes elementos que denotam a idéia da negatividade de maneira unívoca se encontram dispersos na estrutura textual de *Juca e Chico*. Dessa forma, por extensão, eles anulam, naqueles que podem expressar de alguma maneira a idéia de peraltice dos meninos, a sua ambivalência, tornando-os monossignificativos também.

Assim, observado em sua totalidade o texto bilaquiano, quer pela escolha, quer pela quantificação das palavras, reforça de modo acentuado a impressão de negatividade moral na personalidade dos protagonistas, revelando os olhos com os quais Bilac observou *Max und Moritz*. O intuito moralizante é, então, a tônica da versão brasileira da obra de Busch, em que o narrador esforça-se para isentar os adultos de qualquer responsabilidade na morte das crianças, como pode ser notado no capítulo final “Conclusão” (BUSCH, 1982, p.65).

Esse segmento, comparado com o seu correspondente no original (“*Schluss*”), não encerra a narrativa de modo ambíguo, deixando em aberto a impressão final da obra, como ocorre naquele. Ao contrário disso, na tradução bilaquiana, as personagens isentam-se de qualquer culpa ou participação no acontecido. O “bom tio Frederico” diz “Meu Juca! Meu Chico! / A vadiação não faz lei ... / Bem que eu vos aconselhei!” O alfaiate delega a responsabilidade a um poder maior: “Fez-se justiça!”, ao passo que o moleiro justifica-se pela obrigação profissional dizendo “Eu cá fiz o meu serviço, / Não tenho nada com isso ...”.

No original a maldade erradicada da aldeia (“*Übeltäterei*”) pode ser relativizada, em uma abordagem do ponto de vista dos menos favorecidos socialmente e também oprimidos, como Max e Moritz.

Foi maldade o que os meninos fizeram ou o que com eles foi feito? A morte é o tratamento que deve ser dispensado àqueles que brincam e troçam? Há maldade maior que matar alguém? Todas estas indagações que podem se formar ao término da narração original, especialmente se simpatizou com a dupla de meninos.

Olavo Bilac dá pouca margem para que tais questões sejam levantadas. Ele encerra sua narração com um ponto final expresso com todas as letras, além de avisar que após este não há “mais nada”. Assim, quando a vila se viu “livre” da ação das crianças ela se tornou tranqüila e “reinou a paz afinal”. A tradução deixa bem expressa, dessa forma, a necessidade da eliminação de Juca e Chico, fato que, no original, é questionado até certo ponto. Pois, se Busch demonstra às crianças como elas não devem se comportar, ele também lhes dá indicações de como elas não devem ser quando forem adultas e perderem a alegria de ver o mundo como um parque para diversões.

A tradução de Bilac opta pelo aspecto moralizante da obra original cujas interpretações revelam tendências didáticas e de ensino de normas para uma boa vivência social, as quais ratificam a ação dos adultos

A fama confessa que Olavo Bilac tem de produzir literatura infantil com a intenção de veicular, pelas letras, conteúdos moralizantes e cívicos nos tenta a engrossar o coro que *a priori* classifica qualquer produção sua destinada aos pequenos como didática e pouco artística. A análise da obra *Juca e Chico* não só demonstra que a obra não se distancia muito destas qualidades, mas também permite que possamos chegar a uma conclusão de tal teor por fatores intrínsecos à mesma.

Não podemos, porém, rebaixar o valor artístico da tradução bilaquiana, que apresenta uma estruturação poética com passagens de rara beleza e dignas da obra original. Não podemos culpá-lo, também, de não lograr o êxito de reproduzir exatamente em língua portuguesa o texto original alemão, por impossível que seja tal feito. Uma tradução será sempre uma tradução. Se é possível quantificar com que exatidão o tanto que ela é melhor ou pior que o original, não se sabe, mas, com certeza é um texto diferente, em uma língua (que pode apresentar diferentes recursos de expressão), e direcionada a um público diferente. Além disso, é possível dizer que a tradução bilaquiana é modelar a ponto de servir, inclusive, de padrão para as traduções nacionais das demais histórias ilustradas do autor que a ela sucederam, em diversos aspectos.

Assim, este estudo tenta entender se, por ocasião da tradução da obra buschiana, talvez Bilac tenha desejado apenas defender o ponto de vista da classe social que mais prezava, na qual se inseria e da qual compartilhava os valores. Com esta visão, partidária de determinado grupo da sociedade, nosso poeta teve de esforçar-se para obnubilar em seu trabalho a ambigüidade (grandemente expressiva) gerada pela relação texto ilustrado/texto verbal tão bem construída por Wilhelm Busch. Decorrente disso, criou-se então a necessidade de explicitar nas linhas da tradução o traço moralizante sugerido pelo texto verbal original. Pode ser que seja este um dos motivos que o levaram a hipertrofiar a ocorrência de casos em que se expressa algum tipo de juízo valorativo a respeito dos meninos, nos quais, inclusive, ressalta-se a natureza vil da dupla.

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

aprofundadas acerca da constituição dessas obras são tarefa para outro estudo e não cabem aqui, ficando, dessa forma, para outro momento.

POMARI, G. L. The Painter and the Poet: Olavo Bilac as a Translator of Children's Illustrated Stories. **Revista de Letras**, São Paulo, v.49, n.1, p.79-99, Jan./June 2009.

- **ABSTRACT:** *This article analyzes the translation, made by Olavo Bilac (1865-1918), of the German writer Wilhelm Busch's *Max und Moritz - Eine Bubengeschichte in sieben Streichen*. Combining rhymed and measured verses to illustrations and forming narrative sequences, Busch developed a means of expression which may be defined as illustrated story, a predecessor form of the current comics. To the translator of this kind of text, the biggest challenge is in comprehending the relationship between the two languages which compose the text - words and images.*
- **KEYWORDS:** *Wilhelm Busch. Olavo Bilac. Illustrated stories. Translation.*

REFERÊNCIAS

BIVAR, A. **Dicionário geral e analógico da língua portuguesa**. Porto: Edições Ouro, 1952.

BUSCH, W. **Gesammelte Werke**. Berlin: Directmedia Publishing, 2002. 1 CD-ROM. (Digitale Bibliothek, Bd. 74).

_____. **Juca e Chico: sete travessuras**. Tradução de Olavo Bilac. Belo Horizonte: Villa Rica, 1982. (Série Juca e Chico, v.1).

CIRLOT, J. E. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Moraes, 1984.

DIMAS, A. Morte à aventura. In: ABRAMOVICH, F. **O sadismo de nossa infância: antologia**. 2. ed. São Paulo: Summus, 1981. p.113-128. (Novas buscas em educação, v.2).

FERREIRA, A. B. de H. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FREIRE, L. **Grande e novíssimo dicionário da língua portuguesa**. 3.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1957.

HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

IRMEN, F. **Langenscheidts Taschenwörterbuch der portugiesischen und deutschen Sprache**. 10. Aufl. Berlin: Langenscheidt, 1992.

KAUSCHE, M. **Der Sprach Brockhaus**: Deutsches Bildwörterbuch für jedermann. 7. Aufl. Wiesbaden: F. A. Brockhaus, 1961.

MASSOTA, O. **La historieta en el mundo moderno**. Buenos Aires: Paidós, 1970.

MOYA, Á. de. Era uma vez um menino amarelo... In: _____. **Shazam!** 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1972. p.15 – 96.

PAPE, W. **Wilhelm Busch**. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1977.

PEKRUN, R. **Das Deutsch Wort**: Rechtschreibung, Sprachlehre, Erklärung des deutschen Wortschatzes und der Fremdwörter. 3. Aufl. Heidelberg: Keyserche Verlagsbuchhandlung, 1955.

POMARI, G. L. **Vício e verso**: as histórias ilustradas de Wilhelm Busch no sistema literário brasileiro. 2009. 294f. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

_____. **O pintor e o poeta**: Wilhelm Busch no Brasil. 1992. 192f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 1999. 2 v.

TOURY, G. German children's literature in hebrew translation: the case of Max und Moritz. In: _____. **In search of a theory of translation**. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980. p. 140-151.

