

HISTÓRIAS ILUSTRADAS: UMA NOVA FORMA NARRATIVA NO SÉCULO XIX (O EXEMPLO DE WILHELM BUSCH)

Gerson Luis POMARI*

- **RESUMO:** O presente artigo tem como centro o fenômeno das histórias ilustradas do século XIX. Elas são um meio típico do contexto da cultura de expressão alemã do período, quando surgiram diversas modalidades de textos sincréticos (ou intermediáticos) de comunicação de massa, e representam um tipo de narrativa que lança as bases daquilo que seria conhecido como Histórias em Quadrinhos (HQs) no século seguinte. Tais histórias ilustradas surgem como resultado do impacto das mudanças tecnológicas sobre os meios de comunicação impressa da época e introduzem uma forma narrativa inovadora, a qual resulta da combinação da expressividade do discurso literário com novos recursos oriundos das artes gráficas e das novas técnicas de impressão, que permitiram melhores realizações para o registro das imagens. Wilhelm Busch pode ser considerado o principal autor desse tipo de texto naquele momento e, por tal motivo, serve de exemplo para que melhor se esclareça a força expressiva dessas histórias ilustradas.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Histórias ilustradas. Narrativa intermediática. Texto verbo-visual. Mídia impressa. Wilhelm Busch.

A Literatura e as novas mídias no século XIX

Dois fenômenos típicos do século XX – cultura de massa e as mídias contemporâneas – registram suas origens na mudança do paradigma dos meios de produção da sociedade ocidental ocorrida na Europa na virada do século XVIII para o XIX, o que ficou conhecido como Revolução Industrial. Se, por um lado, naquele momento a visão mercantilista preponderou sobre todos os aspectos da sociedade, por outro lado, o avanço tecnológico trouxe em seu bojo a potencialização das

* Doutor em Língua e Literatura Alemã pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), atualmente é Pós-doutorando do Institut für Europäische Kunstgeschichte (IEK), na Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. – gersonpomari@yahoo.com.br.

Artigo recebido em 30 de setembro de 2011 e aprovado em 15 de dezembro de 2011.

possibilidades técnicas, levando a um salto desenvolvimentista que beneficiou várias áreas do saber ou do fazer humano.

Uma nova configuração nos modos de produção acarretou uma nova forma de comportamento do homem perante eles e, até, perante seu semelhante, além de novas formas na percepção desse processo e novas formas para sua expressão. Na esfera comunicacional, a mídia impressa representou o principal suporte de difusão da informação naquele período, inicialmente na forma do livro e, posteriormente, de um modo socialmente mais abrangente na forma dos jornais.

Esses veículos mostraram uma enorme capacidade de adaptação de seu conteúdo e de sua forma às demandas da massa de leitores-consumidores que então florescia. Nesse contexto e como uma dessas demandas, surgem as histórias ilustradas (*Bildergeschichten*), que podem ser definidas no plano de sua expressão como estruturas narrativas verbo-visuais ou intermediáticas¹, termo este empregado por Martin Schüwer (2008, p.307) para definir tanto elas como as posteriores HQs. Entretanto, diferentemente do que ocorreria com estas, no plano do discurso de tais narrativas ilustradas a palavra é ainda literatura e elas se encontram combinadas às imagens para fazer surgir uma nova fórmula narrativa, intermediática ou sincrética.

O avanço científico e o seu consequente desenvolvimento tecnológico são também temas recorrentes nas obras literárias desde o século XIX, quando tais fenômenos eram a grande novidade da civilização ocidental e a Europa conheceu um ciclo de intensas transformações nos mais diversos setores da sociedade. Contudo, mais que uma nova oportunidade temática, as mudanças registradas nesse período chegaram a modificar o relacionamento do público com a literatura por meio de inovações na forma de sua veiculação, como a publicação em formato folhetim, ou atingiram até mesmo a própria estrutura da sua forma, na medida em que mais facilmente se pôde veiculá-la associada a algum outro tipo de mídia. Neste último caso se encaixa o fenômeno do surgimento das histórias ilustradas, um meio de expressão originado na rica tradição da mídia impressa de expressão alemã, portanto, em uma área proeminente da trajetória literária desse idioma. Além de representar um efeito das condições tecnológicas de sua época sobre a arte literária, elas são um fenômeno típico do contexto cultural europeu do século XIX e, no processo de desenvolvimento das mídias modernas, podem ser consideradas uma forma anterior dos atuais textos sincréticos de comunicação de massa. Combinando imagens e palavras, elas apresentam um meio expressivo intermediário entre as narrativas

¹ Martin Schüwer (2008) também emprega o termo “plurimidiático” para caracterizar esse tipo de texto. Ele acredita, inclusive, que tal termo é mais apropriado do que o termo “intermediático” em alguns casos, por achá-lo melhor na caracterização das relações existentes entre as duas linguagens presentes nesse tipo de criação. Segundo Nicole Mahne (2007, p.22, tradução nossa), “[...] meio, no contexto da teoria narrativa, portanto indica o potencial do meio portador moldar conjuntos de sinais de um gênero narrativo”. Vejo ambos os termos como válidos e como equivalentes ao corrente termo “texto sincrético”.

literárias tradicionais e predominantemente verbais (romance, novela, conto), e as modernas e essencialmente visuais narrativas gráficas ou histórias em quadrinhos (HQs).

Em *Desvendando os Quadrinhos*, trabalho pioneiro sobre a linguagem dos quadrinhos, Scott McCloud (2005) cunha uma definição para tal forma de expressão clara e abrangente o suficiente para comportar as mais diversas configurações pelas quais, segundo ele, tal meio se encontra disseminado na cultura ocidental. Para esse autor e estudioso desse meio, uma História em Quadrinhos (HQ) é um conjunto de “[...] imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou a produzir uma resposta no espectador” (McCLOUD, 2005, p.9). E para todos os efeitos, tais imagens são ícones que podem ser divididos em duas categorias principais: imagens (ícones pictóricos) e palavras (ícones não-pictóricos). A partir dessa descrição, McCloud (2005) instala sob tal rubrica uma série de manifestações artísticas que são, em diversos aspectos, distantes do que hoje ordinariamente se concebe como quadrinhos, mas que, segundo ele, em sua essência representam a forma inicial da linguagem que ficou famosa a partir do final do século XIX e início do XX. Dentre essas várias manifestações artísticas similares aos Quadrinhos, encontram-se as Histórias Ilustradas aqui tratadas. Foi nessas histórias ilustradas que inicialmente apareceram diversos elementos típicos dos quadrinhos, tais como a fragmentação da ação narrada em uma sequência de imagens cujo efeito final deveria ser a reprodução do ritmo natural das ações, caso elas ocorressem fora do texto.

Em uma fração da literatura em prosa da segunda metade do século XIX, o alcance dessa nova concepção de mundo, entretanto, não se limita apenas ao plano do conteúdo narrativo, mas chega a atingir a própria forma literária enquanto meio de expressão. Novas técnicas de impressão, como a litogravura, inventada por Alois Senefelder em 1796, e a prensa rotativa a vapor, desenvolvida por Friedrich König em 1811, impulsionam as artes gráficas e barateiam os custos de produção de imagens impressas (KIPPHAN, 2000; TESCHNER, 2006), as quais passam a ser bastante comuns para o acompanhamento de textos escritos. Uma grande massa de trabalhadores analfabetos ou semiletrados juntam-se àqueles capazes de ler e também tem a possibilidade de se converterem em consumidores de um novo padrão textual que então começa a abundar nos grandes centros urbanos da Europa e prevalece até hoje. Esse novo padrão de texto combina a imagem e a palavra e se destaca pelo forte apelo visual de sua apresentação, sendo empregado, inclusive, na criação das primeiras logomarcas de produtos industrializados ou empresas comerciais como estratégia de fixação junto ao potencial público consumidor. Ele é encontrado principalmente nos cartazes ou panfletos publicitários do período, em rótulos de embalagens dos mais diversos produtos, além de pautar a configuração geral das revistas e jornais daquela época. Nesse contexto, a imagem apresenta-se como ícone mimético de leitura mais

rápida e mais direto que a linguagem verbal, a qual tende a ser mais inequívoca, e a junção de ambos é uma tentativa de explorar ao máximo a capacidade de denotar o conteúdo com a maior eficiência possível ao texto impresso.

E é no âmbito da mídia impressa desse período que a nova fórmula intermediária (SCHÜWER, 2008) das histórias ilustradas registra seu surgimento. Na Alemanha esse tipo de literatura era veiculado nas páginas de periódicos crítico-satíricos, onde consolidaram seu estilo, tais como *Fliegende Blätter* (1845-1944), *Simplicissimus* (1896-1944), *Deutsches Kunstblatt* (1850-1958), *Kladderadatsch* (1848-1944), *Münchener Bilderbogen* (1848-1905), *Freiburger Münsterblätter* (1905-1922), *Mitteilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses* (1855-1936), *Meggendorfer-Blätter* (1888-1944) ou *Ulk. Illustriertes Wochenblatt für Humor und Satire* (1872-1933), os quais estabeleceram no âmbito da língua alemã uma intensa prática editorial jornalística (e humorística) antes mesmo daquela que eclodiria, no final do mesmo século no continente americano. Na França, circulou entre 1832 e 1937 o parisiense periódico humorístico com ilustrações *Le Charivari*, que influenciou no surgimento da conhecida publicação a ela similar *Punch*, lançada em 1841 e publicada até recentemente em Londres, a qual evidencia essa inspiração na capa de sua primeira edição anunciando-se como *Punch or The London Charivari*.

Em linhas gerais os periódicos acima referidos surgiram na forma de brochura, com número variável de páginas, aparentemente como uma publicação avulsa. As obras nelas apresentadas constituíam-se, ordinariamente, de textos predominantemente verbais, os quais eventualmente traziam algum tipo de ilustração. Em alguns deles, conforme o momento em que foram publicados, a porção ilustrada apresentava-se expandida e era plenamente explorada, pelos artistas colaboradores, como um instrumento importante na construção dos conteúdos críticos e dos efeitos de humor que eles pretendiam. Seu aspecto gráfico é, invariavelmente, o que primeiro se destaca quando hoje se faz alguma referência a esse tipo de jornal. Além disso, o humor refinado e a força expressiva da nova forma de narrar (ou representar a realidade), por meio de um novo discurso, combinando de modo criativo a imagem e a palavra e tematizando assuntos cotidianos e contemporâneos, talvez tenham sido os ingredientes responsáveis pelo estrondoso sucesso alcançado por esses veículos que circularam nos centros urbanos mais desenvolvidos da Europa naquele período.

A estrutura simples e fragmentária dos veículos, o que facilitava uma leitura sem pressa, aos poucos, para melhor desfrutá-la, e a profusão de imagens de grande apuro técnico estão, certamente, entre os motivos da sua recepção tão exitosa. Esse grau elevado da qualidade final da publicação, por sua vez, decorre da grande capacidade estilística e criativa dos colaboradores que normalmente freqüentavam as páginas dessas publicações. Muito em virtude deste fato, não espanta que na Alemanha tais periódicos foram adotados como fonte do entretenimento das famílias, tal qual o

papel outrora desempenhado pelas *Hausmärchen* (contos de fadas familiares), uma vez que a derrisão era o seu elemento mais característico e apreciado pelo público leitor.

De um modo geral, para as histórias ilustradas vale a constatação de Walter Benjamin (1978, p.234) sobre as novas formas de expressão da arte no âmbito de uma sociedade que impõe, inclusive ao fazer artístico, o fenômeno da produção em larga escala e para o consumo da massa:

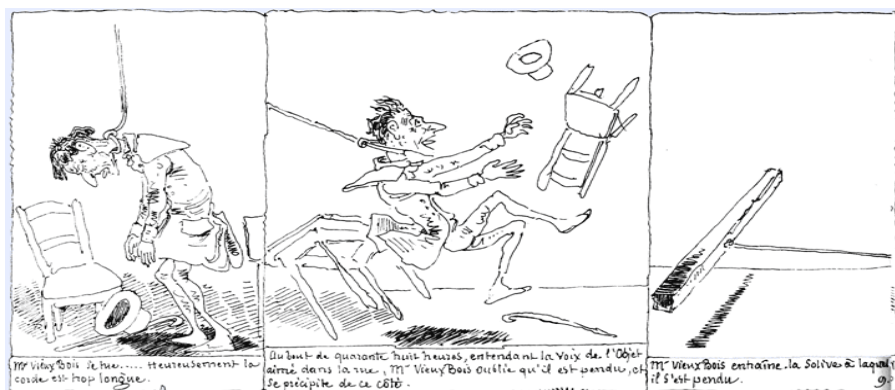
Uma das tarefas essenciais da arte, em todos os tempos, constituiu em suscitar uma demanda, num tempo que não estava maduro para satisfazê-lo em plenitude. A história de cada forma de arte comporta épocas críticas, onde ela tende a produzir efeitos que só poderão ser livremente obtidos após a modificação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

Na sua origem, as narrativas ilustradas a que nos referimos surgiram primeiramente em veículos que tinham como pendor mais característico o uso das imagens em estilo cartunizado ou na forma de *charge*. Com o tempo, o desejo (ou a necessidade) de desenvolver determinados assuntos em um texto mais longo, levou à formulação de estruturas narrativas que agregassem ao eixo da história um tipo de discurso já explorado por essa linguagem de *cartum* que se desenvolvia nas páginas desses periódicos. Por uma perspectiva diacrônica, pode-se dizer que essas histórias ilustradas figuram como um dos primeiros meios expressivos impressos em que a linguagem verbal e a visual narram a história de modo que ambas apresentem o mesmo grau de importância na constituição da estrutura do discurso narrativo. Isto é, as histórias ilustradas introduzem um novo tipo de discurso narrativo verbo-visual, diferente daquele encontrado em manifestações anteriores a elas semelhantes, como, por exemplo, na *Tapeçaria de Bayeux*, em que as palavras são meras legendas na narrativa feita pelas imagens, ou na famosa edição da *Divina Comédia*, de Dante, ilustrada por Doré, em que as imagens ilustram somente um específico momento daquilo que é narrado com palavras.

Pela perspectiva que adotamos neste estudo, elas se configuram como uma variante específica da arte literária, em que se insinua uma nova possibilidade de forma narrativa, a qual se beneficia da associação entre a linguagem verbal e a linguagem visual para sua representação do real. Mas, dada sua natureza sincrética, isso não impede que a consideremos também como uma espécie de protoforma dos quadrinhos, a qual se aloja em uma região fronteira, e com distinções bastante tênues, entre a literatura e as artes visuais. E em relação a esse fato, parece sintomático constatar que, pelo menos na tradição teórico-crítica nacional, é na literatura

secundária sobre os quadrinhos que ordinariamente encontramos referências a elas. De todo modo, a ainda jovem tradição dos estudos dos quadrinhos invariavelmente aponta Rodolphe Töpffer (1799-1846), Wilhelm Busch (1832-1908) e Georges Colombe Christophe (1856-1945) como os principais representantes desta modalidade de texto na Europa, além de defini-los como precursores das HQs. No Brasil registra-se as criações do ítalo-brasileiro Angelo Agostini (1843-1910), que produz uma forma discursiva similar à desenvolvida por esses três autores, bem como as obras encontrada naqueles periódicos alemães, em um período contemporâneo à maioria deles.

Figura 1 – Fragmento de *Les Amours de M. Vieux Bois*, 1837, de Rodolphe Töpffer.

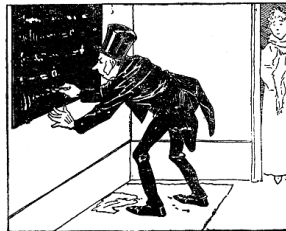


Fonte: Bob's Comic Reviews, 2010

Figura 2 – Fragmento de *L'idée fixe du savant Cosinus*, 1893, de Christophe (Georges Colombe).



Il fit mieux, un soir qu'il devait conduire deux parentes au bal. À dix heures, une de ces dames ayant paru : « Mon cousin, dit-elle, il est temps. » Mais Zéphyrin, dont les regards ont rencontré l'ébauche d'un intéressant problème, répond : « Partez devant ! Vous ne serez pas au pont Neuf que je vous aurai déjà rattrapées. »



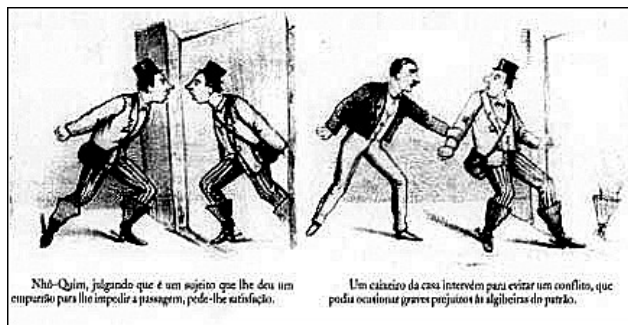
Ces dames ayant préféré attendre, à dix heures et demi, la seconde parente est envoyée en reconnaissance : « Mon cousin Zéphyrin !... – Quoi ? – Il est temps de partir ! – Eh bien ! mais partez toujours, je vous dis que... $+ b^2 \times y^2$... vous ne serez pas au pont Neuf... égale zéro... que je vous aurai déjà rattrapées. »



À minuit, Zéphyrin qui a trop chaud retire le superflu pour ne conserver que le nécessaire. Ces dames, après avoir fait plusieurs tentatives infructueuses pour mobiliser leur cousin et l'arracher à ses calculs, on prit le parti de se passer de garde du corps.

Fonte: L'IDÉE fixe du savant Cosinus par Christophe – Pierre Aulas, 2010

Figura 3 – Fragmento de *As Aventuras de Nhô Quim ou Impressões de Uma Viagem à Corte*, 1869, de Angelo Agostini



Fonte: UNIVERSO HQ, 2010

Mas, apesar da consonância da crítica na indicação do pioneirismo desses artistas, ela revela muito pouco, ou quase nada, sobre qual foi propriamente a contribuição desses artistas, ou das suas histórias ilustradas, para o meio das HQs. Tanto no campo dos estudos literários quanto no dos estudos sobre quadrinhos há uma carência de trabalhos que busquem uma melhor compreensão da relação existente entre as histórias ilustradas e os quadrinhos ou a literatura.

Além disso, um outro aspecto dos estudos sobre quadrinhos que se tem no Brasil é a predominância de uma abordagem que pode ser definida como prioritariamente lingüística ou semiótica, pela qual se analisam mais os aspectos concernentes à sua forma de expressão no que eles têm de característicos enquanto signos inseridos num sistema de linguagem. Assim é a visão predominante nas teorias desse meio que por aqui circulam como, a partir de uma perspectiva local, a que se vê no trabalho de Paulo Ramos (2009), ou nos já consagrados estudos feitos por Scott McCloud (2005) e Will Eisner (1999, 2008). Acreditamos que esta abordagem também contribuiu bastante para a atual situação, em que a área dos estudos literários parece considerar o meio de expressão das histórias ilustradas como matéria alheia à sua área de interesses, dada sua natureza supostamente “estranha” ao rol de conteúdos interessantes às elucubrações sobre a arte literária.

Em nosso ponto de vista, todas essas especulações são consideradas como de extrema importância para a reflexão sobre o meio das HQs, mas precisam também ser incrementados com novos estudos que permitam uma observação mais abrangente desse fenômeno, em que sejam considerados outros aspectos tão determinantes

quantos os lingüísticos para a comunicação pretendida por esse tipo de texto, como, por exemplo, a sua natureza essencialmente narrativa. Isso permitirá, por exemplo, que se analisem todas essas manifestações artísticas – texto literário “puro” (exclusivamente verbal), histórias ilustradas e quadrinhos –, como realizações afins, com uma interface comum a todas elas.

Em que pesem as diferenças observadas entre o texto literário tradicional ou “puro”, o meio das histórias ilustradas e o meio dos quadrinhos², como dissemos, eles são idênticos no que se refere a um elemento essencial em sua estrutura: todos os seus elementos se organizam em torno de um eixo narrativo, ou seja, a narração é o elemento central no processo de comunicação pretendido pelo texto. Uma história que se narra é o aspecto constante nas diversas linguagens pelas quais cada um desses três tipos de texto se comunica com o leitor.

Assim, pela perspectiva de uma narratologia intermediática e interdisciplinar (NÜNNING; NÜNNING, 2002), é possível que se compare as histórias ilustradas não somente com os quadrinhos ou com a literatura exclusivamente verbal. Elas podem (e devem) ser observadas também na sua relação possível com várias outras formas intermediáticas que se valem, entre outros recursos, das imagens e das palavras em sua expressão, tais como o cinema, o teatro, a ópera ou as artes visuais. Em casos extremos, pode-se até aproximar mídias um tanto quanto diversas para uma melhor compreensão de fenômenos em parte semelhantes, a exemplo do que ocorre cada vez mais freqüentemente, com a transposição para o cinema ou para os quadrinhos de obras originalmente literárias.

Os recursos expressivos da imagem agregados ao eixo narrativo verbal

Levando em conta a expressividade conseguida na composição do elemento visual das histórias ilustradas, elas podem ser consideradas também como precursoras do modo de narrar do cinema mudo, dado seu enquadramento das cenas e a fluência das narrativas. Neste sentido, faz-se necessário, ainda, compreender os caminhos pelos quais o autor semiotiza os conteúdos veiculados em suas criações, a fim de obter os efeitos de significação últimos nessas narrativas com a natureza das histórias ilustradas. Simultaneidade de ações, cortes originais, focalizações inovadoras, todos esses elementos, os quais também se reproduziriam nas HQs modernas, já tinham

² Paulo Ramos (2009) aponta a existência de gêneros dentro do que seria uma classificação mais ampla do meio quadrinhos. Por essa perspectiva, com a qual concordo, tanto as histórias ilustradas aqui objeto de análise quanto as HQs mais modernas podem ser definidas como quadrinhos, embora de gêneros diversos. McCloud (2005) segue pelo mesmo caminho em sua definição de quadrinhos como “arte seqüencial”, cuja característica mais essencial é a justaposição dos signos na forma de uma linguagem essencialmente icônica.

figurado em profusão, por exemplo, nas obras daquele que reputamos talvez o maior dos criadores nesse meio de expressão, Wilhelm Busch. Vejamos alguns exemplos nas páginas seguintes:

Figura 4 – Max und Moritz (1865)

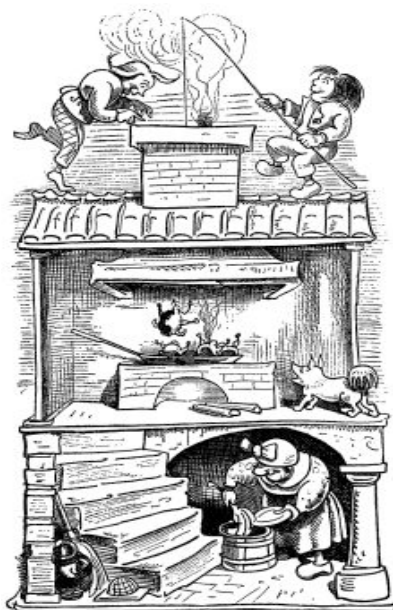
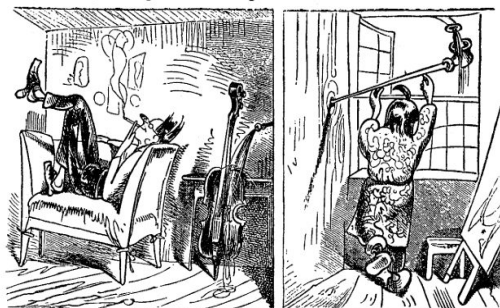
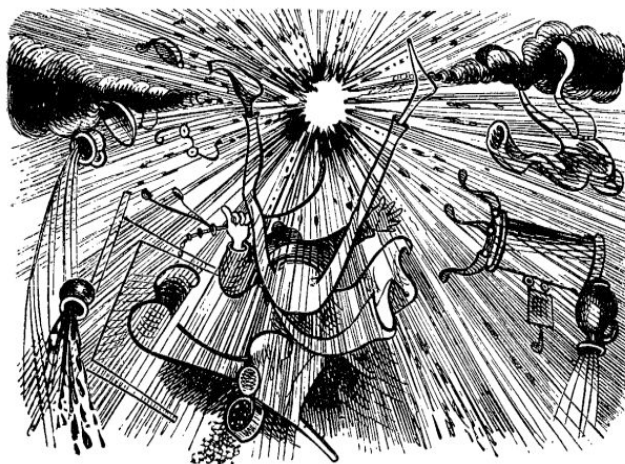


Figura 5 – Die feindlichen Nachbarn oder Die Folgen der Musik (1867).



Fonte BUSCH, 2004

Figura 6 – Max und Moritz (1865)



Fonte BUSCH, 2004

Figura 7 – Was die Amme 1860 den Kindern erzählt (1860)

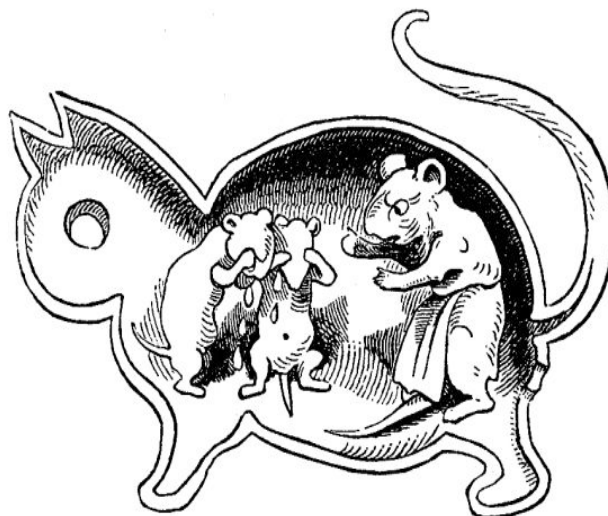
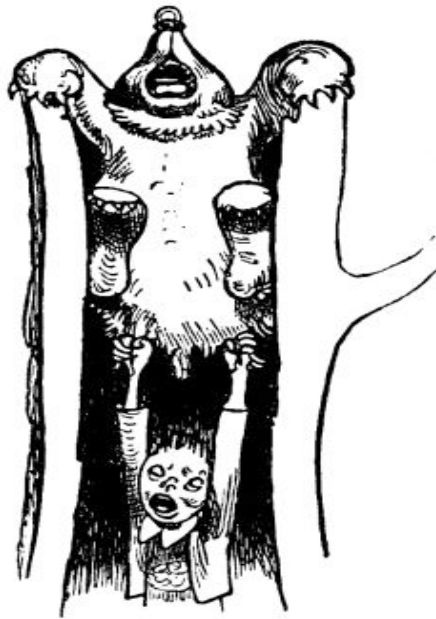


Figura 8 – Schnurrdiburr oder die Bienen (1869).



Fonte BUSCH, 2004

Figura 9 – Die Fliege, 1861

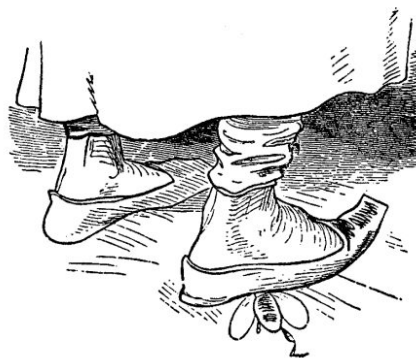
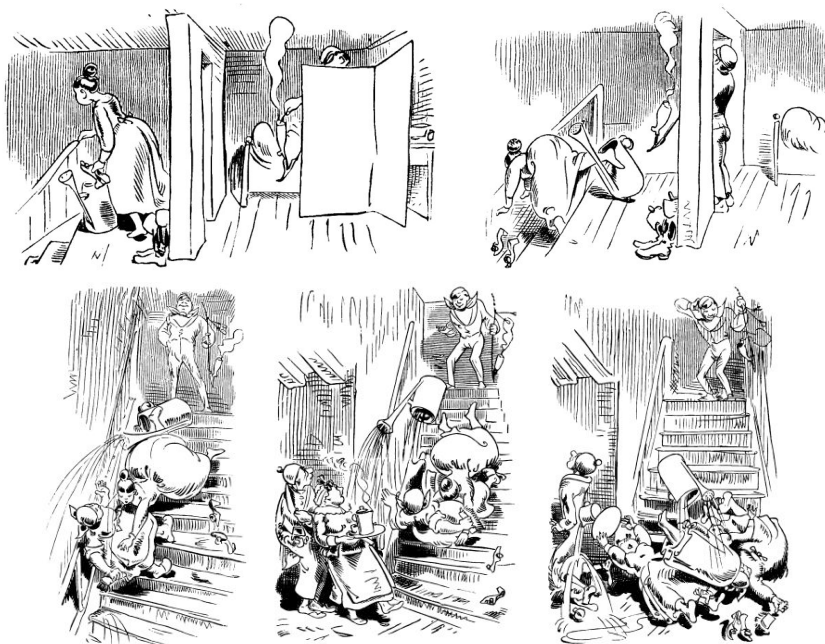


Figura 10 – Der vergebliche Versuch, 1867



Fonte BUSCH, 2004

Figura 11 – Die Fromme Helene, 1872



Fonte BUSCH, 2004

No primeiro exemplo, o corte longitudinal da casa da viúva Bollte (figura 4), que tornou-se uma imagem antológica do estilo do autor, apresenta em três planos distintos o mesmo número de ações simultâneas praticadas por diferentes personagens, semelhante ao que narra o fragmento de *Die feindlichen Nachbarn oder Die Folgen der Musik* (figura 5), em que se apresentam duas personagens praticando ações concomitantes em espaços diversos. No excerto que se sucede, a amplitude e a potência da explosão do cachimbo do professor Lämpel são claramente representadas na medida em que tomam conta de todo o quadro, atingindo e devastando todos os objetos nela contidos, os quais se encontravam em perfeita ordem no momento anterior da narração (figura 6). Os dois exemplos seguintes apresentam o modo como o autor solucionou o problema de narrar uma ação desenvolvida em um ambiente inacessível aos olhos, empregando um recurso semelhante ao do primeiro fragmento apresentado, mas com intenção expressiva diversa, pois neste caso o que se enfatiza é o acesso a uma informação não aparente, da qual a limitação do espaço em que ela se dá é um de seus componentes mais expressivos (figuras 7 e 8). Nos exemplos seguintes temos, respectivamente, uma imagem em *close-up*, em que se destaca o detalhe portador da informação de maior importância na ação narrada em determinado ponto da história (figura 9), e a representação da visão subjetiva da personagem que se encontra em intenso estado de embriaguez, do qual decorre a ilusão de ótica da vela no candelabro que não permanece parada (figura 10). Os cinco últimos quadros trazem a seqüência da queda, escada abaixo, da devota Helena, ação esta narrada de modo a reproduzir todo o seu dinamismo e plasticidade, por meio da fragmentação da mesma em hiatos de tempo bastante reduzidos, de modo a abranger o movimento da queda desde seu início e até o seu final, em uma figuração muito próxima da fragmentação das ações empregada pelo cinema, cuja finalidade principal é mimetizar o ritmo próprio das ações desenroladas no plano da realidade objetiva concreta (figura 11).

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

O discurso intermediático das histórias ilustradas

Ao lado das ilustrações, contudo, há a massa verbal das composições. Em relação a esse aspecto, não é errado afirmar que, em geral, nas histórias ilustradas o elemento verbal é responsável, por exemplo, por fazer chegar ao leitor as informações impossíveis de serem retratadas em imagens visuais, como as relações sociais ou os aspectos de comportamento. O texto em palavras sobrepõe-se também nos momentos em que o texto ilustrado, se único, poderia retardar desnecessariamente a progressão da história por uma ação repetitiva. Além disso, a exemplo do se pode ver na maioria das histórias ilustradas de Busch, cujo estrato verbal se define como sendo um poema narrativo, podem ser detectados trechos que apresentam claramente a utilização dos recursos de construção do texto poético, pois, juntamente com a presença dos recursos de estrofação, métrica, ritmo e rima, temos a exploração do aspecto sonoro da palavra com o uso de aliterações, assonâncias, além do largo emprego de onomatopéias.

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

Sendo assim, a fruição completa dessas obras só se dará a partir da consideração dos dois códigos juntos e unidos um ao outro. Tal fato atesta a característica de uma linguagem híbrida, originária da junção do signo verbal e da imagem visual, que compõem o princípio básico da organização textual das histórias ilustradas. Esta observação permite que se extraia, da própria estrutura do texto, o melhor método para sua análise. Neste sentido, é necessário que se compreenda a força organizadora dessa estrutura, força esta que aproxima determinadas porções do estrato verbal de outras determinadas porções do estrato ilustrado. A aproximação dos códigos forma o que se pode definir como célula textual, que vem a ser a unidade mínima do texto em que se encontram combinadas as duas linguagens nele empregadas. 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. Desse modo, as células textuais compõem-se de uma ilustração e de um fragmento em linguagem verbal, que no caso adiante apresentado aparece como um grupo de versos (o qual pode variar de quantidade, em muitas oportunidades).

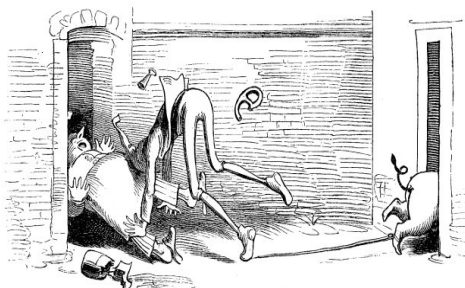
A aproximação entre o elemento verbal e o ilustrado, para a formação de uma dessas células textuais, efetua-se por força da identidade semântica entre os dois códigos, isto é, a porção de texto escrito formará uma célula com uma ilustração que retrate aquilo que ele traz como conteúdo. Dessa forma, estabelece-se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

ligação semântica muito forte entre os dois códigos na representação da passagem da história a que eles se referem, e que se diferencia das demais passagens, ou células, pela informação que contêm. Exemplo:

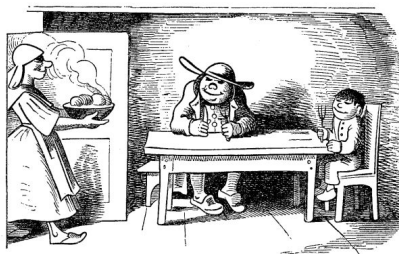
Figura 12 – *Der Bauer und sein Schwein*, Münchener Bilderbogen (1862), n. 316 e 317



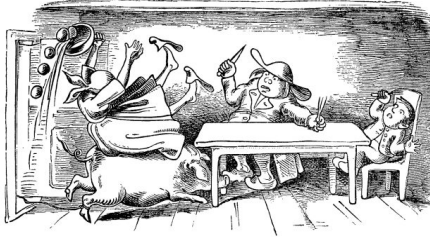
Eis que pára, no entanto, um momentinho; quer tomar o seu traguinho.



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



O vizinho ali perto e o filho moço, ambos, sorrindo, esperam seu almoço.



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

Fonte: BUSCH, 2004³

As imagens acima apresentam com clareza a natureza das narrativas intermediárias tomadas como objeto deste estudo. O discurso narrativo se desenvolve por meio de imagens e palavras, que juntas originam uma fórmula em que cada uma dessas linguagens cumpre uma função própria, e ao mesmo tempo integralizadora da significação da obra, quando consideradas uma em relação à outra. O fragmento acima apresentado é parte de um todo que se divide em nove células-textuais, ou unidades narrativas, as quais, por sua vez, se definem como signos intermediários (ou sincréticos), em que se combinam a linguagem verbal e a pictórica (ou gráfica). Quando observadas em separado, pode-se ver que o estrato verbal do texto segue os preceitos estruturadores do discurso narrativo poético, valendo-se de recursos como uma sequência de ações, apresentação de personagens, rima, métrica, sonoridade, etc.. O estrato visual, por outro lado, apresenta uma série de imagens que, no conjunto, podem ser compreendidas como sequenciais e representativas de uma ação contínua e linear. Cada uma das duas mídias combinadas reforçam mutuamente a significação de sua acompanhante, ampliando ou restringindo as possibilidades denotativas de cada signo estabelecido por essa combinação na composição discursiva, de modo a explicitar de forma inequívoca cada segmento de sua estrutura.

Como se pode observar no exemplo dado, por ser estruturado a partir de uma sequência de dísticos (linguagem verbal) acompanhados de uma ilustração (ou vice-versa), esse tipo de texto se apresenta também como uma fórmula discursiva totalmente inovadora em um outro aspecto específico, o fluxo (ou ritmo) da narrativa, pois, naquele momento, a simples combinação entre as duas mídias nele presentes não podia ser considerada inédita, uma vez que ela já ocorria, com maior ou menor frequência, desde o surgimento dos panfletos tipo folhas volantes, muito comuns na Europa a partir do final da Idade Média. A novidade, que se mostra como o grande

³ *Bei einem Wirte kehrt er ein / Und kauft sich einen Brantwein. // Da zieht das Schwein, der Bauer fällt, / Weil er sich auf das Seil gestellt. // Des Wirtes Nachbar und sein Sohn, / Die warten auf die Knödel schon. // Auf einmal kommt herein die Sau / Und stößt die gute Nachbarsfrau.* (Tradução de Maria Thereza Cunha Giacomio)

legado dessas narrativas para as que lhes seguiram e lhes são afins – sobretudo para as HQs –, é a fragmentação dos vários momentos narrados de modo a representar breves lapsos temporais entre eles na velocidade e no ritmo mais próximo daquele observado na realidade exterior (na qual, em última análise, o texto se insere).

O fragmento apresentado na figura 12 serve também para demonstrar como se configura o texto ilustrado na composição da obra. As ilustrações do artista apresentam um traço simples, mas expressivo. Os desenhos têm na organização do discurso 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. O texto escrito narra o acontecimento que é visualizado pela ilustração; esta, por sua vez, ao ter sua força expressiva potencializada pela pré-apresentação do conteúdo no texto verbal, após observada pelo leitor, devolve aos versos a ajuda recebida, uma vez que concebe quase tridimensionalmente vários dos conceitos neles contidos, tornando-os claros e inequívocos. Dessa forma, se dissociados os dois códigos, poderíamos, até, ter duas histórias, uma em versos (escrita) e outra contada por ilustrações. Entretanto, a leitura dos dois códigos separados compromete a compreensão da obra em sua totalidade, isto é, se atentarmos somente para o texto escrito, ou para o texto ilustrado, a fruição da obra no seu todo se dará de maneira reduzida. Na comparação dos códigos, entretanto, percebemos uma maior coesão no texto verbal, a qual decorre em muito dos recursos sintáticos da estrutura da língua empregados, embora isso não signifique que tal estrato textual (o verbal) prevaleça sobre o outro (o visual). O que queremos dizer é que, se optarmos por ler da obra somente os seus versos ou seus desenhos, aqueles apresentam mais recursos coesivos entre suas várias partes (versos), de modo que conseguem expressar de maneira menos lacunar e fragmentada que as ilustrações isoladas aquilo que representa a narrativa em sua totalidade. Entretanto, e isto é muito importante de se saber, em qualquer um dos dois casos (a leitura somente do verbal ou das imagens) a perda de expressividade é bastante considerável.

Além disso, apesar de o texto todo se constituir de uma seqüência de imagens (e ações), é possível perceber algumas sequenciações mais pormenorizadas, isto é, compostas por uma gama de ilustrações que, em termos de sucessão dentro de um eixo cronológico, se encontram bastante próximas. Nas partes da obra em que isso ocorre (como no exemplo anteriormente exposto e extraído da obra *Die Fromme Helene*), assinala-se uma velocidade na progressão da narrativa, isto é, ela torna-se mais dinâmica.

Porém, a exemplo da produção buschiana nesse meio de expressão, o casamento entre a porção desenhada e a escrita não se dá da maneira automática como as proporções dos exemplos acima podem sugerir. O que se percebe, em alguns casos da construção dos textos desse autor, por exemplo, são certos trechos em que ocorre ora uma concentração maior de versos em relação à porção ilustrada,

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

Sendo assim, é possível afirmar que, em linhas gerais, essas histórias ilustradas têm sua estrutura composta de pequenas células textuais, as quais, por sua vez, formam-se pela união de uma ilustração a um pequeno texto escrito. Nesta organização, esses dois códigos se ligam de maneira indissociável, mas sem se fundirem (diferentemente do que ocorre na linguagem dos quadrinhos), e as células textuais que eles formam agrupam-se constituindo o texto como um todo, ou seja, nessas obras se fundamentam sua expressividade na combinação da imagem visual com a palavra, organizadas de maneira que uma serve a outra mutuamente, e tal relação fortalece ambos os códigos, que, se observados em separado, reduzem a força significativa da composição, comprometendo, inclusive, a fruição da obra.

Talvez por se tratar de um texto que foge da estrutura tida como a mais tradicional até sua época, o texto literário, parece não haver muita segurança ou método no modo pelo qual a crítica em geral demonstra perceber as características formais dessas histórias ilustradas, com algumas definições sobre a natureza delas carecendo de maior clareza. Esse fato é observável, inclusive, na tradição crítica alemã. Neste ponto específico, o comentário adiante, feito por Gert Ueding (1991) sobre as obras de Wilhelm Busch (autor da narrativa anteriormente apresentada e um dos maiores expoentes nesse meio de expressão, como dissemos), pode servir, *mutatis mutandis*, para ilustrar de forma ampla o tratamento que se tem dispensado às demais históricas ilustradas que surgiram nos diversos periódicos alemães (e não somente neles) ao longo do século XIX. Sobre tal autor, Ueding (1991, p.13-14) declara:

Wilhelm Busch pertence aos mais lidos escritores do século XIX e aos mais desconhecidos cantões da história da literatura alemã. Isso acontece por vários motivos. Os historiadores de literatura consideram-no um talentoso desenhista e pintor, que, além disso, também escreveu versos e alguma prosa; os historiadores de arte vêem nele um escritor humorístico, que ao mesmo tempo era um habilidoso ilustrador de suas obras, praticante também da pintura à óleo, produção esta que nunca se tornou pública por avaliação autocrítica.

O comentário acima reflete tanto a diversidade dos recursos expressivos das histórias ilustradas quanto o desconhecimento delas pela crítica das diferentes áreas afins ao seu tipo de expressão, a literatura e as artes gráficas. Isto faz com que ele seja ora definido como pintor e desenhista de talento, que também escreve versos, ora como poeta que ilustra suas criações.

Por outro lado, diferentemente do que o rótulo que normalmente se atribui a essas histórias ilustradas de meio “precursor dos Quadrinhos” pode sugerir, as mencionadas teorias que hoje existem para explicar a linguagem das HQs são insuficientes ou parcialmente aplicáveis para desvendar o tipo de discurso presente nas histórias ilustradas. Nestas, normalmente a palavra se comporta tal qual pode ocorrer ao código verbal impresso no texto literário, ora valendo-se dos recursos possíveis ao discurso da prosa narrativa, ou, a exemplo do que ocorre em grande parte dos textos do autor acima citado, como no caso visto, servindo-se da métrica, da rima, da sonoridade e de todos os demais aparatos expressivos possíveis ao discurso poético. Ao mesmo tempo, a possibilidade de amplificação de sua expressão se dá ao ser associado esse discurso ao das ilustrações que o acompanham. Logo, o tipo de texto desenvolvido nas histórias ilustradas combina recursos das artes pictóricas e da literatura e faz surgir uma forma quase outra, que não limita seus recursos expressivos ao campo de apenas uma dessas duas formas de expressão, nem trabalha ambos os códigos – imagens e palavras – como uma mesma categoria de signos, de natureza mais geral e abrangente, como ocorre com a linguagem icônica dos Quadrinhos (McCLOUD, 2005).

Para alguns, os quadrinhos se iniciam a partir da introdução dos balões para a representação da fala das personagens, para outros, a partir da delimitação do próprio “quadrinho” em torno dos eventos narrados. McCloud (2005, p.17, grifo do autor) diz que “de muitas maneiras, o pai dos quadrinhos **modernos** é **Rodolphe Töpffer**, cujas histórias com imagens satíricas, iniciadas em meados do século XIX, empregavam **caricaturas** e requadros além de apresentar a primeira combinação interdependente de **palavras** e **figuras** na Europa”.

Mas como não existe uma teoria específica para o tipo de obra de que nos ocupamos neste estudo, pela maneira como as vemos e até que se estabeleça uma teoria própria para as histórias ilustradas, o eixo narrativo é a perspectiva possível para observar as histórias ilustradas valendo-se de teorias concebidas para a análise de textos que lhes são afins, mas não exatamente similares no discurso e no modo como esse emprega as linguagens de que dispõem para gerar sua significação. A estrutura em forma de narrativa (a história) é talvez o único elemento presente nas três diferentes formas de expressão envolvidas neste estudo (literatura, histórias ilustradas e HQs) que não varia conforme a expressão em que se dá ou mídia empregada em sua veiculação.

As referidas histórias ilustradas apresentam na estruturação de seu discurso, talvez pela primeira vez na trajetória do desenvolvimento da comunicação impressa, a representação da narrativa por meio de uma linguagem em que a palavra e a imagem se relacionam equitativamente na tarefa de mimetizar a realidade representada na e pela história. E faz isso de forma muito próxima àquela que se encontra nas HQs, desde as primeiras manifestações deste meio, no início do século XX, até as mais recentes.

Vários elementos visuais hoje comuns na linguagem dos quadrinhos são registrados primeiramente na tradição da arte da pintura, assim como vários recursos explorados pelas palavras nos mesmos quadrinhos são oriundos da arte literária. Mas foi nas histórias ilustradas que se logram maiores êxitos no sentido de uma representação das ações narradas com o hiato temporal entre um dado momento e o seu subsequente buscando se aproximar ao máximo do ritmo normal das ações na realidade externa. A tentativa de mimetismo do ritmo da realidade exterior é o principal elemento das histórias ilustradas do século XIX que vai ser apropriado pelas HQs do século XX.

POMARI, G. L. Illustrated Stories: a new narrative form in the 19th century (the example of Wilhelm Busch). **Revista de Letras**, São Paulo, v.51, n.2, p.223-244, jul./dez. 2011.

- **ABSTRACT:** *The focus of this article is the literary phenomenon of European illustrated stories in the 19th century, which set the basis for what was to become known as comic books in the following century. They represent a plurimedial text type that arose, at that period, as a result of the impact of scientific development on print media, introducing an innovative narrative form, which blends the expressiveness of literary discourse with the resources of graphic arts and new printing techniques. At that time, Wilhelm Busch could be regarded as the main author of that sort of text, and serves as an example of the expressive power of such illustrated stories.*
- **KEYWORDS:** *Illustrated stories. Plurimedial narrative. Verbal-visual text. Print media. Wilhelm Busch.*

Referências

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. In. LIMA, L. C. **Teoria da cultura de massas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p.221-254.

BOB'S COMIC REVIEWS. **Rodolphe Töpffer**. Disponível em: <<http://www.zompist.com/bob25.html>>. Acesso em 14 out. 2010.

BUSCH, W. **Gesammelte Werke**. [S.l.]: Directmedia Publishing, 2004. CD-ROM. (Digitale Bibliothek, Bd. 74).

EISNER, W. **Quadrinhos e arte sequencial**. Tradução de Luís Carlos Borges. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Narrativas gráficas**. Tradução de Leandro Luigi Del Manto. 2.ed. São Paulo: Devir, 2008.

KIPPAN, H. (Org.). **Handbuch der Printmedien: technologien und Produktionsverfahren**. Berlin: Heidelberg: Springer, 2000.

L'IDÉE fixe du savant Cosinus par Christophe – Pierre Aulas. Disponível em: <http://aulas.pierre.free.fr/chr_cos_01.html>. Acesso em: 14 out. 2010.

MAHNE, N. **Transmediale Erzähltheorie – Eine Einführung**. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.

McCLOUD, S. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: M. Books do Brasil, 2005.

NÜNNING, V.; NÜNNING, A. (Org.). **Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär**. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002.

RAMOS, P. **A leitura dos quadrinhos**. São Paulo: Contexto, 2009. (Linguagem & ensino).

SCHÜWER, M. **Wie Comics erzählen – Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur**. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2008. (WVT – Handbücher und Studien zur Medienkulturwissenschaft, Bd. 1).

TESCHNER, H. **Druck- & Medien Technik**. 12.ed. Fellbach: Fachschriften-Verlag, 2006.

UEDING, G. **Das 19.Jahrhundert em miniature**. 6.ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1991. (Suhrkamp Taschenbuch 1246).

UNIVERSO HQ. **Obra de Angelo Agostini ganha edição, literalmente, histórica**. Disponível em: <http://www.universohq.com/quadrinhos/especial_agostini.cfm>. Acesso em: 14 out. 2010.