

ECC

Estudos de
Comunicação
e Cultura

Cognition
and
Translatability

Três clássicos

Bambi – Heidi – Abelha Maia

Gabriela Fragoso [coord.]



UNIVERSIDADE
CATÓLICA
EDITORIA

Três Clássicos

Bambi – Heidi – Abelha Maia

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais da
FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito
do projeto UIDB/00126/2020 | UIDP/00126/2020.

Título Três Clássicos
Bambi – Heidi – Abelha Maia
Coordenadora Gabriela Fragoso
Coleção ECC – Estudos de Comunicação e Cultura / Cognition and Translatability

© Universidade Católica Editora

Capa Ana Luísa Bolsa | 4 ELEMENTOS
Revisão Editorial Ana Cunha
Paginação Magda M. Coelho
Impressão e Acabamento Europress – Indústria Gráfica
Depósito Legal 0
Tiragem 300 exemplares
Data março 2022

DOI <https://doi.org/10.34632/9789725408308>
ISBN 9789725408308
ISBN e-book 9789725408315

Universidade Católica Editora
Palma de Cima 1649-023 Lisboa
Tel. (351) 217 214 020
uceditora@ucp.pt | www.uceditora.ucp.pt



TRÊS CLÁSSICOS
Três clássicos : Bambi, Heidi, Abelha Maia / Hans-Heino Ewers... [et al.] ; coord.
[de] Gabriela Fragoso. – Lisboa : Universidade Católica Editora, 2022. –
140 p. ; 23 cm. – (Estudos de comunicação e cultura. Cognition and
translatability). – ISBN 9789725408308. – ISBN 9789725408315 (Ebook)
I – EWERS, Hans-Heino, co-aut. II – FRAGOSO, Gabriela, coord. III – Col.
CDU 821.112.2-93

Três Clássicos

Bambi – Heidi – Abelha Maia

Gabriela Fragoso (coord.)

Índice

Apresentação Gabriela Fragoso	7
Recuperar os clássicos – reinventar os clássicos – porquê, para quê, para quem? Hans-Heino Ewers	11
Revisitar <i>Bambi</i> no século XXI. Reflexões sobre um clássico da literatura infantil Fernando Azevedo	20
«Bosque» ou «floresta» – descrições da fauna e da flora em <i>Bambi</i> de Felix Salten e na tradução de António Cortesão Anne BURGERT / Ângela Nunes	31
A intemporalidade e a universalidade em <i>Bambi</i>. <i>Eine Lebensgeschichte aus dem Walde</i>, de Felix Salten Amélia Cruz	48
Entre Mignon e Momo. Facetas da personagem Heidi – enquanto cuidadora, alegoria da natureza e mito salvífico Hans-Heino Ewers	60
<i>Heidi</i> em basco. Análise descritiva de três obras Naroa Zubillaga Gomez	71
Uma «filha da natureza» num mundo alpino (ainda?) perfeito: «Rever» <i>Heidi</i> no filme de Alain Gsponer Patricia Viallet	81
<i>A Abelha Maia</i>, um clássico alemão em França Mathilde Lévêque	99
<i>Bambi-Heidi-Maia</i> – entre animais e natureza: enquadramento de três textos icónicos Gabriela Fragoso	113
Apontamentos biográficos	135

Apresentação

Gabriela Fragoso¹

Enquanto parte intrínseca do projeto internacional «Literatura Infantojuvenil no Espaço Europeu: da matriz comum à diversidade – Investigação & Tradução», sediado no Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa, o volume *Três Clássicos – Bambi-Heidi-Abelha Maia* constitui a última etapa de um percurso que teve início em 2010, com o colóquio «Sociedade e Ambiente na Literatura Infantojuvenil Portuguesa e Alemã», e culminou no colóquio «Recuperar os clássicos – reinventar os clássicos: Heidi, Abelha Maia, Bambi» (2016)².

Alguns dos investigadores que colaboraram nesses dois eventos já tinham contribuído com os seus textos para um anterior volume: *Literatura para a Infância. Infância na Literatura* (2013)³ e propõem agora, nesta nova publicação, dar visibilidade a três dos mais importantes clássicos da literatura infantojuvenil de expressão alemã. De facto, é de toda a justiça realçar o papel destas obras enquanto aglutinadoras de um saber que foi sendo transmitido de geração em geração nos mais diversos espaços culturais e linguísticos.

Rememorar estes textos é tanto mais necessário quanto as adaptações que deles existem não raramente ofuscam o texto original. Aquilo que a maioria

¹ Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Católica Portuguesa – Centro de Estudos de Comunicação e Cultura.

² A par destes dois colóquios, é de realçar a investigação e divulgação da literatura infantojuvenil em congressos organizados pela Associação Alemã de Lusitanistas (Deutscher Lusitanistenverband-DLV): o primeiro em Munique (2008), com a secção «Literatura Infantojuvenil de Expressão Portuguesa: escrita – investigação – ilustração»; o segundo, em Aachen (2015), com a secção «Do grande escritor para o pequeno leitor: (r)evoluções e transformações nos modos de escrita de autores consagrados que (também) escrevem para crianças e jovens».

³ *Literatura para a Infância. Infância na Literatura*. Org. Gabriela Fragoso, Ed. Universidade Católica, 2013.

dos leitores conhece – e no caso português isso é manifesto –, são sobretudo versões avulsas e simplificadas; de um modo geral, poucos leitores sabem que as mesmas têm a sua origem em textos muito mais densos e complexos. Por outro lado, as versões que circulam nas livrarias quase nunca revelam o nome dos autores. Quem sabe que Felix Salten escreveu *Bambi*? Quantos conhecem o nome de Waldemar Bonsels, autor de *A Abelha Maia*?

Dos três clássicos – *Heidi*⁴, da escritora suíça Johanna Spyri, *A Abelha Maia*⁵, de Waldemar Bonsels, e *Bambi*⁶, do austríaco Felix Salten –, o menos conhecido em Portugal é certamente *A Abelha Maia e as suas aventuras*. Conhece-se talvez a adaptação em desenho animado (uma coprodução germano-americana-japonesa) da década de 1970, possivelmente alguns conhecerão uma versão mais recente em 3D, de 2014, mas poucos saberão dizer quem escreveu a versão original desta história.

Felix Salten, o autor de *Bambi. Uma vida nos bosques*, é igualmente desconhecido, havendo inclusive a situação caricata de muitos austríacos estarem convencidos de que a história foi criada por Walt Disney no filme de animação de 1942. Disney assegurou os direitos exclusivos da obra de Salten nos anos 1930, e desde então tudo o que se relaciona com a pequena corça – brinquedos, jogos, artigos publicitários – traz a marca da poderosa companhia multinacional de entretenimento (Fernando Azevedo e Gabriela Fragoso aludem, neste volume, ao eclipse quase total do autor de *Bambi* no contexto internacional).

Existe uma tradução portuguesa de *Bambi*, publicada em 1944 (como Anne Burgert/Ângela Nunes e Amélia Cruz aqui referem), a qual, no final de 2016, foi reeditada, com ilustrações de Pedro Salvador Mendes, através de um projeto de *crowdfunding*, o que contribuiu para dar novo destaque à obra e fazê-la sobressair no meio de todas as versões de *Bambi* que até então circulavam em Portugal e que não passavam de adaptações baseadas na versão cinematográfica dos estúdios Disney; as próprias ilustrações, de animais infantilizados, seguiam os traços estilísticos e estéticos que se tornaram universais e que Janet Wasko, cientista da comunicação norte-americana, apelidou de «Classic Disney Modell» no seu livro *Understanding Disney: The Manufacture of Fantasy* (2001).

⁴ *Heidis Lehr- und Wanderjahre*, 1880 / *Heidi kann brauchen, was es gelernt hat*, 1881.

⁵ *Die Biene Maja und ihre Abenteuer*, 1912.

⁶ *Bambi. Eine Lebensgeschichte aus dem Walde*, 1923.

No que diz respeito ao mercado livreiro português, *Heidi* tem sido mais divulgada do que *Bambi*. E embora também essa obra – que compreende dois volumes – tenha sofrido adaptações, o nome da autora não é totalmente desconhecido, o que se deve, talvez, ao facto de, no nosso país, a história de *Heidi* ter sido, durante décadas, veiculada apenas através do texto, contrariamente a *Bambi*, cujo original ficou imerso num manancial de acessórios publicitários e de *merchandising* que deixou na sombra, tanto o livro original como o seu autor. Quanto a *Heidi*, nem o filme mudo de 1920, *Heidi of the Alps*, dirigido por Frederick A. Thomson, nem as filmagens subsequentes chegaram às salas portuguesas, pelo que as pressões comerciais a que o texto original poderia ter sido sujeito não se fizeram sentir.

O filme de 2015, *Heidi*, realizado por Alain Gsponer (e analisado por Patricia Viallet), também não encontrou grande eco nos cinemas portugueses, contrariamente ao que se verificou noutros países. Mas *Heidi* continua a ser, de entre os três clássicos, a história mais popular em Portugal, e os *topoi* que lhe são inerentes – como a ausência de violência, a natureza edénica ou a profunda religiosidade – podem ter contribuído para uma melhor adequação ao mercado livreiro infantojuvenil do Portugal conservador dos anos anteriores ao 25 de Abril de 1974. Já a mensagem veiculada pelos outros dois textos é substancialmente diferente: tanto em Salten, como em Bonsels, a natureza não é sinónimo de coexistência pacífica, mas quase sempre o lugar onde se desenrola a luta pela sobrevivência. Por outro lado, seria inútil procurar em *Bambi* e em *Maia* a vivência dócil e piedosa que constitui um elemento fundamental de *Heidi* (uma personagem imbuída de simbolismo supra-individual e universalmente humano, como escreve Hans-Heino Ewers). Os protagonistas de *Bambi* e *Maia* revelam absoluta obediência a uma entidade superior que reverenciam, como é exemplo a relação de Bambi com o pai – o velho príncipe da floresta. A ensaísta austríaca Daniela Strigl chamou a atenção para as similitudes entre o pai de Bambi e o imperador austríaco Francisco José⁷ e a escritora Marlene Streeruwitz foi ainda mais longe ao considerar que o *bestseller* de Felix Salten veiculava uma mensagem «protofascista»⁸.

⁷ Daniela Strigl, «Ist eine Reh-Sozialisierung überhaupt möglich?», *Literarische Welt*. 90 Jahre «Bambi» (09.04.2013). <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article115109590/Ist-eine-Reh-Sozialisierung-ueberhaupt-moeglich.html>, acedido a 14-01-2021.

⁸ Streeruwitz, Marlene (2004). «Männer. Träume. Schäume». *In* Gegen die tägliche Beleidigung.: Vorlesungen. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 135-150.

A despeito de uma certa irreverência e ingenuidade, também Maia, a abelha, está fascinada pela sua rainha, e assume mesmo a sua disponibilidade em dar a vida pela soberana, uma atitude que todas as outras abelhas seguem sem hesitar quando o povo inimigo das vespas se aproxima da colmeia e um combate de vida e de morte se torna inevitável. Se tivermos em consideração que o livro de Bonsels foi dado à estampa em 1912, ou seja, em pleno período guilhermino, numa altura em que a Alemanha exigia o seu «lugar ao sol» no contexto das restantes potências europeias, o leitor mais informado não poderá deixar de associar a componente belicista veiculada pelo texto de Bonsels aos rígidos princípios de dever e de autossacrifício que eram exigidos aos súbditos de Guilherme II nos anos que antecederam a eclosão da Primeira Guerra Mundial. Em recensões vindas a lume em 2012, por ocasião do centésimo aniversário da publicação do livro, Maia foi mesmo designada de «abelha guilhermina» («*wilhelminische Biene*»). Curiosamente, e apesar da hostilidade franco-germânica que marcou essa época, ela não parece ter representado um obstáculo à primeira tradução do livro para francês, ocorrida em 1926. De acordo com a análise de Mathilde Lévêque, terão sido essencialmente questões estéticas e de inserção da obra numa determinada faixa etária que causaram alguns constrangimentos.

A componente tradutória e de receção de traduções constitui um ponto fulcral de análise no presente volume: quer se trate de *Bambi*, de *Maia* ou de *Heidi* (esta última analisada por Naroa Zubillaga, nas adaptações à língua basca) –, as traduções são um sinal claro da importância que revestem na aproximação entre leitores, o mesmo é dizer, entre culturas. Os textos que integram este volume são um contributo para libertar os três clássicos da imensa mole de adaptações – filme, banda desenhada, DVD, publicidade –, fazendo realçar os textos originais e sublinhando a importância dos mesmos enquanto matriz de um imaginário que é comum a várias gerações de leitores em todo o mundo, bem como destacar a sua receção dentro e fora do espaço de língua alemã.

Esperemos, então, que talvez outros clássicos de expressão alemã, antigos e modernos – alguns referidos aqui por Hans-Heino Ewers no ensaio introdutório – sejam traduzidos, levando ao conhecimento do leitor português – infantil e adulto – uma rica e variada literatura.

Recuperar os clássicos – reinventar os clássicos – porquê, para quê, para quem?

Hans-Heino Ewers¹

Resumo: Das características da vida literária faz parte a redescoberta de obras antigas que assim ganham nova vida. É o que acontece também no campo da literatura para a infância e juventude, no qual podemos constatar várias formas de redescoberta: aquela que tem como público-alvo o leitor infantojuvenil, e neste caso assiste-se a uma reformulação – por vezes mesmo a uma redução – do texto original e à introdução de ilustrações. A redescoberta pode também ter em vista o público leitor mais velho que reencontra um pouco da sua própria infância nas obras reeditadas: poder-se-ia falar aqui de um revivalismo nostálgico. Uma terceira forma de redescoberta é a de uma literatura críptica para adultos, uma literatura que esconde significados mais profundos. O presente texto propõe-se dar a conhecer as intenções, os atores e os agentes destas várias formas de redescoberta da literatura infantojuvenil.

Palavras-chave: Clássicos; Infância; Redescoberta.

Abstract: One of the characteristics of literary life includes the rediscovery of old works that thus gain a new life. This is also the case in the field of literature for children and youngsters, in which we can see several forms of rediscovery: the one that targets the readers who are children and youngsters, and in this case there is a reformulation – sometimes even a reduction – of the original text and the introduction of illustrations. The rediscovery may also take into account the older readers who rediscover some of their own childhood in the reissued works. One could speak here of a nostalgic revival. A third form

¹ Goethe-Universität, Frankfurt/Main.

of rediscovery is that of a cryptic literature for adults, a literature that conceals deeper meanings. This text aims to make known the intentions, actors and agents of these various forms of rediscovery of literature for children and young people.

Keywords: Classics; Childhood; Rediscovery.

Falar-se de clássicos da Literatura Infantojuvenil (LIJ) é de tal forma complexo – seja ao nível do mercado livreiro e editorial, seja no respeitante à crítica e à investigação científica –, que me parece impossível encontrar uma definição de valor universal, o que dá a cada um de nós a liberdade de definir sob que prisma pretendemos abordá-los.

Começo por uma definição muito genérica sobre o que entendo por clássicos da LIJ: todas as obras relevantes do passado, desde que ainda despertem interesse no presente. Assim, são clássicas as obras de LIJ de épocas passadas que permaneceram ao longo dos tempos e aquelas que voltaram a despertar interesse ou foram redescobertas. Não coloco aqui nenhuma barreira temporal relativamente ao passado.

No campo da literatura para adultos esta definição poderá ser considerada demasiado abrangente, pois das suas características gerais faz parte a constante redescoberta de obras passadas que assim se mantêm atuais e conquistam também uma nova vitalidade.

Por outro lado, as obras do passado que, no campo da literatura adulta, se inserem na definição de clássico, são em muito maior número do que na área da Literatura Infantojuvenil: nesta não só existem poucos títulos de épocas passadas, como a sua presença é considerada como algo extraordinário, pelo que rapidamente se recorre à designação de «obra clássica». Se pusermos de lado as edições marcadamente histórico-literárias de textos do passado usados na escola ou na universidade (como os que a editora Reclam, por exemplo, oferece), constatamos que a seleção de textos literários do passado, quer sejam para adultos, quer para crianças e jovens, tem em consideração o que esses textos podem dizer ao presente, e não a importância que tiveram na altura em que foram publicados. A seleção é o resultado de um confronto entre presente e passado. Os critérios de seleção são fundamentalmente a-históricos. As obras são importantes, não tanto por provirem de épocas passadas, mas pelo significado de que ainda hoje se revestem.

1. Redescoberta e reedição de títulos do passado – quem os compra, quem os lê

É possível observar, na área da LIJ, diversas formas de redescobrir títulos do passado, por exemplo, reutilizando textos de LIJ do passado com o objetivo de novamente servirem *intencionalmente* um público infantojuvenil (*intendierte Kinderliteratur*), ou seja, de terem esta faixa etária como público-alvo.

Trata-se de (re)editar, para o público infantil contemporâneo, o livro infantojuvenil antigo, o que é feito por meio de adaptações, mais ou menos radicais, do texto de partida, mas também de versões resumidas, ou mesmo de recriações livres. Por outro lado, o texto é geralmente acompanhado de novas ilustrações. É o que acontece com a publicação das chamadas «séries de obras clássicas» de LIJ. Mais recentemente as adaptações cinematográficas têm levado a reedições de obras antigas que ressurgem como apoio ao filme e que recorrem inclusive a ilustrações retiradas desse mesmo filme. Há ainda a referir a reedição de livros infantojuvenis antigos que não são reconhecíveis como tal pelo leitor mais jovem, mas apenas pelo leitor adulto através da informação em caracteres miúdos contida na contracapa.

Esta prática editorial faz pensar que o leitor-alvo infantojuvenil não está interessado em livros do passado, com ou sem ilustrações. Geralmente as adaptações e recriações de obras intencionalmente dedicadas ao público infantil prescindem de referências claras à sua ancestralidade, o que leva a crer que os editores não consideram que as crianças estejam recetivas a textos antigos se estes lhes forem apresentados como tal, pois a sua capacidade de entender um texto numa perspetiva histórica ultrapassaria o seu horizonte de interesses.

A reedição de livros infantojuvenis antigos não é, por conseguinte, dirigida exclusivamente a crianças e jovens, mas também, e até principalmente, ao leitor adulto, o que nem sempre salta à vista de forma direta ou explícita, mas se torna mais ou menos evidente nas campanhas de promoção da obra e na respetiva badana. Para este grupo, um fator que pesa na compra de uma obra antiga é a sua origem. Raramente se trata de um fac-símile, mas sim de uma reimpressão (*reprint*) das páginas ilustradas de livros antigos por um processo fotomecânico. A diferença principal relativamente à prática editorial atrás referida consiste em que as ilustrações históricas originais são preservadas, o que acontece até mesmo quando o texto foi reescrito ou adaptado.

Os motivos que levam os adultos a adquirirem estas reedições são vários: talvez reminiscências autobiográficas, no caso dos compradores mais velhos; trata-se de adquirir objetos da infância que possam substituir as leituras passadas feitas pelos próprios. A par de razões de carácter autobiográfico é de sublinhar também o papel desempenhado pela nostalgia dos «bons velhos tempos». Além de brinquedos, são essencialmente os livros para crianças, com ou sem ilustrações, que alimentam este revivalismo nostálgico. Os objetos revivalistas encontram-se não só em livrarias, como também em lojas de brinquedos, em antiquários e em museus de história regional (*Lokal- und Heimatmuseen*). Na Alemanha, a editora Esslinger ocupa uma posição de destaque nesta área, indo buscar aos seus ricos arquivos uma oferta generosa de reimpressões. Muitos adultos não se satisfazem com reimpressões e procuram edições originais de antigos livros ilustrados para crianças em feiras da ladra ou em alfarrabistas, tornando-se, assim, colecionadores de livros infantis por mera carolice.

Um terceiro grupo é constituído por leitores que se dedicam ao estudo do livro infantojuvenil antigo por razões científicas. São geralmente investigadores na área dos estudos culturais, da história, da pedagogia – incluindo a educação artística –, da psicologia e, *last but not least*, são também bibliólogos e historiadores da literatura; há ainda outros grupos profissionais que incluem, p. ex., médicos pediatras. Também aqui é evidente a preferência pelas edições originais, sendo as reimpressões apenas uma segunda escolha. Trata-se de colecionadores apaixonados que, contudo, perseguem objetivos que vão para além do mero colecionismo. Muitos leitores deste terceiro grupo veem no seu objeto de investigação uma fonte de informação que lhes permite compreender a história da infância e da juventude, dos papéis familiares e de género, da pediatria, da psicologia do desenvolvimento, da ilustração do livro e de muitas outras. Simultaneamente, os livros antigos para crianças são um documento epocal e um espelho da história dos usos e costumes do dia-a-dia.

O livro infantojuvenil antigo permite aprofundar todos estes temas, mesmo para os investigadores que não possuam uma coleção própria e que estejam dependentes de bibliotecas públicas ou especializadas existentes em institutos universitários ou em museus. Este grupo tem vindo a crescer, pelo facto de o preço dos livros antigos ter explodido, o que dificulta a criação e expansão de uma coleção privada de livros infantis históricos. Em contrapartida, há uma instituição da era digital que vem em seu auxílio: as bibliotecas digitais que

foram criadas, quer pelas bibliotecas especializadas, quer pelos institutos universitários de investigação e que têm vindo a digitalizar um número crescente de livros ilustrados para crianças e jovens. Mesmo tendo de se prescindir de um contacto tátil com o livro, é, contudo, possível concretizar a maior parte dos objetivos científicos propostos recorrendo a esta alternativa.

Tendo em vista as referidas coleções privadas, públicas e digitais, pode-se, então, falar de uma presença arquivística de livros infantis antigos na atualidade, presença essa que é, contudo, mais lacunar do que a que se centra noutros grupos de livros, e da qual faz parte a literatura para adultos. De facto, o livro para a infância não era uma área do interesse dos arquivos bibliotecários e só conseguia encontrar aí lugar devido ao mecanismo que regulava os exemplares obrigatórios. A presença arquivística de antigos exemplares de LIJ manter-se-á muda e discreta se não lhe prestarmos uma nova atenção. Estamos perante tesouros à espera de serem descobertos.

Um outro grupo, este extremamente reduzido, merece também destaque: falamos dos investigadores da história do livro infantojuvenil, ou seja, da LIJ enquanto tal. Todas as outras formas de leitura até aqui referidas são legitimamente a-históricas, no sentido em que valorizam o livro infantojuvenil numa perspetiva de presente. Interessa-lhes, não o aspeto histórico, mas sim investigar o significado atual, qualquer que ele seja, do livro enquanto objeto de pesquisa. Os historiadores da LIJ aproximam-se do seu objeto de estudo através de perspetivas históricas atuais, mas só no que diz respeito a conceitos e metodologias básicas da investigação histórica contemporânea. Já quanto ao objeto de estudo em si, os investigadores da história do livro infantojuvenil obrigam-se a um procedimento estritamente histórico e sem lacunas epocais, abrangendo correntes que foram importantes na época que lhes deu origem, como por exemplo a LIJ autoritária do século XIX, bem como a LIJ de finais do século XIX e inícios do século XX com as suas componentes nacionalistas e chauvinistas, colonialistas e racistas, e finalmente fascistas. Quem investiga a história do livro tem de fazer uma seleção de obras que sejam representativas de épocas específicas e que eu, numa outra ocasião, designei de «textos-chave» histórico-literários.

Todos os outros grupos aqui referidos praticam uma leitura adulta, retirando dos textos mensagens e significados que um leitor infantil ou um transmissor adulto poderão ter ignorado por completo. Contudo, há uma leitura (não só) de livros ilustrados e para crianças, feita pelos adultos, que não difere muito

do tipo de receção que uma criança teria. Neste caso, o adulto procura pôr-se na pele da criança-leitora que foi outrora. Os nostálgicos de livros antigos de LIJ estão geralmente à procura de uma ingenuidade e despreocupação que se perderam.

Há ainda um outro grupo de leitores adultos que veem os livros para a infância e juventude como sendo, de facto, em maior ou menor grau, uma literatura para adultos escondida na sua totalidade (e não apenas num ou noutro pormenor). São leitores que encontram um nível semântico que leitores infantojuvenis não podem ainda atingir. Trata-se de uma literatura ambígua ou ambivalente que só pode ser amplamente compreendida por leitores experientes e versados, ou seja, essencialmente por adultos. Essa ambiguidade não tem de ser explícita, não tem de referir, por exemplo, que se trata de uma obra para crianças e adultos. Terá de ser a história da receção do texto literário infantojuvenil a definir se o carácter adulto do texto é apercebido, o que raramente acontece.

2. Adaptações e novas formas de leitura para um público adulto: o exemplo de *Momo* e de *A História Interminável* (*Die unendliche Geschichte*), de Michael Ende

Redescobrir os clássicos e reinventá-los é um desafio que pode ser lançado a vários grupos de pessoas, como tentei deixar claro. Um grupo fundamental é o dos mediadores e dos editores que são convidados a pensar como poderão transformar textos antigos em leitura apetecível para os mais novos. Em muitos clássicos da LIJ europeia, isso será, com certeza, difícil. Mas há várias obras passíveis de reformulação, p. ex. a *História do Quebra-Nozes* (*Nußknacker und Mausekönig*, 1816), de E.T.A. Hoffmann, só será interessante para as crianças de hoje se houver uma readaptação e um encurtar do texto; algo de semelhante já foi feito em relação a *Alice no País das Maravilhas* (*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865), de Lewis Carroll, com a versão infantil *The Nursery «Alice»* (1889/90).

Mas outros grupos poderão estar igualmente interessados: os críticos, os teóricos e os historiadores de LIJ. Redescobrir os clássicos significa lê-los de forma diferente. Uma leitura possível, que eu próprio proponho, consiste na descoberta e no desenvolvimento do carácter literário adulto que subjaz

a muitos clássicos da LIJ. O objetivo desta nova forma de leitura consiste em inserir as obras de LIJ do passado no campo das matérias de leitura atuais para adultos. Existe com certeza um leque de clássicos da LIJ que atualmente já não são considerados adequados às crianças, mas que poderão sobreviver enquanto literatura para adultos. Isto terá de acontecer com o empenhamento de especialistas de LIJ que mostrem ao leitor adulto – e também a outros cientistas da literatura – os conteúdos informativos de que ainda não tomaram consciência e que estão contidos nessas obras.

Gostaria ainda de referir um exemplo concreto no qual eu próprio estive empenhado. Trata-se das obras clássicas de Michael Ende (1929-1995) das décadas 1960 e 1970. Livros como *Momo* (1973), *A História Interminável* (*Die unendliche Geschichte*, 1979) ou *Jim Knopf e Lucas, o Maquinista* (*Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer*, 1960) têm sido até hoje uma leitura predileta de crianças e jovens, mas desde o início que têm sido lidos também por adultos (principalmente os dois primeiros) o que levou muitos críticos a esboçar um sorriso de desdém. Parecia faltar uma explicação convincente que permitisse compreender o que teriam estes clássicos de interessante para o leitor adulto².

Um primeiro passo no sentido do esclarecimento foi dado em 2009 pela jornalista e historiadora de arte Julia Voss que pôs a descoberto o modelo histórico sobre o qual se baseia a história de *Jim Knopf e Lucas, o Maquinista*, o mais amado livro de LIJ alemã de finais do século xx: esse modelo é Jemmy Button, um rapaz negro, órfão, que Charles Darwin trouxe para Inglaterra de uma das suas viagens. Julia Voss demonstrou que a primeira parte de *Jim Knopf* pode ser lida como um confronto com a perversão da teoria darwiniana da evolução durante o nacional-socialismo e o sistema educativo autoritário e racista do chamado Terceiro Reich, uma época que o próprio Michael Ende viveu enquanto aluno. Complementando a descoberta de Julia Voss, podemos considerar o segundo volume como o tratamento da sociedade alemã federal do pós-guerra. Se no primeiro volume a Senhora Mahl Zahn é a diretora autortária de um internato, o segundo volume trata da sua ligação a uma quadrilha de ladrões a qual poderá ser vista como representação dos nazis que se mantiveram incólumes depois de 1945.

² Uma análise aprofundada deste tema encontra-se na antologia de textos, editados por Hans-Heino Ewers, sobre a receção internacional da obra de Michael Ende: *Michael Ende. Zur Aktualität eines Klassikers von internationalem Rang*. Peter Lang Verlag: 2020.

Em comparação com *Jim Knopf e Lucas, o Maquinista*, o conteúdo político do romance *Momo* é bastante mais evidente: nos primeiros dois terços estamos perante uma prosa política didática à maneira brechtiana que mistura técnicas de representação realistas e alegóricas. A crítica aqui expressa à modernidade tem características sociopsicológicas que só de forma muito limitada têm sido relacionadas com teorias sociológicas contemporâneas. A atualidade desta obra pode ser compreendida se a relacionarmos com o ensaio de Hartmut Rosa sobre *Alienation and Acceleration. Towards a Critical Theory of Late-Modern Temporality*, de 2013. O trabalho anterior de Rosa, de 2005, já tinha o significativo título *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstruktur in der Moderne* (*Aceleração. A transformação da estrutura temporal na sociedade moderna*). Estes títulos, por si só, podem ser lidos como um comentário a *Momo*, de Michael Ende.

Resta acrescentar que *A História Interminável* não é mais do que uma teoria filosófica do mito, da sua presença na era moderna, apresentada sob a forma de romance. Também neste caso faria sentido relacioná-la com as discussões sobre o mito levadas a cabo na filosofia e na história da cultura de finais do século xx e inícios do século xxi. As obras de Ende, com as suas tão exigentes temáticas, são trabalhadas de forma a não assustar os leitores mais jovens. Mas elas também revelam de que forma é possível compatibilizar os clássicos da LIJ com o leitor adulto. Poder-se-ia contrapor que essa não é tarefa dos investigadores de LIJ. A meu ver, contudo, a investigação sobre a LIJ deve tornar o seu objeto de investigação compreensível ao público em geral. Ela tem responsabilidades, não só perante o grupo das crianças e jovens, como também perante a sociedade como um todo.

Tradução do alemão: Gabriela Fragoso.

Bibliografia

EWERS, H.-H. (2007). «Kinderliteraturhistorische Schlüsseltexte und kinderliterarischer Traditionskanon». In *Kinder- und Jugendliteraturforschung 2006/2007*. Hrsg. vom Institut für Jugendbuchforschung der Johann Wolfgang Goethe-Universität/Frankfurt am Main und der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz (Berlin), Kinder- und Jugendbuchabteilung. Frankfurt am Main: Lang, 97-102.

- EWERS, H.-H. (2013). «Kinder- und Jugendliteratur». In *Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte*. Hrsg. v. Gabriele Rippl u. Simone Winko. Stuttgart, Weimar: Metzler, 350-356.
- EWERS, H.-H. (2014). «Klassiker und Kanonbildung auf dem Feld der Kinder- und Jugendliteratur». In *Erzählen im Prozess des gesellschaftlichen und medialen Wandels*. Claudia Pecher, Karin Richter (Hrsg.). Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohegehren, 169-181.
- EWERS, H.-H. (2018). *Michael Ende neu entdecken. Was Jim Knopf, Momo und Die unendliche Geschichte Erwachsenen zu sagen haben*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- JAMME, C. (1991). «Gott hat ein Gewand». In *Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos-Theorien der Gegenwart*. Frankfurt/Main: Suhrkamp; Taschenbuchausgabe 1999 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft); 1433.
- JAMME, C. (1997). *Geschichten und Geschichte. Mythos in mythenloser Gesellschaft*. Erlangen u. Jena: Palm & Enke.
- ROSA, H. (2005). *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- ROSA, H. (2013). *Beschleunigung und Entfremdung. Entwurf einer kritischen Theorie spätmoderner Zeitlichkeit*. Berlin: Suhrkamp.
- ROSA, H. (2016). «Jim Knopf, der Drachenzähmer. Wie Michael Ende die NS-Erziehung im Märchen bezwang». In *Von «Bibbi Blocksberg» bis «TKKG». Kinderhörspiele aus gesellschafts- und kulturwissenschaftlicher Perspektive*. Hrsg. v. Oliver Emde, Lukas Möller und Andreas Wicke. Opladen u.a.: Budrich, 133-146.
- VOSS, J. (2009). *Darwins Jim Knopf*. Frankfurt/Main: Fischer (S. Fischer Wissenschaft).

Revisitar *Bambi* no século xxi. Reflexões sobre um clássico da literatura infantil

Fernando Azevedo¹

Resumo: Qualquer leitura de um texto literário é necessariamente marcada pelo lugar e pelo tempo em que se situam os seus leitores ou intérpretes. Neste texto, vamos ler e interpretar a obra do austríaco Felix Salten, pseudónimo do escritor e jornalista Siegmund Salzmann, publicada pela primeira vez em 1923, e os valores ideológicos que a mesma incorporou com a sua adaptação para o cinema pelos Estúdios da Disney (1942). Fortemente popularizada pela sua adaptação cinematográfica, *Bambi. Eine Lebensgeschichte aus dem Walde* (*Bambi. Uma vida nos bosques*) afigura-se, hoje, como um importante libelo ecologista, em defesa da natureza e dos seres que nela habitam. Permitindo estabelecer uma visão dicotómica da natureza vs. homem, a primeira considerada pura, edénica, primordial em contraponto à presença humana que destrói, desorganiza ou mata, a obra, conhecida pela adaptação cinematográfica, sugere também outros valores ideológicos, nomeadamente o de que a ordem patriarcal corresponde à ordem natural das coisas.

Palavras-chave: Bambi; Disney; Ser humano; Natureza.

Abstract: Any reading of a literary text is necessarily marked by the place and time in which its readers or interpreters are located. In this presentation, we will read and interpret the work of the Austrian Felix Salten, pseudonym of the writer and journalist Siegmund Salzmann, first published in 1923, and the ideological values that it incorporated with its film adaptation by Disney Studios (1942). Highly popular due to its film adaptation, *Bambi. Eine Lebensgeschichte aus*

¹ Centro de Investigação em Estudos da Criança, Universidade do Minho.

dem Walde (*Bambi, A Life in the Woods*) appears today to be an important ecologist libel, in defence of nature and the beings that inhabit it. Allowing us to establish a dichotomy of nature vs. man, the first considered pure, endemic, primordial in contrast with the human presence that destroys, disorganizes, or kills; the work, known for its film adaptation, also suggests other ideological values, namely that patriarchal order corresponds to the natural order of things.

Keywords: Bambi; Disney; Mankind; Nature.

1. Introdução

Qualquer leitura de um texto literário é necessariamente marcada pelo lugar e pelo tempo em que se situam os seus leitores ou intérpretes. A exotopia e a exocronia, marcas de uma leitura definitiva e imutável, são, por conseguinte, incompatíveis com as leituras dos homens, como pertinentemente demonstrou Aguiar e Silva (1987).

Assim, revisitar a obra do austríaco Felix Salten em pleno século XXI, obra essa publicada pela primeira vez em 1923, implica olhar o texto original e as versões a que ele deu origem no âmbito de uma cultura marcadamente popular (Eco, 1995; Elena Espinal Pérez, 2009; Rios, 2014) – e pensamos em concreto nas suas reescritas pelo cunho da indústria cultural de Walt Disney –, incorporando os valores e as ideologias entretanto a ela associadas, como bem explicitou Linda Hutcheon: «*An adaptation, like the work it adapts, is always framed in a context – a time and a place, a society and a culture; it does not exist in a vacuum.*» (2006: 142)

Bambi. Eine Lebensgeschichte aus dem Walde (1923) é hoje uma obra imensamente popular, em particular graças à sua adaptação audiovisual (Kempf, 2009). Se dúvidas houvesse acerca da sua popularidade, bastaria consultar uma loja ou uma página da Internet e buscar os imensos produtos do *merchandising* a que *Bambi* deu origem e que são hoje uma não despreciada fonte de rendimentos da indústria da Walt Disney, cujo valor de mercado, em maio de 2016, era de 170 mil milhões de dólares (Wood, 2016).

Bambi integra, com efeito, o que designamos como *clássicos* (Calvino, 1994; Azevedo, 2013), isto é, obras que, pela sua fama e reconhecimento pelas comunidades interpretativas, pertencem já à cultura das crianças e dos

jovens, obras que se autonomizaram face ao seu produtor, gerando versões reconfiguradas em variantes diversas e com efeitos múltiplos, obras que foram objeto de transposição semiótica capazes de lhe assegurarem um lugar cimeiro no âmbito da cultura popular.

2. Do original às reescritas

Bambi. Eine Lebensgeschichte aus dem Walde, de Felix Salten, pseudónimo do escritor e jornalista Siegmund Salzmann (Barsanti Vigo, 2009; Eddy, 2010), publicada pela primeira vez em 1923, afigura-se, hoje, como um importante libelo ecologista, em defesa da natureza e dos seres que nela habitam. Claro que para esta defesa acérrima da Natureza e para o reposicionar do debate público sobre questões de ética com os animais (Vizachri & Piassi, 2014), muito contribuiu a adaptação cinematográfica dos Estúdios da Walt Disney, com a obra homónima, datada de 1942, e a sua difusão no âmbito de uma cultura de massas. É de notar que o filme foi considerado, à época, como subversivo pelo *lobby* da caça (Burt, 2002). Mark Pinsky (2004) defende que esta obra e a sua adaptação pela Disney fizeram mais pelas políticas de defesa do controlo de armas nos EUA do que qualquer outra obra da cultura popular norte-americana, ao ponto de existir, inclusivamente, uma expressão hipercodificada quando a questão do controlo das armas é debatida: «The Bambi Syndrome» (Cartmill, 1993), como se lhe referiu igualmente David Payne (1995):

From the 1960s on, it has been difficult to have a lengthy discussion about the Second Amendment without someone – often a woman of a certain age – bringing up Bambi. Such is the enduring power of Disney storytelling, and it must drive members of the National Rifle Association nuts. (Pinsky, 2004: 46)

Relembremos o essencial da narrativa: estruturada em torno das quatro estações do ano, e tomando como ponto de partida o nascimento da cria, *Bambi* é a história de um jovem veado em dois momentos fundamentais da sua vida: na infância, junto da sua mãe, e na adolescência, junto do seu pai, que lhe ensina o essencial da vida adulta. Como assinala Barsanti Vigo (2009), a obra aborda outros importantes temas como a vida e a morte, o sofrimento

e a sobrevivência, as desigualdades, os perigos, o amor, a autossuficiência, a relação dos animais com o homem, e a solidão.

Lido na sua materialidade prototextual, *Bambi* parece ser um texto enquadrável na categoria do *Bildungsroman* (Corvo Sánchez, 2009; Soliño Pazó, 2009). Esta designação, envolta em alguma controvérsia, e cuja obra prototípica é *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, de Johann Wolfgang von Goethe, refere-se a uma categoria de textos onde o protagonista vai evoluindo, ao longo da narrativa, exibindo, progressivamente, um incremento na sua maturidade. O *Bildungsroman*, também designado de «romance de formação» ou de «romance de aprendizagem» (Flora, 2009), constitui, assim, uma categoria onde a vertente lúdica se articula com a vertente moralista e didática, possibilitando, ao leitor, perceber a evolução do protagonista, sob múltiplos aspetos (psicológicos, sociais, físicos, etc.), na sua conexão com a sociedade. O *Bildungsroman* dá voz ao sujeito, ao indivíduo, centrando a sua atenção no desenvolvimento interior do protagonista no confronto com acontecimentos que lhe são exteriores.

Na obra de Felix Salten, o leitor pode conhecer a história do percurso de vida de um jovem veado, que nasce, se desenvolve e aprende a viver, de modo a ser capaz de alcançar a vida adulta e madura, escapando às armadilhas e ao seu predador maior, que é o homem. Por outro lado, a sua natureza afetiva, a presença nele de um jovem ser personificado, protegido pela progenitora, e os traços formativos que se plasmam ao longo do texto, suscetíveis de leitura a outros níveis – por exemplo, por parte de um leitor sofisticado e não ingénuo –, fizeram com que esta obra de Felix Salten tivesse, desde a sua publicação, sido anexada pela literatura lida por crianças e jovens, uma literatura que, relembremos, tem privilegiado, pela sua relação com propósitos formativos, determinados pontos de vista fortemente compatíveis com as comunidades socioculturais e com os valores ideológicos aí dominantes.

Esta literatura, tal como toda a literatura, em geral, mantém relações mediadas com a semiosfera. Ainda que ela não possa ser lida como um espelho ou uma cópia do mundo empírico e histórico-factual em que se movimentam os seus leitores, ela mantém, todavia, relações mediadas com esse mundo. Obediente a sua leitura ao protocolo da ficcionalidade, a literatura de potencial receção leitora infantil e juvenil não é alheia à realidade histórico-factual, não é inócua, e acaba, de um modo geral, por refletir a sociedade circundante e os valores ideológicos aí predominantes. É nesta perspetiva que se diz que a

literatura possui uma capacidade de modelizar os *realia* e de suscitar a consequência de efeitos perlocutivos.

Maria José Corvo Sánchez (2009) assinala que esta é uma história de individualidades: só conhecendo as diferentes criaturas que habitam o bosque é que podemos conhecer *Bambi*. Assim, num mundo homogêneo e ordenado, há dois grandes grupos: os que formam a família de Bambi (ele, os seus pais e outros parentes) e os outros, formados, por sua vez, por dois grupos diferentes: os que nascem e permanecem no bosque e os que chegam ao bosque e de lá saem, condicionando a vida de todos.

O bosque apresenta-se como um espaço circunscrito, em permanente estado de alerta perante a ameaça da morte, seja dos predadores e das vítimas, seja da inclemência do tempo e do caçador. O medo domina toda a narrativa e todos os animais se guiam pelo seu instinto. Bambi aprende que viver corresponde a saber sobreviver, a ser invisível, a viver sozinho, longe da sua família. Os segredos da vida no bosque, de que a história de *Bambi* é exemplar, mostram, ao leitor sofisticado, que viver implica fazer escolhas, as quais podem conduzir à solidão e à incomunicabilidade (Corvo Sánchez, 2009). Viver exige prudência, mas também audácia, abertura e risco. E estes traços, que caracterizam a aprendizagem de Bambi, poderiam ser facilmente lidos como metáforas da própria condição humana (Soliño Pazó, 2009).

Por outro lado, tal como sublinha Maria José Corvo Sánchez (2009), a escolha de uma família de veados como protagonista desta história não é fortuita. Simbolizando a inocência e a harmonia com a natureza, os veados pertencem a uma espécie de animais que não necessitam de matar para se alimentarem, além de que, quando face ao homem, não representam, para ele, qualquer perigo.

A estratégia narrativa, permitindo-nos conhecer e sentirmo-nos parte dos que acompanham Bambi e a sua descoberta do mundo, apela às nossas emoções, tornando-nos coparticipantes da sua vida e da sua tristeza.

No fundo, e aqui concordamos com María Mar Soliño Pazó (2009), estamos perante uma alegoria da vida humana, desde o nascimento até à morte, onde há uma distinção clara entre personagens positivas, representando o bem (os animais) e personagens negativas, representando o mal (os homens), e onde é abordada uma série de valores importantes no pensar e agir coletivos (o amor, a liberdade, o sentido da vida e da morte, a existência de Deus na vida dos homens).

Tratando-se de uma narrativa na qual os animais são protagonistas, poderíamos pensar que se trata de uma fábula, isto é, de uma narrativa onde os animais são utilizados para refletir sobre o comportamento humano e proporcionar uma moral. Barsanti Vigo (2009) sublinha que Salten procurou, com esta história, abordar aquilo que os animais pensam acerca dos seres humanos e que, em alguns momentos, estes são vistos como seres divinos.

Pensando nos valores ideológicos subjacentes à adaptação levada a cabo pela indústria cultural da Walt Disney, Pinsky (2004) sublinha que *Bambi* é, acima de tudo, uma narrativa que fala sobre a família, a aceitação, o amor, tal como é evidenciado na abertura do filme. O primeiro amigo de Bambi, o coelho Thumper, ensina ao jovem veado, nascido na floresta, o nome das coisas e é nesse processo de nomeação que o recetor percebe que o jovem veado é um ser puro e inocente. A floresta onde se movimentam Bambi e as outras personagens assemelha-se, em larga medida, a uma espécie de jardim do Éden, onde todos os seres vivem em sã convivência e se aceitam mutuamente sem preconceitos ou juízos de valor ditados pela natureza ou por outros:

As the stereotypic deer, Bambi symbolizes all those things we associate with deer, including doe-eyed innocence, wilderness, and the natural order. (Cartmill, 1993)

A adaptação de *Bambi* pela indústria cinematográfica de Disney permitiu estabelecer igualmente uma visão dicotómica entre a natureza e o homem, a primeira considerada pura, edénica, primordial, em contraponto à presença humana que destrói, desorganiza ou mata. Natureza e homem devem permanecer realidades separadas e não articuláveis entre si, como explicitam Murray & Heumann (2011).

Num artigo intitulado «Environmental Cartoons of the 1930s, '40s, and '50s: A Critique of Post-World War II Progress?», Robin L. Murray & Joseph K. Heumann (2007) explicitam que certos filmes de animação produzidos após a Segunda Guerra Mundial criticam os progressos associados ao avanço tecnológico, enfatizando a importância da natureza e a necessidade de controlar os seres humanos na exploração que encetam desses recursos. *Bambi*, pelo elogio à natureza e pelo dissídio explícito que estabelece com o homem, é um desses filmes.

Além disso, o filme de animação também sugere o modelo patriarcal como a ordem natural do mundo. O grande veado, «The Great Prince of the Forest», é reverenciado por todas as fêmeas, inclusive pela mãe de Bambi, e embora o filme o não explicita, sugere-se que ele é o progenitor do jovem Bambi. É o grande veado que pressente o perigo da presença do homem na floresta e regressa ao grupo para o avisar da necessidade de fugir. É o grande veado que reagrupa os filhotes perdidos e os reconduz à proteção das progenitoras. É o grande veado que irá acolher Bambi sob sua proteção, depois da morte da progenitora às mãos do caçador.

Num segundo momento, depois da mudança das estações e da morte da progenitora, Bambi apresenta-se como um veado adulto, potente, viril, de voz alterada e sentindo uma atração natural pelas fêmeas. É de notar que Bambi descobre a sua masculinidade graças a um combate heroico que enceta contra outro veado adulto, ambos em luta pela mesma fêmea. Bambi é o vencedor da luta, derrotando o seu rival, porque, ao contrário do outro, o protagonista é o que tem o coração mais puro (Pinsky, 1994).

Novamente, Bambi enfrenta a presença de humanos no seu jardim do Éden e tem de fugir, ferido, à malignidade e morte representadas pelos invasores. O ciclo encerra-se com o nascimento de novas crias do casal de veados e de novas crias do casal de coelhos e demais animais da floresta. A ordem natural das coisas foi restabelecida.

Lisa Fraustino (2015), num artigo publicado na *Children's Literature in Education*, enfatiza que a apropriação, pelos Estúdios Disney, da obra de Felix Salten originou um acentuar de valores ideológicos, pela idealização da imagem da maternidade e a reprodução do modelo tradicional da sociedade patriarcal.

A mãe desempenha, no início do filme, a função de guardiã, de conselheira e mestre, de proteção do jovem veado, aquela que iniciará Bambi no conhecimento do mundo. E estes valores são naturalmente partilhados com os recetores, adequando-se a valores ideológicos comuns em determinadas sociedades, nunca existindo um questionamento da razão pela qual os eventos ocorrem desse modo. Acresce a isso que o tema do filme de animação *Bambi* é, em primeira instância, o da regeneração. A vida é maravilhosa e perigosa e, apesar da presença da morte, ela é parte de um ciclo que não tem fim. O final do filme inscreve-se, naturalmente, numa perspetiva otimista.

Conclusões

Bambi é hoje uma obra imensamente popular, cuja trama, suscetível de múltiplas e renovadas leituras, aborda muitas das questões que se colocam ao ser humano. Ainda que os seus protagonistas sejam animais, o texto permite-nos refletir sobre a condição humana, o ciclo da vida, a aprendizagem, a importância das relações sociais e como lidar com a adversidade e a morte, no fundo, como sobreviver aos perigos.

Divulgada e massificada, em larga medida, pela adaptação de que foi alvo, pela indústria cultural da Walt Disney, *Bambi*, pelos sentidos segundos que a ela foram agregados e de que a obra se tornou portadora – e, lembremos, que é pela versão cinematográfica que a maioria dos recetores a conhece –, alerta-nos para o enorme e poderoso poder de influência da indústria cultural desta multinacional. Ao contrário do que a naturalização do ato de assistir às narrativas fílmicas, desde a infância, sugere, esta indústria cultural não é um espaço de inocência e/ou de candura, longe do mundo. Henri Giroux (2001) explicita que, para Walt Disney, a educação não estava confinada às escolas, mas era vista por ele como parte integrante da cultura popular e também como fundamental nos seus mecanismos para a produção de conhecimento e valores. Rececionada por públicos numerosos, seja na televisão seja no conforto do lar, por crianças e por adultos, uns mais inocentes, outros desejando aumentar o seu conhecimento, esta indústria cultural e os seus produtos têm veiculado valores ideológicos e políticos que não são despiciendos na sociedade atual, uma sociedade de consumo, massificada e globalizada, também pelo poder do capitalismo. Peter Trifonas (2001) chega a referir-se a uma violência simbólica que é exercida por esta indústria cultural face aos seus recetores:

Disney's signs are neither innocently conceived nor haphazardly constructed. And we would be naive to think so. It is in and through and within the political economy of these contradictions produced between sign/meaning correlations, between surface image and deep sense, between imaginative production and interpretative completion that a corporate agenda can be mystified. (Trifonas, 2001: 24)

Daqui decorre, pois, a necessidade, como enfatiza Henri Giroux (2001), de serem repensadas as formas como essa indústria cultural monopolista usa o seu poder como uma força educacional para redefinir as relações entre a infância e a inocência, a cidadania e o consumo, os valores cívicos e os valores comerciais e o papel e lugares de instituições culturais para proteger e salvaguardar a infância. No âmbito de uma cultura democrática, esta deve ser encarada como um investimento social cujo valor não pode ser medido exclusivamente em termos comerciais e privados. Importa que haja uma vigilância apurada e crítica da escola pública sobre estas indústrias culturais, ensinando a ler os seus produtos de modo não ingénuo e assegurando, a todos, condições para a participação cívica e democrática:

“Kids learn from Disney films, so maybe it’s time parents and educators paid closer attention to what these films are saying,” for “they do carry cultural and social messages that need to be scrutinized.” But of course such scrutiny isn’t easy for parents and grandparents who grew up internalizing the same messages, including the mothering ideology that reproduces not only itself but also male dominance in society. Nearly everybody gets twitterpated by Disney, and not just in the springtime. (Giroux, 2001: 85)

Bibliografia

Filme

Bambi (1942), realização de David D. Hand; Walt Disney Productions.

Bibliografia

- AZEVEDO, F. (2013). *Clássicos da Literatura Infantil e Juvenil e a Educação Literária*. Guimarães: Opera Omnia.
- BARSANTI VIGO, M. J. (2009). «Vida y obra de Felix Salten». In V. R. Kenfel (Ed.), *Diálogos Intertextuales 2: Bambi. Estudios de literatura infantil y juvenil alemana y inglesa: trasvases semióticos*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 15-41.
- BURT, J. (2002). *Animals in film*. London: Reaktion Books.
- CALVINO, I. (1994). *Porquê Ler os Clássicos?* Tradução de José Colaço Barreiros. Lisboa: Teorema.
- CARTMILL, M. (1993). «The Bambi syndrome». *Natural History*, 102(6), 6. Documento online disponível em: <http://web.b.ebscohost.com/ehost/detail/detail?vid=2&sid=8789bbf7-55a6-45dc-b3e8-81e67b23dcea%40sessionmgr104&hid=115&bdata=Jmxhbm9cHQYnlmc2IOZT1laG>

- 9zdC1saXZlJnNjb3BIPXNpdGU%3d#AN=9305180603&db=a9h
- CHODOROW, N. J. (1999). *The Reproduction of Motherhood: Psychoanalysis and the Sociology of Gender with a New Preface*. Los Angeles: University of California Press.
- CORVO SÁNCHEZ, M. J. (2009). «El mundo de *Bambi* desde la perspectiva de Salten». V. R. Kenfel (Ed.). In *Diálogos Intertextuales 2: Bambi. Estudios de literatura infantil y juvenil alemana y inglesa: trasvases semióticos*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 43-81.
- Eco, U. (1995). *El superhombre de masas*. Barcelona: Lumen.
- EDDY, B. D. (2010). *Felix Salten. Man of Many Faces*. Riverside: Ariadne Press.
- ESPINAL PÉREZ, C. Elena (2009). «La(s) Cultura(s) Popular(es) Los términos de un debate histórico-conceptual». *Universitas Humanistica*, 67, 223-243.
- FRAUSTINO, L. R. (2015). «“Nearly Everybody Gets Twitterpated”: The Disney Version of Mothering». In *Children's Literature in Education*, 46(2): 127-144. Doi: 10.1007/s10583-015-9250-6.
- GIROUX, H. A. (2001). *The Mouse That Roared: Disney and the End of Innocence*. Lanham – Boulder – New York – Oxford: Rowman & Littlefield Publishers.
- KENFEL, V. (2009). *Diálogos intertextuales 2: Bambi. Estudios de Literatura Infantil y Juvenil Alemana y Inglesa: Trasvases semióticos*. Frankfurt – Berlin – Bern – Bruxelles: Peter Lang.
- LLUCH, G. (2006). «Para uma selecção adequada do livro. Das capas ao estilo da literatura comercial». In F. Azevedo (Coord.), *Língua Materna e Literatura infantil. Elementos Nucleares para Professores do Ensino Básico*. Lisboa: Lidel, 215-230.
- MURRAY, R. L. & Heumann, J. K. (2007). «Environmental Cartoons of the 1930s, '40s, and '50s: A Critique of Post-World War II Progress?» In *Interdiscip Stud Lit Environ*, 14 (1), 51-69. Doi:10.1093/isle/14.1.51.
- MURRAY, R. L. & Heumann, J. K. (2011). «Bambi and Mr. Bug Goes to Town: Nature with or without Us». In *Interdiscip Stud Lit Environ*, 18(4), 779-800. Doi: 10.1093/isle/isr103.
- PAYNE, D. (1995). «Bambi». In E. Bell, L. Haas & L. Sells (Eds.), *From Mouse to Mermaid. The Politics of Film, Gender, and Culture*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 137-146.
- PÉREZ PICO, S. (2009). «Animando *Bambi*. La versión Disney de la obra de Felix Salten». In V. R. Kenfel (Ed.), *Diálogos Intertextuales 2: Bambi. Estudios de literatura infantil y juvenil alemana y inglesa: trasvases semióticos*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 109-148.
- PINSKY, M. (2004). *The Gospel according to Disney. Faith, Trust, and Pixie Dust*. Louisville, Kentucky: Westminster John Knox Press.
- RÍOS, S. (2014). «Cultura popular: práticas e representações». *Sociedade e Estado*, 29(3), 791-820. <https://dx.doi.org/10.1590/S0102-69922014000300007>.
- SILVA, V. M. de Aguiar e (1987). «A “leitura” de Deus e as leituras dos homens». *Colóquio Letras*, 100, 19-23.
- SOLIÑO PAZÓ, M. M. (2009). «Estudio crítico de la traducción de *Bambi* de Felix Salten al Español». In V. R. Kenfel (Ed.), *Diálogos Intertextuales 2: Bambi. Estudios de literatura infantil y juvenil alemana e inglesa: trasvases semióticos* (pp. 83-107). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- TRIFONAS, P. (2001). «Simulations of Culture: Disney and the Crafting of American Popular Culture the Mouse That Roared: Disney and the End of Innocence» by Henry A. Giroux. In *Educational Researcher*, 30(1), 23-28.
- VIZACHRI, T. R. & Piassi, L. P. C. (2014). «De *Bambi* a *Fuga das galinhas*: Como as animações de longa-metragem têm acompanhado a discussão em torno dos direitos animais». Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste – Vila Velha – ES – 22 a 24/05/2014. Docu-

mento *online* disponível em: <http://www.portalintercom.org.br/anais/sudeste2014/resumos/R43-0249-1.pdf>

Wood, Z. (2016). «Disney pins its merchandise designs on an adult audience». In *The Guardian*, 2 May 2016. Documento *online* disponível em: <https://www.theguardian.com/business/2016/may/02/disney-merchandise-designs-adult-audience>

«Bosque» ou «floresta» – descrições da fauna e da flora em *Bambi* de Felix Salten e na tradução de António Cortesão

Anne Burgert / Ângela Nunes¹

Resumo: Da tradução portuguesa de *Bambi. Eine Lebensgeschichte aus dem Walde* (1923) de Felix Salten, intitulada *Bambi. Uma vida nos bosques* (1944), só era aparentemente seguro afirmar que esta havia sido elaborada com conhecimento da tradução inglesa de Whittaker Chambers (1929). A tradução portuguesa revela rigor e zelo consideráveis no *transfer* de descrições pormenorizadas do(s) bosque(s), da floresta, e dos seus habitantes, que caracterizam a versão original em língua alemã. É no âmbito do rigor destas descrições que se levanta a questão da receção estética, de divergentes leituras e horizontes de expectativas, nas culturas de partida e de chegada, tendo em conta que o espaço geográfico-cultural do original de Felix Salten remete para uma fauna e flora típicas da Europa Central, marcadamente distintas das expectáveis no espaço geográfico português, e que vivenciar e experienciar este espaço geográfico-cultural constitui fator decisivo para a (re)invenção, (re)construção do protótipo cultural e culturizante, da Floresta Alemã. Neste nosso texto, pretendemos, por isso, aferir possíveis leituras divergentes, sob uma perspetiva sincrónica e diacrónica, feitas a partir das descrições do(s) bosque(s) e/ou floresta nos textos alemão e português. Pretendemos ainda apurar se as decisões tomadas pelo tradutor António A. Z. Cortesão seguiram uma estratégia de tradução propositadamente virada para experiências do conhecido e do desconhecido por parte do leitor, que fosse reconhecível no texto de chegada.

¹ Johannes Gutenberg-Universität Mainz.

Palavras-chave: Bambi; Floresta; Tradução literária; (Re)significação em textos de chegada; Recepção estética e cultural.

Abstract: About Bambi's Portuguese translation of *Eine Lebensgeschichte aus dem Walde* (1923) by Felix Salten, with the title *Bambi, Uma Vida nos Bosques* (1944), it seemed at first only safe to say that it must have been written with knowledge of the English translation by Whittaker Chambers (1929). The Portuguese translation denotes considerable rigour and effort in transferring the detailed descriptions of the wood(s), the forest and its inhabitants that characterize the original in German. It is within the scope of the exactitude in these descriptions that the issue of aesthetic reception is raised with divergent readings and horizons of expectations, the source and target cultures, taking into account that the geographical-cultural environment of Felix Salten's original refers to a fauna and flora typical of Central Europe, markedly different from those expected in the geographical Portuguese environment, and that experiencing this geographical-cultural environment is a decisive factor for the (re)invention, (re)construction of the cultural prototype of the German Forest. In our text, we intend, therefore, to assess possible divergent readings, from a synchronic and diachronic perspective, based on the descriptions of the woods and/or forest in the German and Portuguese texts. We also intend to ascertain whether the decisions made by the translator António A. Z. Cortesão followed a translation strategy purposely focused on the reader's experiences of the known and the unknown.

Keywords: Bambi; Forest; Literary translation; Resignification in target texts; Aesthetic and cultural reception.

1. Felix Salten e a sua relação íntima com a natureza

Se a ecologia se tornou importante no meio científico alemão, o mais tardar a partir de Alexander von Humboldt, e apesar da floresta «continuar a estar na linha da frente dos símbolos alemães de massas, segundo “investigações” jornalísticas»² (Lehmann, 2003: 187), do ponto de vista científico os estudos

² Tradução para português das autoras. Original: «laut journalistischen “Recherchen” [...] unter den Massensymbolen noch immer in den vordersten Reihen.» (Lehmann, 2003: 187)

sobre ecologia e literatura não parecem ter assumido nos países de língua alemã uma importância equivalente à que assumiram nos países anglo-saxónicos, nos quais a abordagem cultural e ecológica da interpretação literária é um paradigma transdisciplinar dos estudos literários. Goodbody apresenta como fatores, durante muito tempo impeditivos de uma abordagem da literatura enquanto ecologia cultural, a visão da natureza da ideologia alemã do «*Blut und Boden*» («sangue e solo») e a ideologia racista do nacional-socialismo, algo que só se terá alterado através da contribuição de *Auslandsgermanisten*, i.e., por influência de germanistas de universidades de outros países (Goodbody, 2014).

Como aconteceu a muitos nomes consagrados da intelectualidade alemã, também o escritor judeu Felix Salten se entusiasmou com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, desiludindo-se logo após o seu início. Em 1923 – após a Primeira Guerra Mundial e antes do exílio de Felix Salten na Suíça durante a Segunda Guerra Mundial – o autor escreveu duas histórias sobre animais: *O Cão de Florença* (*Der Hund von Florenz*) e *Bambi*. Ambas as histórias, bem como *A Juventude do Esquilo Perri* (*Die Jugend des Eichhörnchens Perri*), foram mais tarde adaptadas por Walt Disney e divulgadas, como desenhos animados, no cinema (1942), tendo a tradução intermedial de *Bambi* causado grande impacto a nível internacional. Foi esta a principal causa para a história de *Bambi* ter adquirido, ao longo do tempo e através das múltiplas traduções literárias e mediais, um carácter universal que fez com que as especificidades geográfico-culturais do original se tornassem cada vez menos relevantes.

Na obra de Felix Salten³, as histórias sobre animais foram adquirindo maior importância ao longo da sua vida, o que não deixa de ser também uma pista de interpretação para *Bambi*, obra escrita no período entre guerras: o foco da visão ecológico-cultural de Felix Salten recai sobre os animais no seu *habitat* natural, a floresta, enquanto os seres humanos são despromovidos para uma posição periférica. Após a experiência da guerra, numa atitude pós-humanista *avant la lettre*, Salten questiona a posição – «alegradamente sublime» – do ser humano em relação ao mundo animal: os animais passam a ser os

³ Além de *Bambi*, Salten escreveu as seguintes histórias de animais: *Fünfzehn Hasen. Schicksale in Wald und Feld* (1929) (*Quinze Coelhos. Destinos na Floresta e no Campo*); *Freunde aus aller Welt. Roman eines zoologischen Gartens* (1931) (*Amigos de todo o mundo. Romance de um jardim zoológico*); *Florian. Das Pferd des Kaisers*, Roman (1933) (*Florian. O Cavalo do Imperador, Romance*); *Die Jugend des Eichhörnchens Perri* (1938) (*A Juventude do Esquilo Perri*); *Bambis Kinder. Eine Familie im Walde*. (1940) (*Os Filhos de Bambi. Uma família na floresta*).

protagonistas (o «nós» da floresta) e os humanos as figuras secundárias (o «Ele» do caçador/predador – sempre grafado com maiúscula inicial em *Bambi*). Perante a experiência da guerra e o horror da morte, *Bambi* surge como uma crítica à ação do ser humano e como convicção de que a floresta e, portanto, toda a natureza é um lugar melhor sem os seres humanos. Assim, as corças, em geral, e Bambi, em particular, possuem características antropomórficas e uma ética animal com moralidade superior à do ser humano, já que as corças não permitem a morte de outros seres vivos, nem mesmo para garantir a própria sobrevivência, como fica claro desde o início da narrativa:

Uma doninha tinha caçado um rato.

[...] Um medo atroz apoderou-se de Bambi; um pavor novo, intenso, apertou-lhe a garganta; ficou muito tempo sem poder falar; depois perguntou [*sic*]:

[...] – Também mataremos nós ainda um rato?

– Não, foi a resposta.

– Nunca?

– Nunca.

– E porque não? tornou Bambi já satisfeito.

– Porque nós não matamos ninguém, disse a mãe, simplesmente.

O miúdo retomou o bom humor. (Salten/Cortesão (Trad.), 1944: 13-14)

Em *Bambi*, os seres humanos representam «algo estranho» e o maior «perigo» na floresta: é nos arvoredos cerrados (al. *Dickicht*, *Dickung*) e cantinhos mais recônditos dos bosques (al. *Waldstube*), ou então sob o véu da noite e do anoitecer, que as corças se refugiam do perigo que os seres humanos constituem. Nestes lugares ou ocasiões, o ser humano só os pode ludibriar através de artimanhas, colocando armadilhas para os caçar. A criação de tais artefactos violentos simboliza em *Bambi* a «degeneração» do ser humano enquanto elemento da natureza – a ameaça que a ação humana implica para a floresta –, o que remete, em última instância, para a força destrutiva por ele exercida sobre a natureza. Os males deste instinto de caça, refinada pela inteligência e tecnologia humanas, correspondem aos das guerras, nomeadamente aos da Primeira Grande Guerra que findara poucos anos antes da escrita de *Bambi*.

2. Traduções literárias e (inter)mediais de *Bambi*: exemplos de ressignificação do (des)conhecido

John Galsworthy escreveu, em 1928, no prefácio à edição inglesa da tradução de Whittaker Chambers, de 1929 (Nova Iorque), algo que aponta para outra visão do mundo animal e ainda claramente para a superioridade do ser humano, revelando, portanto, uma interpretação de *Bambi* muito diferente:

[...] *I hardly know any story of animals that can stand beside this life study of a forest deer. Felix Salten is a poet. He feels nature deeply, and he loves animals. I do not, as a rule, like the method which places human words in the mouths of dumb creatures, and it is the triumph of this book that, behind the conversation, one feels the real sensations of the creatures who speak.* (Galsworthy, 1928: Prefácio de Salten/Chambers (Trad.), 1929)

Galsworthy fecha o prefácio recomendando este livro a «desportistas», i.e. a caçadores. Com tal prefácio, talvez não surpreenda que certas características antropomórficas, incluindo a moralidade humana, não estejam refletidas na tradução inglesa. Damos como exemplo a tradução para inglês da afirmação da mãe de Bambi «Porque nós não matamos ninguém» (Salten/Cortesão (Trad.), 1944), uma notória antropomorfização das corças que não existe na tradução inglesa: «Because we never kill anything» (Salten/Chambers (Trad.), 1929: 20).

O prefácio de Galsworthy, da 5.^a edição, foi também utilizado para a difusão de *Bambi* de Felix Salten na tradução portuguesa de António Cortesão, publicada no Porto, em 1944, sob o título *Bambi. Uma vida nos bosques*, aparecendo na contracapa:

[...] julgo não conhecer nenhuma história de animais que se possa pôr ao lado desta. Felix Salten é um poeta, e ama os animais. Não gosto, como princípio, de ver colocar palavras na boca dos bichos [*curiosamente, a adjetivação dos animais no original de Galsworthy através de «dumb» não aparece nesta tradução portuguesa de 1944*], e o triunfo deste livro é que, para lá dos diálogos, temos a sensação real de criaturas humanas a falarem. John Galsworthy. (Do prefácio da 5.^a edição inglesa de «Bambi») (Salten/Cortesão (Trad.), 1944: Contracapa)

A tradução inglesa de Whittaker Chambers (1929) terá, portanto, sido conhecida de Cortesão⁴. Terá Cortesão, no entanto, recorrido à tradução inglesa e ao original em alemão aquando da tradução para português? Na realidade, nada mais se sabe ao certo sobre o processo de tradução de Cortesão. Em qualquer caso, torna-se claro, comparando o texto original de Felix Salten e as duas traduções, a de Chambers e a de Cortesão, que o texto alemão foi utilizado como texto de partida para a tradução de Cortesão. Atentemos nos seguintes exemplos que não nos deixam margem para dúvidas:

Das Heupferdchen stand mit bockig vorgeducktem Kopf da, machte ein ernstes Gesicht und murrte: "Das interessiert mich nicht. Ich habe gar keine Zeit, mit Ihnen zu schwatzen, ich muß jetzt meine Frau suchen. Hopp!" Und weg war es. (Salten, 1956 [1923])

Na tradução inglesa de «*Stand mit bockig vorgeducktem Kopf da*» é omis-
sa a palavra «*bockig*»: «*with his head lowered as though he were going to butt*» (Salten/Chambers (Trad.), 1929: 28-29), o que não acontece na tradução de Cortesão: «como uma cabra com a cabeça para a frente» (Salten/Chambers (Trad.), 1929: 22). Outro exemplo é o da mudança de género de «*Heupferdchen*» (gafanhoto) – género neutro em alemão, para feminino em português, na versão de Cortesão –, o que só pode ser explicado com base no texto de partida alemão e não a partir do texto de chegada em inglês de Chambers, já que em inglês «*the grasshopper*» é imediatamente referido com o masculino «*he*», enquanto no texto original alemão temos o neutro do diminutivo, ou seja, «*es*» (*das Heupferdchen*). No texto de chegada, Cortesão opta pelo feminino o que remete, muito provavelmente, para um erro de compreensão do texto de partida em alemão: «*Sie brauchen sich nicht zu fürchten, wir tun Ihnen gewiß nichts.*» (Salten, 1956 [1923])

Para Cortesão não terá, portanto, ficado claro que o pronome alemão «*sie*» não se refere a uma figura feminina, mas que é meramente um tratamento de cortesia⁵. E, assim, este pronome é traduzido antropomorficamente por «*Sr.*»^a

⁴ Outra hipótese que avançamos é a de Cortesão ter feito a tradução sem conhecimento ou sem ser com base na tradução inglesa, e de este paratexto de Galsworthy ter sido introduzido pela editora para efeitos de *marketing* ou outros.

⁵ Confusão compreensível, já que a terceira pessoa do singular no feminino é uma palavra homógrafa no caso de obrigatoriedade de utilização de maiúscula, como no início de uma frase.

Gafanhoto» no texto de chegada. Não deixa de ser interessante mencionar que, o mais tardar quando o gafanhoto refere que deve agora procurar a sua mulher, o tradutor poderia ter reparado no lapso. Curiosamente, Cortesão decide traduzir por «tenho de procurar o meu marido» em vez de alterar a tradução de «Sr.^a Gafanhoto» para «Sr. Gafanhoto» (Saltén/Cortesão (Trad.), 1944: 22).

Estes dois exemplos, a par de muitos outros semelhantes, são suficientes para que não nos restem dúvidas de que Cortesão recorreu ao texto de partida em alemão. Estando o texto de Saltén repleto de descrições fascinantes da flora e da fauna, passaremos a abordar esses exemplos, não sem primeiro lembrar que, na adaptação cinematográfica de Walt Disney, também existe um erro de ressignificação interessante, tido como lendário, já que o protagonista de *Bambi* deixa de ser uma corça e passa a ser um veado. Não existindo corças na fauna endémica da América do Norte, nas filmagens da Disney foram veados que serviram de modelos reais para os desenhos. A tradução cultural e intermedial da história de Felix Saltén sofreu, portanto, uma adaptação ao mundo animal que não era o da floresta da Europa Central, adaptação essa cujas origens já se encontram na tradução de 1929 de Whittaker Chambers, com a tradução de «Reh» (lat. *capreolus capreolus*) simplesmente por «deer», omitindo-se a especificação de «roe deer». Assim, e se para os ingleses «deer» se podia referir a corças ou veados, no espaço cultural americano foi associado apenas a veados, como em Walt Disney. Mesmo para a maioria dos alemães, como acontece na sincronização alemã do filme de Walt Disney, *Bambi* passou a ser conhecido como um veado, sendo o texto original de Felix Saltén hoje praticamente desconhecido⁶, até porque, ao utilizar e adaptar a narrativa, a Walt Disney criou uma versão que, por sua vez, serviu de texto de partida para outras traduções (traduções *relais*). E se o animal que aparece no filme da Disney é de facto um veado, seria, obviamente, estranho que a sincronização alemã remetesse para o original alemão de Saltén, utilizando o animal que não é aquele que aparece no grande ecrã. O caso português da receção de *Bambi* não constitui exceção, basta tomar como exemplo a coleção infantil denominada «Descobre com a Disney» que inclui um livro intitulado *Os Animais do Bosque com Bambi*, traduzido por Teresa Augusto. Nele, a floresta é descrita de uma maneira muito geral e até global, como se de uma paisagem uniforme nos vários continentes se tratasse: «O bosque é uma grande extensão com

⁶ Curiosamente, muitos alemães supõem ainda que *Bambi* é um animal do sexo feminino.

muitas árvores e plantas. Aqui vivem muitas espécies de animais. Da América até à Ásia, o clima é sempre agradável nos bosques temperados: nem faz muito frio, nem demasiado calor.» (Disney, 2000: 3)

3. A tradução de Cortesão: aproximação a uma flora e fauna exógenas

Cortesão, no entanto, não se guia pela adaptação da Disney, seguindo claramente o original de Salten. Na sua tradução, o animal protagonista da narrativa é um «cabrito montês» – um termo que, segundo vários dicionários, tanto pode significar «*Reh*» (lat. *capreolus capreolus*) – portanto a espécie de Bambi no original de Salten – como «Steinbock» (lat. *capra ibex*). No espaço de língua alemã, este último animal não está associado ao *habitat* da floresta, mas sim ao das serras ou montanhas (constituindo também disso indício o atributo «montês» em português). Supomos que Cortesão teve em mente os Alpes austríacos quando escolheu este termo. O Dicionário de Cândido de Figueiredo define «cabrito montês» da seguinte forma: «Ruminante da fam. dos cervídeos (*Cervus capreolus*), de cornos direitos e trifurcados» (Figueiredo, 1986), sendo que só os machos têm de facto os referidos cornos (Deutsche Wildtier Stiftung, *on-line*). O Dicionário da Porto Editora remete do verbete «cabrito montês», tal como da entrada «zorlito», para «corço», onde define: «mamífero ruminante, da família dos Cervídeos, semelhante a um veado pequeno, também conhecido por cabrito-montês» (Porto Editora, 2002).

Em rigor, o corço não é apenas «semelhante a um veado pequeno» – faz parte da mesma família, para o que aponta o sinónimo «descritivo» em alemão, em que, além de «*Reh*», este animal também é denominado de «*Trughirsch*» (veado fingido) (Deutsche Wildtier Stiftung, *on-line*). Cândido de Figueiredo define «cervo» como «O mesmo que veado [...]» (Figueiredo, 1986) e «corça» como «Espécie de antílope, mais pequeno que a cerva, com que alguns o confundiram. Atinge apenas o tamanho de uma cabra e por isso a consideram também cabra silvestre» (Figueiredo, 1986). Neste matagal de denominações para um animal que em 1944 era muito menos conhecido em Portugal do que no espaço de língua alemã, Cortesão decidiu recorrer a uma nota de rodapé, explicitando a estranheza na narrativa: «O cabrito montês ou zorlito, é um animal de formas muito graciosas e ágeis, da família do veado, mas menos

corpulento. Habita as florestas de quási tôda a Europa, sendo freqüente nas da Áustria, onde a acção do livro decorre.» (Cortesão, 1944: 11)

Uma particularidade terminológica entre as línguas alemã e portuguesa prende-se com a própria denominação da paisagem que serve de pano de fundo à narrativa: nem Teresa Augusto na edição Disney, nem António Cortesão usam o termo «floresta», mas antes «bosque» nos respetivos títulos dos livros. Na língua portuguesa parece não existir uma diferenciação clara e consensual entre os termos, muito ao contrário do que acontece com o termo alemão «*Wald*».

Os dicionários, na sua generalidade, apresentam os termos «bosque», «floresta» e «mata» como sinónimos, significando quantidade mais ou menos considerável de árvores dispostas proximamente entre si. Contudo, o Dicionário Aurélio estabelece uma pequena diferença para a palavra «mata» («grande quantidade de árvores da mesma espécie: mata de eucaliptos»). Na opinião de Carla Nóbrega, assistente de investigação da Estação Florestal Nacional, a floresta é um conjunto de árvores ao qual estão associadas uma fauna característica e uma flora rasteira, sendo, normalmente, de origem natural. A mata é muito parecida com a floresta, mas, na sua composição, predominam os arbustos que são plantas de altura inferior a cinco metros e apresentam ramos desde a sua parte inferior. O bosque difere nas dimensões do espaço que ocupa – mais pequenas que as da floresta e da mata (Marinho, 1997).

Cortesão, embora opte pela tradução de «bosque» para «*Wald*» no título, não se mantém fiel a esta opção, utilizando ora «bosque» ora «floresta» no corpo do texto. *Bambi. Uma vida nos bosques* de Cortesão é uma *translation proper*, não é de todo uma adaptação a um novo público-alvo, a floresta não ganha, portanto, traços universais, como a adaptação de Walt Disney. Na nossa comparação entre o original de Salten e a tradução portuguesa de Cortesão verificámos que o texto de chegada apresenta uma grande proximidade com o texto alemão de partida, sobretudo a nível da estrutura da narrativa, não havendo divergências ou omissões relevantes que possam ser atribuídas a uma estratégia de tradução que não fosse a de fidelidade ao texto de partida. Esta fidelidade faz com que, também na tradução de Cortesão, as descrições da floresta do espaço de língua alemã (Alemanha/Áustria) sejam feitas de forma pormenorizada e com muita atenção aos detalhes. Salten descreve, portanto, com todo o cuidado, uma paisagem da Europa Central, com toda uma flora e fauna características.

Estes pormenores patentes no texto de partida de Salten, com uma flora e fauna divergentes da conhecida e experienciada pelo público-alvo do texto de chegada de Cortesão, levantam questões sobre a receção do texto literário de chegada e questões da traduzibilidade no que diz respeito à negociação da diferença cultural que, neste caso concreto, é inculcida pelo próprio meio ambiente às duas culturas divergentes: será o efeito que as descrições da floresta endémica provocam no público-alvo do respetivo espaço geográfico-cultural verdadeiramente *traduzível* para uma cultura em que o *topos* da «floresta» não evoca o mesmo tipo de experiências sensoriais, valores adquiridos – incluindo valores emocionais – e que não está sequer associado aos mesmos imaginários coletivos, nomeadamente a um dos mais importantes da cultura do espaço alemão como o da *Heimat*, i.e. não está ligado a um sentimento de pertença a determinado local e sua paisagem, como o existente nas culturas austríaca e alemã?

Cortesão deixa bem explícito que, na sua tradução, procura uma aproximação ao que é culturalmente Outro, quando na página 11 recorre à já referida nota de rodapé. E é de facto facilmente verificável que o *skopos* de Cortesão difere fundamentalmente do da Disney, pois não procura uma universalização do tema de *Bambi*, mas sim uma aproximação do público-alvo de chegada ao público de partida, retratando as experiências sensoriais, descrevendo pormenorizadamente a natureza e a floresta como as que são comuns na Europa Central. Procura alcançar este objetivo através das mesmas descrições meticulosas do original, i.e., enumera as plantas herbáceas, os arbustos e as árvores que caracterizam a densidade da flora da floresta austríaca e descreve a riquíssima fauna que a habita, os seus animais com as suas vozes e sons.

Podemos, assim, afirmar que a adaptação da flora e da fauna da floresta Central Europeia à paisagem ibérica não constituiu o *skopos* da tradução de Cortesão. Embora a floresta de *Bambi* seja considerada uma metáfora para toda a natureza por excelência, ela também representa um tipo de paisagem influenciada e dominada pela cultura. A leitura de *Bambi*, de Felix Salten, na versão original em alemão, evoca no leitor uma série de associações relacionadas com a paisagem específica da Europa Central, com a flora e fauna a ela associadas e com imagens e padrões histórico-culturais distintos. As descrições da floresta, dos seus animais e das suas plantas fomentam, assim, uma memória cultural que determina como público-alvo do texto os leitores do espaço cultural de língua alemã. Este efeito do texto original é especialmente

notável quando lembramos as generalizações que a ampla difusão da narrativa adaptada pela Walt Disney e as resultantes traduções *relais* provocaram e que tanto diferem da tradução de Cortesão.

4. Trabalho terminológico: exemplos de dificuldades e ressignificações geográfico-culturais

Para ilustrar o esforço de Cortesão na aproximação às espécies endêmicas da Europa Central, poderíamos dar muito mais exemplos de dificuldades terminológicas que se prendem com o facto de a flora e a fauna da realidade extratextual a que se refere o texto de partida não serem iguais à do texto de chegada. Demonstramos estas diferenças em mais alguns exemplos, agora da flora: «*Schlehdorn*» (lat. *prunus spinosa*) é um arbusto com frutos azuis-escuros de sabor bastante amargo. É possível fazer um xarope a partir deste fruto acrescentando grandes quantidades de açúcar. Este fruto existe não apenas na floresta, mas também muitas vezes nos limiares de terrenos cultivados. Os arbustos têm espinhos muito fortes e por isso a colheita dos frutos é uma tarefa árdua.

O termo «abrunheiro», usado por Cortesão, corresponde ao nosso resultado de pesquisa do nome científico, e no entanto «abrunho» não remete para o mesmo tipo de fruto, por também ser usado para denominar certos tipos de ameixas (que são da mesma família dos *prunus*). Segundo a Quercus, o arbusto dos frutos pequenos e amargos também cresce em Portugal (Quercus, *on-line*), e mesmo assim, na maioria dos casos, o conhecimento do leitor do texto de chegada sobre esta planta difere bastante do conhecimento do leitor do texto de partida. Não só no sítio da Quercus, mas também em vários *blogs* ligados à natureza e a estilos de vida saudáveis, existe informação em português sobre o arbusto e o fruto, porém, todas essas fontes e a forma como o arbusto e o fruto são descritos reforçam a ideia de não se tratar de um conhecimento comum à maioria dos portugueses, mas antes de um conhecimento confinado a um grupo mais ou menos restrito, i.e. a pessoas que se interessam pela preservação da natureza ou pela respetiva culinária. «Abrunheiro» pode, assim, causar uma experiência de estranhamento aos leitores de Salten, por «abrunheiro» remeter para um fruto não associado a floresta ou bosque ou ainda por o arbusto, distinto da árvore de fruto, não ser (tão) conhecido.

Outro arbusto referido por Salten nas suas descrições da floresta é o sanguinho-legítimo (al. *Hartriegel*; lat. *cornus sanguinea*). Também este arbusto é muito frequente na flora da Europa Central e, portanto, a sua designação é so-bejamente conhecida no espaço de língua alemã, visto tratar-se de uma planta endémica que se encontra facilmente na natureza, em parques e jardins, contrariamente ao que acontece em Portugal. O nome deste arbusto aparece, não obstante, na base de dados do Jardim Botânico da UTAD (Jardim Botânico UTAD: *on-line*) e no parque da Fundação de Serralves (Serralves: *on-line*). Em ambas as fontes o nome comum indicado para o latim *cornus sanguinea* é «sanguinho-legítimo», não tendo sido esta, curiosamente, a denominação a que Jaime Cortesão recorreu na sua tradução. O nome usado por Cortesão foi antes «pilriteiro» que, por sua vez, é categorizado em botânica por *crataegus monogyna*, tendo – através do latim – correspondência com um arbusto diferente deste, designadamente o «*Weißdorn*», um arbusto igualmente endémico e frequente na flora da zona geográfica que compreende a Alemanha e a Áustria. De qualquer modo, o «sanguinho-legítimo» parece ser um arbusto praticamente desconhecido em Portugal, já que não existe aqui no estado selvagem, mas apenas em parques e jardins.

Como último exemplo relativo à flora, olhemos para a tradução de uma planta herbácea denominada «*Waldmeister*» em alemão (lat. *asperula odorata*), cujo forte aroma característico a torna, entre outras coisas, numa referência culinária. Em Portugal, ao contrário do espaço de língua alemã, a planta não é conhecida nem vista como possível ingrediente gastronómico. A tradução de Cortesão, «aspérula», faz imediatamente sentido, considerando a etimologia de «aspérula» e o nome científico em latim. Porém, para o público-alvo do texto de chegada em geral, este termo não evoca qualquer tipo de memória (sensorial) ou reconhecimento, visto a planta ser, em termos de cultura geral, desconhecida do mesmo. No dicionário da Porto Editora encontramos no verbete «aspérula» a seguinte definição: «designação extensiva a plantas herbáceas de algumas espécies da família das Rubiáceas que existem em Portugal» (Porto Editora, 2002: 164), mas pese embora isto ser verdade, a frequência da espécie é muitíssimo menor e as suas propriedades não foram tradicionalmente aproveitadas na cozinha portuguesa, pelo que não existe base cultural para o (re)conhecimento da planta que seja comparável ao existente no espaço de língua alemã, particularmente na fauna da floresta da Alemanha e da Áustria.

Estes exemplos servem para mostrar os enormes desafios que Cortesão enfrentou ao traduzir as descrições da floresta da Europa Central para o português utilizando as denominações terminológicas corretas. O seu *skopos* de aproximar o leitor do texto de chegada à realidade exógena da floresta austríaca, idêntica à alemã, não pode senão causar repetidas experiências de estranhamento no leitor português comum, por norma desconhecedor das particularidades da flora e fauna em questão. Ao mesmo tempo, este *skopos* torna impossível evocar, no leitor comum de língua portuguesa, o mesmo imaginário da floresta que evoca no leitor comum de língua alemã, com a sua flora e fauna específicas, com toda a carga simbólica inerente, culturalmente veiculada e perenemente consagrada, entre outros meios, através de obras literárias como *Bambi* de Felix Salten.

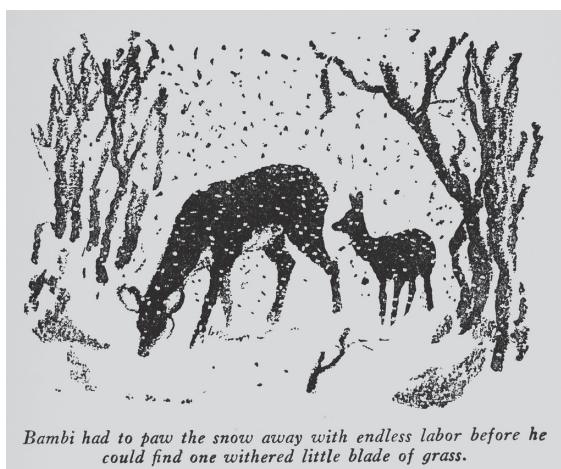
5. A simbologia da floresta em alemão – desafios para a tradução

No seu artigo «Der deutsche Wald» de 2003, na coletânea «Deutsche Erinnerungsorte», elaborada principalmente seguindo o exemplo francês dos lugares de memória – «Lieux de mémoire» –, de Pierre Nora, Albrecht Lehmann descreve a longa tradição cultural de forte pendor místico por parte do povo alemão em relação à floresta. A descrição, começando com a «Germania» de Tácito, onde já é mencionada a íntima ligação das tribos germânicas às florestas que povoavam (Lehman, 2003: 189), faz referência à ideologia nacional-socialista de «*Ewiger Wald – Ewiges Volk*» (floresta eterna – povo eterno) (2003: 192) e descreve a mistificação da floresta como sendo motivada por preocupações ambientalistas que estipulam ser a floresta a paisagem ideal e perfeita, harmoniosa, de um equilíbrio natural ímpar (2003: 195). Lehmann sublinha, deste modo, a importância simbólica atribuída à floresta na memória coletiva alemã.

Tendo presente esta tradição simbólica, o processo de interpretação intralingual de *Bambi*, pressuposto por Salten, evoca uma proximidade imediata com a natureza descrita, não só pela proximidade física e pelo contacto direto do leitor-alvo com as espécies aí existentes, mas também pela ativação desses imaginários coletivos sobre a floresta. Os editores de «*Deutsche Erinnerungsorte*» (lugares de memória alemães) falam de «*hochgradig emotional*

aufgeladenen Vorstellungen vom Zusammenhang dieser Bilder mit dem nationalen Ganzen» (François e Schulze, 2001: 13) (projeção altamente emocional da relação destas imagens com a identidade nacional), e estes imaginários surtem efeito mesmo sem experiência própria direta do leitor-alvo com a floresta. Fazem parte da memória cultural coletiva, com longa tradição filosófico-literária que remonta a Schiller e à sua «*Ästhetische Erziehung des Menschen*» («Sobre a Educação Estética do Ser Humano»), sendo a natureza já desde Schiller o modelo e o ideal do carácter humano (Schiller, 1981: 29).

Desta longa tradição do imaginário alemão sobre a floresta não deixa de fazer parte importante o sentimento de preocupação pela sua proteção, ou seja, tanto com o ecossistema no seu todo, como com os animais que nele vivem. A relação entre o sentimento estético e a natureza revela que o ideal de beleza corresponde à natureza na sua forma pura, intocada pelo ser humano. Em fins do século XIX nasceu no espaço alemão a tradição do movimento para a proteção da pátria (*Heimatschutz-Bewegung*), que contribuiu decisivamente para que este tipo de estética se orientasse cada vez mais por ideais de beleza natural e que com isso passasse a constituir uma estética ecológica (Rollins, 1993: 152). Até hoje, a corça é um símbolo, expoente máximo, desta «estética ecológica» natural, representando como nenhum outro animal, através da sua postura graciosa e dos seus movimentos elegantes, a beleza da natureza.



[[Respeite a vida selvagem] –
Fotografia tirada na floresta perto de Annweiler am Trifels)

Além de ser um animal da floresta prototípico, a corça também é um animal que pode ser avistado regularmente na Europa Central, mesmo em zonas da natureza limítrofes às habitadas pelos seres humanos. Nos países de língua alemã, a sua imagem não fica, portanto, limitada a narrativas e contos, antes faz parte da experiência ativa da natureza, comum à grande maioria da população. E no caso do texto de partida de Felix Salten, é precisamente este aspeto da experiência direta, do conhecimento imediato, que permite que o público-alvo de língua alemã, o leitor-alvo, (re)veja a floresta que (bem) conhece ao pormenor, através da leitura de *Bambi* e das descrições pormenorizadas de Salten, através da sua descrição minuciosa do espaço da narrativa. Não só Bambi, a corça e personagem principal, é parte das vivências que os leitores têm na floresta endémica – também os restantes animais e as plantas que o texto nomeia o são. E é aqui que reside, obviamente, um hiato, uma diferença nessa proximidade entre a descrição de uma floresta bem conhecida do público-alvo do original e a existente na tradução para português, devido à falta da experientiação sensorial, da vivência direta do público-alvo português, no seu geral, com a flora e fauna descritas.

A tradução da descrição de uma paisagem que não faz parte da experiência sensorial dos leitores requer uma atenção ainda maior aos detalhes, mas também implica acrescentar certas explicações de enquadramento geográfico-cultural e sobretudo bastante pesquisa terminológica por parte do tradutor. A tradução de Cortesão denota esse cuidado. Tendo em consideração o ano da tradução e a dificuldade da pesquisa terminológica naquela época, estamos perante uma tradução muito bem conseguida. Mas independentemente da *performance* do tradutor e da época em questão, a recriação em língua portuguesa da floresta descrita por Salten não deixa de ser um grande desafio para quem procure recriar, no texto de chegada, o impacto que o texto de partida tem sobre os leitores-alvo. As diferenças na proximidade existente entre os leitores-alvo de ambos os textos e a natureza descrita, bem como as associações culturais, inerentes ou não, implicam diferenças na receção dos textos; assim, a floresta, mesmo sendo descrita de forma muito meticulosa no texto de chegada, não poderá ser «vista» nem «sentida» da mesma maneira por leitores desconhecedores da realidade extratextual para a qual o texto remete de forma tão pormenorizada. Tanto o imaginário como a carga simbólica da floresta em *Bambi* encontram-se tão estreitamente interligados com o espaço geográfico-cultural de língua alemã que uma tradução que procure manter

o carácter literário do texto – sem recorrer repetidamente a comentários ou notas explicativas, ou até a imagens⁷ – enfrentará sempre grande dificuldade na suposta (im)possibilidade de «reproduzir» o significado da floresta de *Bambi* na sua plenitude. No processo de ressignificação literária, forçosamente algum significado se perderá, outro novo se irá instaurar, não deixando a negociação cultural, que a tradução indubitavelmente veicula, de exhibir os seus limites.

Bibliografia

Bibliografia primária

SALTEN, Felix (1956 [1923]). *Bambi. Eine Lebensgeschichte aus dem Walde*. Projekt Gutenberg-DE, URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/bambi-8731/1> (acedido a 15-07-2018).

SALTEN, Felix / Cortesão, António (Trad.) (1944). *Bambi. Uma vida nos bosques*. Porto: Marânus.

Bibliografia secundária

DEUTSCHE WILDTIER STIFTUNG (o. J.), *Reh. Anpassungsfähiger Kräuterprofi*, URL: <https://www.deutschewildtierstiftung.de/wildtiere/reh> (acedido a 15-07-2018).

DISNEY, Walt (2000). *Os Animais do Bosque com Bambi*, trad. Teresa Augusto, Rio de Mouro: Everest Editora.

FIGUEIREDO, Cândido de (1986). *Dicionário da Língua Portuguesa*, vol. 1, 23.^a ed., Venda Nova: Bertrand.

FRANÇOIS, Etienne e Schulze, Hagen (2001). «Einleitung». In *Deutsche Erinnerungsorte*, vol. 1, München: C.H. Beck, 9-24.

GOODBODY, Axel (2014). «German Ecocriticism: An Overview». In Garrard, Greg (Ed.): *The Oxford Handbook of Ecocriticism*. Oxford [et al.]: Oxford University Press, 547-559.

JARDIM BOTÂNICO UTAD (o. J.), «Cornus sanguinea». In *Flora digital de Portugal*, URL: https://jb.utad.pt/especie/Cornus_sanguinea_subesp_sanguinea (acedido a 15-07-2018).

LEHMANN, Albrecht (2003). «Der deutsche Wald». In Etienne François e Hagen Schulze: *Deutsche Erinnerungsorte*. vol. 3, München: C.H. Beck, 187-200.

MARINHEIRO, Carlos (1997). «Bosque, floresta e mata». In *Ciberdúvidas da Língua Portuguesa*, 7 de agosto de 1997, URL: <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/bosque-floresta-e-mata/1224> (acedido a 14-07-2018).

PORTO EDITORA (2002), *Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora.

QUERCUS (o. J.), *O abrunho-bravo – Identificar o abrunheiro-bravo e preparar o seu fruto*, URL: <http://www.quercustv.pt/tematicas/natureza-comestivel/336-o-abrunho-bravo-identificar-o-abrunheiro-bravo-e-preparar-o-seu-fruto-abrunho-bravo-episodio-2> (acedido a 15-07-2018).

⁷ Imagens/Fotografias que acabariam, obrigatoriamente, por desvirtuar o texto enquanto texto literário, dada a enorme quantidade de imagens que seriam necessárias.

«Bosque» ou «floresta» – descrições da fauna e da flora em *Bambi*

- ROLLINS, William (1993). «Bund Heimatschutz. Zur Integration von Ästhetik und Ökologie». In Hermand, Jost (Ed.), *Mit den Bäumen sterben die Menschen. Zur Kulturgeschichte der Ökologie*. Köln: Böhlau, 149-181.
- SALTEN, Felix / Chambers, Whittaker (Trad.) (1929). *Bambi*. Foreword by John Galsworthy. New York: Simon and Schuster.
- SCHILLER, Friedrich (1981). «Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen». In Düsing, Wolfgang (Ed.): Friedrich Schiller. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Text, Materialien, Kommentar*. München, Wien: Hanser, 9-109.
- SERRALVES (s. d.), «*Cornus sanguinea*». In *Flora no Parque*, URL: <http://serralves.ubiiprism.pt/species/show/1311> (acedido a 15-07-2018).

A intemporalidade e a universalidade em *Bambi. Eine Lebensgeschichte aus dem Walde*, de Felix Salten

Amélia Cruz¹

Resumo: O romance *Bambi. Eine Lebensgeschichte aus dem Walde* (1923), de Felix Salten, não é apenas a história fantasiosa de um jovem corço que, desde cedo, foi instruído pela mãe sobre os perigos e mistérios da floresta. Trata-se, principalmente, da história do seu crescimento, na qual o fluir do tempo ocupa uma posição central, na medida em que define os ciclos da vida e determina a inevitabilidade da morte. Com o passar do tempo, o pequeno corço amadurece e cedo se apercebe de que tudo na vida é transitório. Na sua dura luta pela sobrevivência, Bambi vê no ser humano o seu principal inimigo, mas em breve descobre que ele é igualmente um ser frágil e mortal. Estes e outros aspetos – com destaque para as representações da floresta e das relações entre os seres que a habitam – conferem a este romance um carácter intemporal e universal e justificam o êxito de que ainda hoje goza a nível mundial.

Palavras-chave: Bambi; Natureza; Sobrevivência; Ser humano.

Abstract: The novel *Bambi. Eine Lebensgeschichte aus dem Walde* (1923), by Felix Salten, is not just the fanciful story of a young deer which, from an early age, was instructed by its mother about the dangers and mysteries of the forest. It is mainly the story of its growth, in which the flow of time occupies a central position, as it defines the cycles of life and determines the inevitability of death. As time goes by, the little buck matures and early realizes that everything in life is transitory. In its hard struggle for survival, Bambi sees the human being as its main enemy, but it soon finds out that he is also fragile and mortal. These

¹ Centro de Estudos de Comunicação e Cultura – Universidade Católica Portuguesa.

and other aspects – it is worth highlighting the representations of the forest and of the relationship among the beings that inhabit it – give this novel a timeless and universal character and justify the success that it still has worldwide.

Keywords: Bambi; Nature; Survival; Mankind.

Referindo-se a *Bambi. Eine Lebensgeschichte aus dem Walde*, Stefan Zweig escreveu a Felix Salten, numa carta de 20.12.1931: «Os animais não lho podem agradecer, por isso terão que ser os humanos a fazê-lo.»²

É este o ponto de partida da minha reflexão sobre o carácter intemporal e universal desta obra, que foi publicada em 1923 e que tornou famoso o seu autor, o escritor austríaco Felix Salten (1910-1945). Trata-se de um clássico hoje inserido na literatura infantojuvenil de expressão alemã, pois «embora tenha sido inicialmente pensado pelo autor como leitura para adultos, o livro conquistou rapidamente um lugar entre o público leitor jovem» (Kümmerling-Meibauer, 2004: 962)³. No entanto, embora a sua primeira tradução em inglês tenha sido publicada em 1928, com uma introdução do escritor e dramaturgo inglês John Galworthy, esta obra só viria a tornar-se num grande êxito com o filme de animação da Walt Disney (1942), tendo o próprio Salten colaborado na elaboração do respetivo guião.

Constata-se, com efeito, que os *media* (sobretudo a televisão e o cinema) têm tido um papel importante na divulgação dos clássicos da literatura infantojuvenil, contribuindo para o elevado grau de popularidade que os seus temas e personagens vieram a adquirir. A este respeito Bettina Hurrelmann acentua:

Pela capacidade de sobrevivência dos clássicos nos *media* são responsáveis, por um lado, os seus temas fortes e os seus modelos narrativos, que já antes tinham sido objeto de traduções e formulações de todo o tipo. Por outro, a concisão iconográfica das suas personagens centrais desempenha um papel importante. (Hurrelmann, 1995: 17, 18)⁴

² «Die Tiere können Ihnen nicht dafür danken, so müssen es die Menschen tun.» (http://www.unionsverlag.com/info/title.asp?title_id=2683, (acedido a 27-10-2016).

³ «Obwohl vom Autor zunächst als Lektüre für Erwachsene gedacht, eroberte sich das Buch alsbald einen Platz unter der jugendlichen Leserschaft.» (Kümmerling-Meibauer, 2004: 962)

⁴ «Für die Überlebenskraft der Klassiker in den Medien sind einerseits ihre robusten Motiven und Erzählmuster verantwortlich, die ja auch früher schon Übersetzungen und Bearbeitungen aller

No que respeita à componente temática do romance, importa realçar que não se trata apenas do relato da vida de um veado que, desde cedo, foi instruído pela mãe nos encantos e mistérios da floresta onde vivem, mas também para os perigos que ela alberga. Trata-se igualmente da história do crescimento e evolução de um indivíduo, na qual o fluir do tempo ocupa uma posição central, na medida em que define os ciclos de vida – da sua e a de todos à sua volta – e determina a inevitabilidade da morte. Com efeito, com o passar do tempo, Bambi deixa de ser o jovem corço que encantava todos os outros animais da floresta: ele amadurece, apaixonar-se, torna-se pai, envelhece, e, ao longo da vida, é dolorosamente confrontado com a morte de outros animais e da própria mãe, pelo que desde cedo se apercebe de que tudo na vida é transitório.

A ideia de finitude, como a vertente mais misteriosa e triste da existência, é quase permanente em toda a obra, sendo exemplo disso o seguinte diálogo entre duas folhas, nos finais de outono:

«Já não é como antes», disse uma folha.

«Não», retorquiu a outra. «Hoje à noite foram-se, de novo, tantas das nossas ... nós somos quase só as únicas aqui, no ramo.» (Salten, 2012: 68)⁵

E a conversa continuou:

«E isso também nos faz ficar tristes», acrescentou a primeira. Calaram-se algum tempo. Então, a primeira disse baixinho, para si própria: «Porque é que temos que partir ...?»

A segunda perguntou: «O que é que nos acontece, quando caímos...?»

«Vamos lá para baixo...»

«O que é que há lá em baixo?»

A primeira respondeu: «Não sei. Um diz uma coisa, outro diz outra... Mas ninguém sabe.» (Salten, 2012: 69)⁶

Art zu ertragen hatten. Zum anderen spielt die ikonographische Prägnanz ihrer Mittelpunktfiguren eine wichtige Rolle.» (Hurrelmann, 1995: 17, 18)

⁵ «“Es ist nicht mehr wie früher”, sagte das eine Blatt.

“Nein”, erwiderte das andere. “Heute Nacht sind wieder so viele von uns davon... wir sind beinahe schon die Einzigen hier auf unserem Ast.”» (Salten, 2012: 68)

⁶ «“Und man wird auch zu traurig davon”, fügte das Erste hinzu. Sie schwiegen eine Zeit. Dann sagte das Erste still vor sich hin: “Warum wir weg müssen...?”

Também é com espanto que o jovem corço descobre que o perigo pode estar entre os seus iguais e que o ser humano que, desde sempre, encarara como o seu maior inimigo, é tão frágil e mortal como ele. Como lhe diz o pai, o velho príncipe da floresta:

Ele não é todo-poderoso, como eles dizem. Ele não é aquele donde vem tudo o que cresce e vive. Ele não está acima de nós! Ele está ao nosso nível e é como nós próprios, pois, como nós, Ele conhece o medo, a miséria e o sofrimento. Ele pode ser subjugado tal como nós e então Ele jaz por terra desamparado, tal como nós, tal como tu O vês agora à tua frente. (Saltén, 2012: 186, 187)⁷

Depois desta introdução sucinta, com algumas notas sobre a obra e sobre o seu conteúdo temático, passarei agora a analisá-la tendo em conta os seguintes aspetos:

1. *Bambi*, como um moderno «livro de animais»

Uma primeira leitura desta obra leva-nos a encará-la como um bom exemplo do moderno «Tierbuch» (livro de animais), pois trata-se de um texto ficcional em que os animais, especialmente o Bambi, ocupam o centro da narrativa. Referindo-se ao género literário «Tierbuch», Gerhard Haas salienta os problemas de definição que ele levanta, pelo que «facilmente se pode juntar e misturar com outros géneros literários» (Haas, 2005: 287)⁸, e acrescenta:

Das Zweite fragte: "Was geschieht mit uns, wenn wir abfallen...?"

"Wir sinken hinunter..."

"Was ist da unten?"

Das Erste antwortete: "Ich weiß es nicht. Der eine sagt das, der andere sagt dies... aber niemand weiß es."» (Saltén, 2012: 69)

⁷ *«Er ist nicht allmächtig, wie sie sagen. Er ist nicht, von dem alles kommt, was da wächst und lebt. Er ist nicht über uns! Neben uns ist Er wie wir selber, denn Er kennt wie wir die Angst, die Not und das Leid. Er kann überwältigt werden gleich uns, und dann liegt er hilflos am Boden, so wie wir andern, so wie du Ihn jetzt vor dir siehst.» (Saltén, 2012: 186, 187)*

⁸ *«Es kann sich deshalb auch mühelos mit anderen Genres verbinden und vermischen.» (Haas, 2005: 287)*

Para uma identificação delimitadora e caracterizadora [do moderno livro de animais] só nos resta uma definição baseada na *personagem central*: estamos na presença de um livro de animais, sempre que animais, a sós ou juntamente com seres humanos, ocupem o *centro* da ação e (em textos narrativos) sejam o *sujeito* dessa ação.⁹ (*ibid.*), (itálicos e parêntesis curvos do autor).

Uma importante característica dos «livros de animais» surgidos ao longo do século XIX são as suas descrições naturalistas da Natureza, que se devem sobretudo aos desenvolvimentos ocorridos nas áreas da biologia e das ciências da natureza a partir do século XVIII. De facto, era grande o interesse do público pela natureza naquela época, pelo que os conhecimentos obtidos pelos seus estudiosos em breve se começaram a refletir nas artes em geral e, particularmente, na literatura. Verifica-se, ainda, que alguns escritores – entre eles, Felix Salten – transportam esses conhecimentos para os seus livros, acrescentando-lhes os resultados das suas próprias observações.

Um outro aspeto característico dos «livros de animais» modernos, que está também presente em *Bambi. Eine Lebensgeschichte aus dem Walde*, é a coexistência de representações naturalistas de animais com o seu antropomorfismo, ou seja, os animais conservam a sua especificidade animal, embora pensem, sintam, falem e ajam como humanos. A esta característica se refere igualmente Gerhard Haas ao afirmar que

Continua a ser característico de todos os textos deste tipo – mesmo dos não antropomórficos – o facto de eles, na sua qualidade de narrativas ficcionais e no sentido de terem de personalizar uma ponte narrativa e comunicativa com o leitor, manterem frequentemente o vocabulário do pensamento, do sentimento e da descrição humanos. (Haas, 2005: 302)¹⁰

⁹ «So bleibt für eine abgrenzende und charakterisierende Bestimmung nur die Definition über die Mittelpunktfigur: Ein Tierbuch liegt immer dann vor, wenn Tiere allein oder zusammen mit Menschen den Mittelpunkt der Handlung ausmachen und (in erzählerischen Texten) zum Subjekt dieser Handlung werden.» (*ibid.*)

¹⁰ «Bezeichnend für alle Texte dieser Art – auch für die nicht anthropomorphisierenden – bleibt, dass sie in ihrer Eigenschaft als fiktionale Erzählungen und im Sinne einer kommunikativ-erzählerischen Brücke zum Leser hin personalisieren müssen und dabei oft das Vokabular menschlichen Denkens, Fühlens und Beschreibens beibehalten.» (Haas, 2005: 302)

Isto leva a que sejam, por vezes, pouco claras as fronteiras entre o «humano» e o «animal» nos «romances de animais» modernos, como afirmou Hans-Heino Ewers na sua comunicação no Congresso Bienal de IRSCL¹¹, ocorrido em agosto de 2007, em Kyoto:

We often find a mixture of naturalistic and anthropomorphic features and clear boundaries between «human» and «animal» are scarcely identifiable. Although naturalistic depictions prevail and are often underscored by textual statements it happens again and again that single animal characters deviate from the rule. This applies in particular for animal novels that are intended to convey a more or less covert political message. (Ewers, 2007: 3)

Este misto de naturalismo e antropomorfismo é visível, por exemplo, no seguinte excerto, em que a mãe de Bambi se comporta como qualquer mãe corça, mas recorre à fala dos humanos para expressar sentimentos de ternura para com o filho recém-nascido:

[Bambi] aconchegou-se, muito aninhado, em algo próximo, uma exalação húmida. Esfomeado, procurou à volta e encontrou a fonte da vida. Enquanto bebia, a mãe continuava a acariciá-lo. «Bambi», murmurou. Ao mesmo tempo erguia a cabeça a todo o momento, levantava as orelhas e aspirava o vento. Então beijava o seu filho, tranquila e feliz. «Bambi», repetia ela, «meu pequeno Bambi». (Salten, 2012: 8)¹²

2. *Bambi*, como um misto de subgéneros literários

Ainda que o «*Tierbuch*» facilmente se funda e confunda com outros subgéneros literários, como afirma Gerhard Haas (2005), esta obra de Felix Salten

¹¹ International Research Society for Children's Literature.

¹² «*Eng schmiegte es [Bambi] sich in diese wohligh dunstende Nähe, suchte hungrig daran herum und fand den Quell des Lebens.*

Während er trank, fuhr die Mutter fort, das Kleine zu lieblosen. "Bambi", flüsterte sie. Dabei hob sie jeden Augenblick das Haupt, ließ die Lauscher spielen und sog den Wind ein. Dann küsste sie wieder ihr Kind, beruhigt und glücklich.

"Bambi", wiederholte sie, "mein kleiner Bambi".» (Salten, 2012: 8)

identifica-se sobretudo com o «*Entwicklungsroman*» (romance de desenvolvimento), na medida em que nele é representado o desenvolvimento físico e psicológico do protagonista, desde o nascimento até ao momento em que, já velho e seguindo as pegadas do pai, decide afastar-se do contacto dos outros e retirar-se para o lugar mais recôndito da floresta. Esta posição é defendida por Kümmerling-Meibauer, ao afirmar que:

Por se concentrar na história do desenvolvimento de Bambi, esta narrativa pode incluir-se no género «*Entwicklungsroman*», só que não coloca no seu centro o desenvolvimento de uma pessoa, mas o de um animal. O percurso de Bambi, acompanhado pelas instruções dos pais, conduzi-lo-á gradualmente à sua autonomia. (Kümmerling-Meibauer, 2004: 961)¹³

Com efeito, ainda que no «romance de desenvolvimento» toda a vida do herói seja objeto de representação – o que não se verifica aqui –, com a chegada da velhice o herói Bambi retira-se para um lugar secreto, afastando-se dos outros animais, o que pode ser interpretado como o término de um importante ciclo da sua vida, no qual ocorreu o processo da sua evolução identitária.

No entanto, há em *Bambi* aspetos que o aproximam de outros dois tipos de romances: o «*Bildungsroman*» (romance de formação) e o «*Erziehungsroman*» (romance de educação). Referindo-se aos três tipos de romances atrás mencionados – o romance de desenvolvimento, o romance de formação e o romance de educação –, Gansel defende que nem sempre é nítida a separação entre eles, visto que se baseia em critérios de conteúdo, todos eles abordando a questão da evolução psicológica e intelectual de um protagonista (Gansel, 2010a). No caso da obra *Bambi*, se alguns aspetos nos levam a identificá-la com o *romance de desenvolvimento*, o processo de formação da identidade do protagonista, que ocorre especialmente na infância e juventude, remete-nos igualmente para o *romance de formação*, e a presença de «educadores», papel desempenhado pelos pais de Bambi, e de um «educando», Bambi, aproximam-na também do *romance de educação*.

¹³ «Durch die Konzentration auf die Entwicklungsgeschichte Bambis läßt sich die Erzählung dem Genre "Entwicklungsroman" zuordnen, nur daß hier nicht die Entwicklung eines Menschen, sondern eines Tieres im Mittelpunkt steht. Bambis Weg, begleitet durch die Anweisungen seiner Eltern, führt allmählich in die Selbstständigkeit.» (Kümmerling-Meibauer, 2004: 961)

Acresce dizer que estas três categorias narrativas se caracterizam, antes de mais, por terem personagens humanas no seu centro, o que não se verifica em *Bambi*, pelo que a sua aplicação a esta obra só é possível tendo em conta a forte vertente antropomórfica que a caracteriza.

Com efeito, estamos perante um texto ficcional, em que, como já foi atrás referido, os animais falam, agem, pensam, sentem como os humanos, aspeto que é especialmente relevante em *Bambi*, a personagem central da obra. Porque ele interroga os outros e se interroga sobre tudo o que o rodeia, sobre o universo que habita e que constantemente se altera, sobre os conhecimentos e valores que lhe são transmitidos em especial pelos pais, sobre o seu comportamento e o dos outros seres à sua volta, sobre a ação destruidora do ser humano na sua relação com os outros animais e com a floresta, é-nos possível acompanhar a forma como *Bambi* vai construindo a sua identidade e como se dá a sua evolução mental e psicológica ao longo da narrativa.

Dotado de uma identidade própria e de uma profunda capacidade de reflexão sobre si e sobre tudo o que o cerca, é, pois, a componente humana que adquire maior relevo na caracterização do protagonista de *Bambi*, o «livro de animais» em análise, permitindo a sua aproximação a outros subgéneros romanescos: o *romance de desenvolvimento*, o *romance de formação* e o *romance de educação*.

3. A intemporalidade e a universalidade de *Bambi*. *Eine Lebensgeschichte aus dem Walde*

Alguns estudiosos da «ficção animal» destinada a crianças e jovens consideram-na um vasto e ilimitado campo de temas. No caso de *Bambi*, são vários os temas aí abordados que são universais e que mantêm a sua atualidade, adquirindo hoje uma importância vital para os destinos da humanidade.

Começo por focar-me na natureza, que é representada em *Bambi* como um corpo vivo e pulsante, que se altera ao longo do ano, ao sabor das estações: ora acolhedora, amigável, alegre, ora desoladora, terrível, inóspita. Assim a descreve Salten:

[No começo do verão] cheirava, por todo o lado, a folhagem fresca, a flores, a terra húmida e a madeira verde. Quando a manhã rompia e quando o sol se

punha, milhares de vozes enchiam toda a floresta e, de manhã à noite, esta solidão perfumada era percorrida pelo zumbido das abelhas e das vespas e pelo som rouco dos moscardos. (Saltén, 2012: 9)¹⁴

Por sua vez, o inverno era longo e, à medida que os dias passavam, tudo se ia tornando cada vez mais duro e incerto:

Na floresta tudo era silêncio, mas todos os dias se passava algo de terrível. (...). Ninguém se sentia já seguro, pois tudo acontecia à luz do dia. A grande miséria, que não queria ter fim, espalhava amargura e crueldade. (Saltén, 2012: 83, 84)¹⁵

Apesar das oscilações do tempo, com as suas intempéries a que nem todos sobreviviam, apesar de nem sempre ser pacífica a relação entre os animais, era o jogo permanente entre a vida e a morte que garantia o equilíbrio e a sustentabilidade da natureza.

Só quando os humanos, na pessoa dos caçadores, a invadiam, com a sua sede de sangue e destruição, esse equilíbrio era seriamente abalado. A este respeito é interessante o diálogo travado entre o velho príncipe da floresta e o seu filho Bambi, a respeito dos seres humanos e da confiança que o primo Gobo depositava neles. Gobo, que fora raptado por caçadores e vivera algum tempo entre eles, quando conseguiu voltar para a floresta, contou aos seus pares como estes o haviam tratado bem. Por isso, comportava-se agora como um animal doméstico, sem temer os caçadores, pelo que acabou por ser morto por um deles.

Pelo contrário, o velho príncipe, o veado mais sábio da floresta, tinha uma opinião diferente: conhecia o perigo que os seres humanos representavam para os animais, mas sabia também que eles eram fracos e mortais como todos os outros seres vivos. Com medo de que Bambi acreditasse nas palavras de Gobo, o velho manteve com o filho a seguinte conversa:

¹⁴ «[Im Frühsommer] roch [es] überall nach frischem Laub, nach Blüten, nach feuchter Scholle und nach grünem Holz. Wenn der Morgen anbrach, und wenn die Sonne unterging, klang der ganze Wald von tausend Stimmen, und vom Morgen bis zum Abend sangen die Bienen, summten die Wespen, brausten die Hummeln durch die duftende Stille.» (Saltén, 2012: 9)

¹⁵ «Im Walde war es still, aber jeden Tag passierte jetzt etwas Schreckliches. (...). Niemand fühlte sich mehr sicher, denn dies alles geschah am hellen Tage. Die große Not, die kein Ende mehr wollte, verbreitete Erbitterung und Rohheit.» (Saltén, 2012: 83, 84)

«O que é que Gobo vos disse...? Não vos falou que Ele era todo-poderoso e bondoso...?»

Bambi murmurou: «Então Ele não é todo-poderoso?»

«Tanto como é bondoso», rugiu o velho.

Desanimado, Bambi declarou: «... para Gobo..., no entanto, para ele, Ele foi bom...»

O velho permaneceu quieto: «Acreditas tu nisso, Bambi?» Era a primeira vez que lhe chamava Bambi.

«Não sei!», gritou Bambi angustiado. «Não percebo nada.»

O velho disse devagar: «Devemos aprender a viver... e a tomar cuidado.» (Saltén, 2012: 161)¹⁶

Conclui-se, assim, que a obra de Felix Salten, *Bambi. Eine Lebensgeschichte aus dem Walde*, publicada pela primeira vez em 1923, contém em si um pensamento ecológico que é extremamente atual e que deve merecer toda a nossa atenção, num momento da história da humanidade em que a sustentabilidade da vida na terra nunca esteve tanto em perigo: importantes ecossistemas estão hoje ameaçados, inúmeras espécies animais e vegetais desaparecem diariamente ou estão em perigo de extinção, a poluição da água e do ar aumenta assustadoramente a cada dia e as alterações climáticas – em grande parte devidas à incúria dos homens –, estão a provocar fenómenos extremos e cada vez mais mortais em diversas partes do globo. E a todo este cenário catastrófico assiste impassível a grande maioria das pessoas e sobretudo aqueles que mais poderiam fazer pela defesa do nosso planeta: os detentores do poder económico e político.

Um outro tema que importa realçar e que se mantém igualmente atual e universal é o encontro de Bambi com o Outro. No seu percurso de descoberta

¹⁶ «“Wie hat euer Gobo gesagt...? Hat er euch nicht vorgeredet, dass Er allmächtig ist und allgütig...?”

Bambi flüsterte: “Ist Er denn nicht allmächtig?”

“Ebenso, wie Er allgütig ist”, grollte der Alte.

Verzagt meinte Bambi: “zu Gobo... zu ihm ist Er doch gütig gewesen...”

Der Alte blieb stehen. “Glaubst du das, Bambi?”, fragte er traurig. Zum ersten Mal nannte er Bambi beim Namen.

“Ich weiß nicht!”, rief Bambi gequält. “Ich verstehe es nicht!”

Der Alte sagte langsam: “Man muss leben lernen... und auf der Hut sein.” (Saltén, 2012: 161).

do mundo que o rodeia, o jovem veado vê-se frequentemente confrontado com algo que lhe é estranho – uma planta, um animal, um ser humano –, algo que lhe provoca espanto e, por vezes, medo. É nestas situações que os seus pais assumem os papéis de mentores: a mãe, durante a sua infância e adolescência, e o pai, depois de ele atingir o estado adulto; são eles que o guiam no contacto com os outros, que lhe mostram em quem pode confiar e de quem deve proteger-se.

Relativamente ao encontro com o «Outro» – uma questão tão candente nas sociedades atuais – é interessante lembrar o que diz Ryszard Kapuscinski a este respeito:

We never know whom we are going to meet, even though by name and appearance it may be someone who is already familiar to us. And what about when we come into contact with a person we are seeing for the first time? So every encounter with the Other is an enigma, an unknown quantity – I would even say a mystery. (Kapuscinski, 2008: 15)

Na obra de Felix Salten, a ideia transmitida pelo pai de Bambi é a de que o mal está nos seres humanos, pois só eles matam por prazer, pondo em risco o equilíbrio da natureza, enquanto os outros animais o fazem por uma questão de sobrevivência. No entanto, a mãe de Bambi admite que nem todos os humanos são iguais, ao afirmar: «Há, contudo, alguns entre eles que não são perigosos. Isso vê-se logo.»¹⁷

Numa época marcada pela mobilidade de milhões de pessoas através de todo o globo, forçadas a deixar os seus lugares de origem pelas mais diversas razões, em muitos casos envolvendo situações de fome, guerra, violência, opressão, o encontro com o(s) Outro(s) tornou-se uma constante no nosso mundo, um encontro que, em muitos casos, não está a ser pacífico nem sequer aceite. Os valores do amor, da amizade, da solidariedade, tão presentes em *Bambi*, nas relações entre os animais da floresta, deveriam marcar as relações entre os indivíduos e as comunidades, mas, infelizmente, tal não se verifica.

¹⁷ «Es gibt doch welche unter ihnen [den Menschen], die gar nicht gefährlich sind. Das merkt man gleich.» (Salten, 2012: 80)

Conclui-se, assim, que os dois temas centrais no romance de Felix Salten, *Bambi. Eine Lebensgeschichte aus dem Walde* – a preservação da natureza e o apelo implícito à manutenção de relações pacíficas entre os indivíduos – são hoje duas questões indissociáveis, que mantêm a sua atualidade e universalidade, delas dependendo o futuro da Humanidade. Neste contexto, este clássico da literatura juvenil surge-nos como um alerta, para o público em geral, mas sobretudo para as camadas mais jovens da população, para a necessidade de nos empenharmos na defesa de um mundo que nos foi legado e de cuja sobrevivência depende a nossa própria.

Tradução do alemão: Amélia Cruz.

Bibliografia

Bibliografia primária

SALTEN, Felix (2012). *Bambi. Eine Lebensgeschichte aus dem Walde*. Zürich: Unionsverlag.

Bibliografia secundária

EWERS, Hans-Heino (2007). «Modern Animal Fiction of the late 19th and early 20th Century as Political Literature», texto apresentado no 18th Biennial Congress of IRSL, Kyoto. <https://www.uni-frankfurt.de/64855559/KyotoTransl1.pdf>.

GANSEL, Carsten (2010a). *Moderne Kinder- und Jugendliteratur. Vorschläge für einen kompetenzorientierten Unterricht*. Berlin: Cornelsen Scriptor.

HAAS, Gerhard (2005). «Das Tierbuch». In *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur*, Lange, Günter (Hrsg.). Baltmannsweiler: Schneider-Verlag, 287-307.

HURRELMANN, Bettina (1995). «Was heißt hier ‚klassisch‘?». In *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur*, Hurrelmann, Bettina (Hrsg.). Frankfurt-am-Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 9-20.

KAPUSCINSKI, Ryszard (2008). *The Other*. Verso: London, New York.

KÜMMERLING-MEIBAUER, Bettina (2004). *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Ein internationales Lexikon*, Band 3. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 961-962.

Entre Mignon e Momo.

Facetas da personagem Heidi – enquanto cuidadora, alegoria da natureza e mito salvífico

Hans-Heino Ewers¹

Resumo: A personagem Heidi revela um parentesco surpreendente com a Mignon de Goethe e com Momo, a heroína do romance homónimo de Michael Ende, provavelmente a mais proeminente irmã literária da menina dos Alpes. Tal como acontece com as suas irmãs, mais velhas e mais novas, há uma confluência de aspetos realistas, alegóricos e míticos em *Heidi*. A ambiguidade daí resultante afeta as duas secções do romance e molda a sua receção, repleta de muitas interpretações controversas. E, acima de tudo, essa ambiguidade contribui para que a personagem enigmática que é Heidi se tenha estabelecido como arquétipo na memória cultural da Europa.

Palavras-chave: Heidi; Alegoria; Ambiguidade; Arquétipo.

Abstract: The character Heidi shows an astonishing resemblance between Goethe's Mignon and Momo, the heroin of the novel by the same name by Michel Ende, probably the most outstanding literary sister of the little girl from the Alps. As happens with her sisters older and younger, there is a confluence of realistic, allegoric and mythical aspects in *Heidi*. The resulting ambiguity affects the novel's two sections and its acceptance by the public with plenty of controversial interpretations. And, above all, that ambiguity contributes to Heidi's enigmatic character establishing itself as the archetype of Europe's cultural memory.

Keywords: Heidi; Allegory; Ambiguity; archetype.

¹ Goethe-Universität, Frankfurt/Main.

1. Parentesco da personagem Heidi com outras personagens-símbolo

O número impressionante de interpretações e aproximações hermenêuticas aos romances *Heidi*², da escritora Johanna Spyri, leva-nos a questionar se acaso haverá ainda algo de novo a dizer. O que resta por explorar são algumas lacunas ou pontas soltas, das quais não resultará uma visão completamente nova sobre a obra e a protagonista, mas que, mesmo assim, permitirão pôr de lado certas imprecisões que se têm mantido ao longo do tempo.

Nas interpretações até hoje publicadas sinto a falta de uma clarificação da questão fundamental que é a de saber a que tipo de personagem literária pertence Heidi e em que tradição de personagens literárias se integra. Na minha opinião, a heroína de Johanna Spyri é uma figura simbólica que corporiza algo de supra-individual e de universalmente humano, um aspeto que tem sido pouco referido, tal como tem sido pouco explorada a algo problemática inserção desta personagem num enquadramento realista.

Desde finais do século XVIII que a moderna literatura de expressão alemã conhece personagens-símbolo em numerosas variantes: podemos ir buscar aos contos (*Märchen*) românticos de um Ludwig Tieck e de um E.T.A. Hoffmann, o rapazinho Phantasus, a criança-fada Zerina e a criança misteriosa (*Das fremde Kind*); mas temos igualmente Mignon, do romance de formação *Wilhelm Meister*, da autoria de Goethe, ou Erwine, do romance *Ahnung und Gegenwart* (*Pressentimento e Presente*), de Eichendorff, e ainda a Meretlein de Gottfried Keller; *Momo*, do romance homónimo de 1972, de Michael Ende, também faz parte desta família.

A relação que estas personagens-tipo estabelecem entre si – no que diz respeito a atitude, idade e género – não é de forma alguma arbitrária. São-lhes atribuídas características únicas que podem ser interpretadas como representações metafóricas de aspetos específicos com conteúdo simbólico. É assim que este tipo de personagens adquire traços alegóricos sem, contudo, se transformar em pura alegoria. Porém a função simbólica não deriva nunca de uma origem familiar ou social. Geralmente são escolhidas figuras

² Trata-se de dois volumes publicados, respetivamente, em 1880 (*Heidis Lehr- und Wanderjahre* / Os Anos de Aprendizagem e de Viagem de Heidi) e 1881 (*Heidi kann brauchen, was es gelernt hat* / Heidi Põe em prática o Que Aprendeu), e que foram reunidos num único volume na edição portuguesa. (Nota da Tradutora)

genealogicamente sem mancha e que estão, por isso, aptas a veicular uma determinada carga simbólica.

Isto permite compreender a razão por que se opta por personagens infantis que ainda não desenvolveram características de personalidade vincadas e que não podem, portanto, ocupar qualquer posição social. Os entes fantásticos ou provenientes do além também são adequados a esse fim pois podem ser trabalhados no tocante à sua função simbólica e sem qualquer relação com factos reais; no caso das crianças-fadas dos contos românticos temos as duas coisas juntas – os motivos da infância e do além.

A Heidi de Johanna Spyri, bem como Mignon, Erwine, Meret e Momo pertencem, pelo contrário, ao grupo das personagens simbólicas que não representam figuras do além, mas sim do aquém. Enquanto tal, necessitam inevitavelmente de uma origem; mas, simultaneamente, têm de ser libertadas dessa origem para poderem funcionar como personagens simbólicas. Há várias maneiras de resolver este dilema: a origem pode ser deixada na sombra e ser revelada apenas após a morte da personagem simbólica – como acontece com Mignon.

Outra possibilidade consiste na escolha de crianças que ficaram órfãs muito cedo e que praticamente não guardam nenhuma recordação dos pais ou da sua origem social, como é o caso de Momo e também de Heidi. Aqui, a carga simbólica das personagens não é afetada por traços de carácter provenientes do passado original. O conteúdo simbólico não obedece, nem a uma explicação baseada na psicologia do desenvolvimento, nem a uma elucidação baseada em teorias de socialização, ambas estão ausentes. O que importa é aquilo que a personagem em causa simboliza e a razão que levou à escolha de uma criança órfã como personificação dos respetivos conteúdos simbólicos. Neste ponto são determinantes as contextualizações supra-individuais relativas a símbolos e mitos que ocorreram ao longo da história, como demonstra, por exemplo, o estudo de Carl Gustav Jung e Karl Kerenyi *A Criança Divina* (*Das göttliche Kind*, 1940/41).

A par da ausência de origens, encontramos ainda um outro elemento característico das personagens simbólicas do aquém (e também do além): a sua imutabilidade. Elas estão presas à representação de um conteúdo simbólico relativamente bem delimitado, sendo que, no decurso da ação e em situações diversas, poderão vir ao de cima outros aspetos importantes deste conteúdo, assim como não são de excluir certas deslocações de conteúdo.

Que Heidi, enquanto figura simbólica, não esteja sujeita a um processo de desenvolvimento e amadurecimento, embora tenha cinco anos no início da história e dez anos no final, põe a descoberto um conflito insolúvel com os dois títulos do romance que apontam para uma associação enganadora com o romance de desenvolvimento (*Entwicklungsroman*). A imutabilidade, que não é sinónimo de regressão (voltaremos a este tema mais à frente), está em íntima ligação com o papel de Heidi enquanto personagem simbólica.

Muitas vezes as personagens simbólicas são personagens secundárias que só aparecem de quando em quando, razão pela qual os leitores e as personagens que participam na ação as veem exclusivamente na sua função simbólica. A criança misteriosa (*Das fremde Kind*) de Hoffmann é disso um clássico exemplo. Mas também o são, até certo ponto, Mignon e Erwine. Estas personagens simbólicas transmitem a sua mensagem em momentos decisivos, em pontos críticos da narrativa, mas de resto mantêm-se na sombra. A situação é diferente quando as personagens simbólicas são também personagens principais, como é o caso no romance *Momo*, de Michael Ende, e em *Heidi*, de Johanna Spyri. Por muito que também aqui a origem esteja oculta ou permaneça inteiramente na sombra, não se pode deixar de ter em consideração a faceta mundana destas personagens. Tanto Momo como Heidi são para nós seres absolutamente normais, crianças órfãs que necessitam de um lar e de proteção. Ambas têm, portanto, uma história normal que, no caso de Heidi, tem sido exaustivamente comentada pela investigação crítica e contextualizada no âmbito da história da literatura para raparigas.

No caso de Momo, os Senhores Cinzentos teriam podido solucionar rapidamente a situação social de precariedade vivida por esta criança; não é enquanto objeto de cuidados que Momo constitui para eles um problema, mas sim enquanto personagem agregadora dos valores que eles próprios querem destruir. Quanto a Heidi, a sua fama não tem a ver com o sinuoso caminho percorrido que a leva até à segurança social adquirida pela adoção. Aliás, esse caminho pouca recordação deve ter deixado na maioria dos leitores. Ao invés, são sobretudo determinadas cenas marcantes e bastante numerosas que ficaram na memória e que justificam a sua popularidade até hoje.

Enquanto Momo só pontualmente surge como criança normal, a história de Heidi oscila bastante entre normalidade e excecionalidade. Não é raro surgirem situações inesperadas e inexplicáveis, nas quais Heidi personifica algo de grandioso e enternecedor; não são poucas as cenas que ultrapassam

o domínio do quotidiano e que estão imbuídas de grande significado, deixando a sua marca nos leitores, mas também nas restantes personagens do romance que por elas são afetadas. Parece até que as duas histórias de *Heidi* foram escritas em função dessas cenas, nas quais a pequena suíça exerce a sua influência enquanto personagem-símbolo.

Uma última característica das personagens simbólicas é definida pela sua ligação constitutiva às outras personagens e ao facto de se colocarem ao serviço de outrem. Mignon começa por ser importante para Wilhelm Meister e, mais tarde, também para a Sociedade da Torre. Quanto à criança misteriosa de Hoffmann, ela mostra-se apenas a Felix e a Christlieb – os filhos do aristocrata Thaddäus von Brakel –, ajudando-os a usufruir de uma infância de romântica leveza. Momo revela-se enquanto figura simbólica para os habitantes da periferia urbana que conseguem o apaziguamento espiritual graças à sua presença. E o caso de Heidi não é muito diferente: o conteúdo simbólico que ela representa – a conjugação do humano com a natureza alpina e com Deus – só tem efeito quando na ligação com os outros, em primeiro lugar com o avô e com o Pedro das cabras, depois com Clara, a menina cidadina de Frankfurt, e por fim com o médico de Frankfurt que acaba por adoptá-la.

O romance de Johanna Spyri parece estar orientado, não tanto para Heidi, mas sobretudo para aquilo que Heidi consegue desencadear nos seus semelhantes. Em primeiro plano está uma Heidi enquanto alma caridosa, uma personagem simbólica que é – aqui como em todas as outras obras referidas – simultaneamente um ente divinal ou angélico que, numa perspetiva cristã, contribui para a salvação dos seus semelhantes.

2. *Unio mystica* com a natureza alpina

Gostaria agora de realçar a cena na qual a pequena e desventurada órfã Heidi se perfila como figura simbólica. Anna Katharina Ulrich escreve o seguinte, no tocante à primeira aparição da criança qual ícone luminoso: «Ainda a história vai no início, e já o seu objetivo foi alcançado. Os motivos principais – aqueles que mais provavelmente ficarão na memória das leitoras e dos leitores – encontram-se logo nas primeiras páginas.» (Ulrich, 1995: 20) Trata-se da primeira subida ao prado alpino onde vive o avô, à primeira entrada na cabana e à primeira subida à montanha com o Pedro das cabras. Que Heidi se tenha

libertado das muitas camadas de roupa, da «pesada armadura» (Ulrich, 1995: 17ss.), e arrumado ou posto de lado todas as coisas de que já não precisa, tem sido justamente interpretado como uma forma de emancipação das obrigações civilizacionais e de retorno a um estado de liberdade natural. A esta perspectiva poderá juntar-se uma outra: Heidi deixa para trás a sua existência até então caracteristicamente real para se tornar em personagem simbólica. Ela troca de personagem-tipo e, de um momento para o outro, transfigura-se num ser completamente diferente, num ícone.

O comportamento de Heidi ao chegar ao prado, ao entrar na cabana do avô e ao passar o primeiro dia na natureza em companhia de Pedro e das cabras, não está em consonância com aquilo que, de um ponto de vista psicológico, seria de esperar. O avô é ríspido, a cabana é frugal, a natureza turbulenta, a montanha estranha e ameaçadora. Vendo bem, todas estas primeiras impressões deveriam ter amedrontado, senão mesmo traumatizado, uma criança de cinco anos. Mas não é isso que acontece; a criança mostra-se absolutamente feliz com tudo o que é diferente e adapta-se espontaneamente, como se nunca tivesse conhecido outra realidade. De uma só vez, e de forma incompreensível, funde-se com o modo de vida espartano do avô, com as cabras de Pedro e, *last not least*, com a natureza alpina. Terão sido os três primeiros capítulos do romance de Johanna Spyri que o tornaram famoso. «Este início é um rasgo literário», como Anna Katharina Ulrich bem observa. É aqui que acontece, passo a passo, a consumação de Heidi em personagem simbólica.

A órfã funde-se com o mundo alpino que fica acima e para lá da aldeia e da cidade e, graças a esta *unio mystica* com a natureza, alcança uma intensidade vivencial que liberta e intensifica as suas energias vitais. Esta explosão de energia não se coaduna minimamente com a infância vivida por Heidi na companhia da «velha Ursel», agachada «junto à lareira ou ao fogão», embora preferisse «ir correr lá para fora» (Ulrich, 1995: 35). De um ponto de vista realista, Heidi teria necessitado de um longo processo de recuperação sob a orientação de uma pessoa sensível e não de um labrego como o avô. Mas o romance está desde o seu início apostado na ideia de Heidi não precisar de ajuda, sendo ela quem ajudará os outros. Os meios para tal são obtidos de forma admirável.

Em vários pontos do segundo e terceiro capítulos fica claro que a *unio mystica* com a natureza alpina não parte só do ser humano. O céu azul olha

lá para baixo, e as flores contemplam Heidi «com alegria»; «aqui a cintilação era vermelha e ali amarela e chamava por Heidi em toda a parte» (Spyri, 1978: 37ss.) Um alto rochedo pontiagudo e despido de vegetação «olha para Heidi lá de cima, cheio de austeridade». Os maciços têm rostos «que a contemplam como bons amigos». Através de imagens impressionantes, a autora oferece uma simbiose recíproca entre ser humano e natureza: «Heidi estava mais feliz do que nunca estivera na sua vida. Sorvia a luz dourada do sol, os ares puros, o delicado perfume das flores e nada mais queria do que ficar ali para sempre.» (Spyri, 1978: 40) A paisagem alpina aparece aqui como uma entidade mítica que atrai irresistivelmente o ser humano.

Ao regressar de Frankfurt acontece uma nova união com a maravilha dos Alpes; graças aos ensinamentos da avó Sesemann, a criança, agora com oito anos, sabe como agradecer a Deus de mãos postas (Spyri, 1978: 185). No início, Heidi sentia-se protegida no seio da natureza, mas agora também sabe que a mão de Deus a acolhe. Continua a preservar uma humildade que a mantém longe de qualquer húbri, a sua atitude caritativa não advém de nenhuma especial autoridade sobre os outros ou da tentativa de os instruir, mas é, pura e simplesmente, devedora do seu ascendente natural; é assim que, vendo a neta adormecida, o avô é levado à contrição e ao desejo de regressar à crença que tinha perdido (Spyri, 1978: 200). Sem saber, e enquanto dorme, Heidi vela pelos seus. Estamos perante uma personagem simbólica ingénua e completamente desprestenciosa, com quem é possível estabelecer uma relação de empatia.

As personagens simbólicas precisam de pessoas normais sobre as quais exerçam a sua ação mitigadora, caso contrário não seriam necessárias. Mas em que situações específicas precisam as pessoas normais de tais personagens? Como compreender a necessidade de ícones do género desta criança suíça, de Heidi?

Concentro-me nas personagens de Johanna Spyri e deixo de fora todas as restantes versões, das suíças às japonesas. Começamos pelo avô, uma personagem inicialmente tão empedernida que rejeita qualquer aproximação aos seus semelhantes. Mas a pouco e pouco torna-se claro, tanto para os leitores como para o velho, que ninguém precisa tanto de Heidi quanto ele. Como é sabido, o avô de Heidi carrega uma pesada culpa. Por muito pouco que a terrível história dos pais e avós de Heidi a afete – um facto inexplicável, por sinal –, ela contribui para esclarecer a situação do velho, que se autoisolou depois

de ter abandonado Deus e a sua Igreja e ficou perdido na sua necessidade de redenção.

De acordo com as referências contidas no próprio romance, a saudade que o avô sente da criança alpina corresponde a uma situação de mal-estar, de solidão, depressão e debilidade física e espiritual que caracteriza o nosso mundo e que se manifesta geralmente em grandes urbes como Frankfurt. As vivências de Heidi nesta cidade mostram que a sua capacidade regeneradora está indissoluvelmente ligada às alturas alpinas. Fora do seu ambiente natural, a função simbólica da personagem Heidi fica comprometida, as suas capacidades físicas vão definhando a pouco e pouco e ela acaba por perder a sua aura redentora. É preciso conhecer os Alpes suíços para compreender e partilhar a componente regeneradora que emana de Heidi, e que está enraizada num determinado ambiente, não sendo, por conseguinte, exportável. Resta acrescentar que a história da sua doença em Frankfurt não é menos extraordinária do que a sua repentina transformação em ícone alpino no início do romance.

3. *Heidi* enquanto narrativa lendária secularizada

Confesso que a minha leitura do texto de Johanna Spyri não se coaduna com a maioria das interpretações existentes, todas elas interessantes, por vezes mesmo excelentes. Gostaria de destacar as interpretações de Anna Katharina Ulrich, publicadas, respetivamente, em 1993 e 1995, de Bettina Hurrelmann (1995), de Gerhard Härle (1999) e de Jean-Michael Wissmer (2012). Não é possível apresentar aqui uma análise mais detalhada destes trabalhos, pelo que me limitarei a uma caracterização genérica dos mesmos. Todos estes investigadores consideram o romance de Spyri, de acordo com as formulações presentes nos dois títulos, uma história mais ou menos verdadeira de uma órfã, por outras palavras, um romance trivial para raparigas, tão característico de finais do século XIX, e veem as excêntricas descrições da natureza como uma torrente de sentimentalismo característico da época, e os motivos religiosos, que se vão acumulando, como uma devoção neo-pietista. Por outro lado, colocam a personagem Heidi, a sua evolução psíquica, a sua educação e o seu percurso de formação no centro da análise e chegam quase todos à conclusão de que estamos perante uma personalidade cujo percurso, por estar sujeito a inibições, suspensões, bloqueios, acaba em regressão, ou seja, em

não-transformação. Nenhuma das interpretações põe sequer a hipótese de Heidi ser, acima de tudo, uma figura simbólica, ainda que uma das interpretações, a de Bettina Hurrelmann, a considere uma irmã de Mignon, personagem que é identificada, desde Novalis, com o símbolo da poesia.

Parece que uma narrativa que se centre numa figura simbólica é um gênero literário pouco conhecido dos investigadores, e com o qual não sabem bem como lidar. Contudo, ele deriva de uma tradição que tem raízes pré-modernas. Os dois livros de *Heidi* remetem, a meu ver, para uma narrativa lendária secularizada, cuja dimensão religiosa se vai tornando cada vez mais visível à medida que a história se desenvolve. As figuras simbólicas estão intimamente ligadas a algo de numinoso, razão pela qual – como já foi referido – é difícil abordá-las sob o ponto de vista da psicologia do desenvolvimento. Por outro lado, a autora não pode desenvolver demasiado a componente mundana e usual da sua personagem principal ao ponto de fazer perigar a função simbólica da mesma. Até por esta razão a evolução de Heidi está sujeita a limites apertados, dentro dos quais terá de permanecer, sempre disponível para os outros – e irá corresponder a essa obrigação, mas apenas no enquadramento limitado de acompanhante de idosos.

As interpretações aqui referidas debruçam-se sobre o romance de Johanna Spyri, ignorando o gênero literário em que este romance se insere e contradizendo as suas intenções fundamentais. Mas algo de positivo podem oferecer. Eu não desdenharia tomar estas interpretações como uma leitura crítica daquilo que o romance realmente veicula.

Uma tal leitura iniciar-se-ia com a rejeição da aura que circunda a personagem Heidi e da função simbólica que a mesma reveste, algo injusto para uma pobre criança órfã que tem todo o direito a afirmar as suas capacidades individuais de desenvolvimento. O papel de personagem simbólica parece ter sido imposto sobre a criança a partir de fora, como um colete de forças. Segundo esta leitura, são as personagens adultas do romance que obrigam Heidi a assumir o papel de redentora e tornam-se culpadas por isso. De forma egoísta, essas personagens submetem Heidi às suas próprias necessidades, ignorando o bem-estar da criança. Nas palavras de Gerhard Härle: «Se pensarmos que se trata de uma menina entre os cinco e os dez anos, sujeita a cumprir certas obrigações, [...] fica claro que Heidi também é, nas suas componentes mais profundas, a história de um “abuso” [...]» Segundo este autor, o romance teria como tema fundamental «um terrível infortúnio que inconscientemente

une todas as crianças» e que deriva da sua sujeição aos interesses dos adultos (Härle, 1999: 84). O aproveitamento multimedial a que a personagem de Heidi se viu posteriormente submetida, bem como a sua entronização enquanto ícone nacional da Suíça realçam exatamente essa visão de redenção/salvação da criança através do regresso à natureza alpina de onde é originária e sublinham também a importância de se ter libertado do jugo que lhe foi imposto na cidade de Frankfurt.

Gostaria, por fim, de relacionar a crua tese veiculada por este tipo de interpretações com uma personagem que, a despeito das diferenças de idade, poderia ser a Heidi dos nossos dias: refiro-me à aluna sueca Greta Thunberg (nascida em 2003) que é, também ela, uma personagem-símbolo, um ícone representativo de uma natureza pura, ainda que profundamente ameaçada. Claro que já não se trata apenas dos Alpes suíços, mas sim do nosso planeta na sua globalidade. Ao que tudo indica, o papel desempenhado por Greta Thunberg enquanto ativista ambiental não lhe foi imposto a partir do exterior, e, contudo, tomou proporções tais que representa certamente um enorme peso para o desenvolvimento individual desta rapariga. A ascensão de Greta Thunberg a ícone ambiental conhecido no mundo inteiro não é da responsabilidade da própria, mas sim, em grande medida, dos meios de comunicação e de todos nós.

Nesta questão tão premente de sobrevivência, por que razão apresentar uma aluna como ícone? Não será Greta Thunberg apenas uma emanção da nossa consciência de culpa? E será que, só por isso, estamos a abusar de uma adolescente? Deveríamos lamentar esta jovem sueca? Não merecerá ela também a nossa admiração? Gostaria de deixar a resposta a estas questões aos leitores deste texto e pedir-lhes apenas que, ao pensarem nas ações da personagem Heidi, tenham também em mente a ativista Greta Thunberg. A ela, a Heidi da nossa era, dedico este meu texto.

Tradução do alemão: Gabriela Fragoso.

Bibliografia

Bibliografia primária

SPYRI, Johanna (1978). *Heidi*. Vollständige und ungekürzte Ausgabe in einem Band. Frankfurt/Main: Insel (insel taschenbuch 351).

Bibliografia secundária

GROS, Christophe (2001). «Heidi – die kleine Berggottheit». In *Heidi. Karrieren einer Figur*. Hrsg. v. Ernst Halter. Zürich: Offizin Zürich Verlags-AG, 115-129.

HÄRLE, Gerhard (1999). «Die Alm als pädagogische Provinz – oder: Versuch über Johanna Spyris *Heidi*». In *Erfolgreiche Kinder- und Jugendbücher. Was macht Lust auf Lesen?* Hrsg. v. Bernhard Rank. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 59-86.

HURRELMANN, Bettina (1995). «Mignons erlöste Schwester. Johanna Spyris *Heidi*». In *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur*. Hrsg. v. Bettina Hurrelmann. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuchverlag, 191-215.

MÜLLER, Heidy Margit (1992). «Pädagogik in Johanna Spyris Büchern. Literaturgeschichtliche Koordinaten eines Bildungsromans». In *Fundevogel* 96/97, 13-17.

PECHER, Claudia Maria (2012). «Johanna Spyris Kinderbuchfigur Heidi: Vom Trendsetter der kindgerechten Heimatliteratur zur Botschafterin und Werbeikone der Schweiz?» In *Klassiker der internationalen Jugendliteratur. Kulturelle und epochenspezifische Diskurse aus Sicht der Fachdisziplinen*. Hrsg. v. Anita Schilcher und Claudia Maria Pecher. 2 Bde. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, Bd. 1, 29-54.

SCHINDLER, Regine (1999). «Form und Funktion religiöser Elemente in Johanna Spyris Werken». In *Nebenan. Der Anteil der Schweiz an der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur*. Hrsg. v. Schweizerisches Jugendbuch-Institut. Red. Verena Rutschmann. Zürich: Chronos, 173-200.

SCHINDLER, Regine (2001). «Die Autorin und ihre Figur». In *Heidi. Karrieren einer Figur*. Hrsg. v. Ernst Halter. Zürich: Offizin Zürich Verlags-AG, 47-64.

SCHINDLER, Regine (2004). «Neues zur Entstehung von *Heidi*. Das Werk als Spiegel einer Frauenbiographie». In *Johanna Spyri und ihr Werk – Lesarten*. Hrsg. Schweizerisches Institut für Kinder- und Jugendmedien. Zürich: Chronos, 45-62.

ULRICH, Anna Katharina (1995). «Natur als Erziehungskulisse: Mutterbilder im Vaterwort. Psychoanalytische Deutungsversuche zu zwei Schweizer Kinderbuchklassikern». In *Naturkind, Landkind, Stadtkind. Literarische Bilderwelten kindlicher Umwelt*. Hrsg. v. Ulrich Nassen. München: Fink, 9-24.

WISSMER, Jean Michel (2014). *Heidi. Ein Schweizer Mythos erobert die Welt*. Basel: Schwabe Verlag.

***Heidi* em basco. Análise descritiva de três obras**

Naroa Zubillaga Gomez¹

Resumo: A obra *Heidis Lehr- und Wanderjahre* (*Heidi, a Menina dos Alpes* na versão portuguesa), de Johanna Spyri, foi divulgada em todo o mundo e em diferentes culturas, especialmente devido aos produtos audiovisuais. Encontrou também o seu lugar no País Basco, tanto no formato de livro como em televisão. A primeira tradução, que se baseia numa adaptação espanhola mais curta, foi publicada em 1975; mais tarde, nos anos noventa, o material audiovisual foi transmitido na televisão basca e saiu uma nova versão do livro em 2004, desta vez com base no texto completo. Aliás, deve considerar-se também a receção da versão espanhola, pois os produtos surgem na sociedade basca em ambas as línguas. O presente artigo analisa as funções sociolinguísticas que os três produtos bascos desempenharam no respetivo contexto histórico, para que melhor se compreenda a receção de *Heidi* em basco.

Palavras-chave: Heidi; Basco; Tradução; Televisão.

Abstract: The work *Heidis Lehr- und Wanderjahre* by Johanna Spyri has been spread all over the world and in different cultures, especially thanks to the audiovisual products. It has also found its place in Basque, both in book format and on television. The aim of this article is to present the diverse reception of the work. The first translation, based on a shorter Spanish adaptation, was published in 1975; then in the 1990's the audiovisual product was broadcast on Basque television and a new version of the book was translated, published in 2004, and this time based on the full text. However, the reception of the

¹ Universidade do País Basco (EHU/UPV).

Spanish version must also be considered, as the products are in demand in Basque society in both languages. The article analyses the sociolinguistic functions of the three Basque products in their respective historical context in order to better understand *Heidi*'s reception in the Basque language.

Keywords: Heidi; Basque; Translation; Television.

1. *Heidi* no sistema literário basco

Desde a *Aufklärung* e até meados do século XIX, a literatura infantojuvenil em língua alemã gozou de um estatuto internacional (O'Sullivan, 2000: 158), o que levou a que muitas obras publicadas nessa língua fossem também traduzidas para basco; a obra de Johanna Spyri insere-se nesse grupo. *Heidis Lehr- und Wanderjahre* (1880) conta-se entre os mais significativos textos, no campo da prosa narrativa literária infantil, do período compreendido entre o último terço do século XIX e a Primeira Guerra Mundial (Wilkending, 2008) e poder-se-á definir como um misto de «*Bildungsroman*» e de «*Heimatroman*». Contudo, a obra torna-se mundialmente conhecida sobretudo através da série televisa.

A história da criança órfã, que é levada para Frankfurt e que pode finalmente regressar a casa devido às saudades que sentia, foi traduzida no País Basco nas mais variadas formas: tanto em livro, como em produto audiovisual; tanto em basco, como em espanhol e em francês. Não devemos esquecer-nos de que o País Basco conta com diversos sistemas literários, fruto da existência de duas línguas. A zona onde se fala a língua basca está dividida entre duas nações – a Espanha e a França –, e a «parte espanhola» do País Basco está ainda dividida entre duas regiões autónomas, a região autónoma basca e a região autónoma de Navarra. A realidade cultural e linguística é diferente em cada um dos espaços mencionados, ou seja, a situação da língua basca é diversificada. O sistema literário basco² não é, pois, independente, e precisa de apoio estatal; por outro lado, o sistema literário basco convive com os

² O sistema literário é aqui mencionado no sentido em que é definido por Itamar Even-Zohar, isto é, como uma rede dinâmica de relações diversas (Even-Zohar, 2010).

sistemas literários espanhol e francês. Isto deve ser tido em conta, para que a descrição que será feita das traduções de *Heidi* possa ser entendida no seu exato contexto.

Sendo a língua basca uma língua minoritária, a atividade de tradução é muito importante. Atualmente, 60% dos livros de literatura infantojuvenil publicados são traduções (Lopez & Etxaniz, 2005: 44-45) – no começo dos anos oitenta esta percentagem era, naturalmente, mais elevada.

As obras traduzidas dão muitas vezes um importante contributo, na medida em que colmatam as lacunas existentes no sistema literário e promovem, assim, a evolução da língua: «*Translating in minor languages is often a calculated political move designed to preserve them, to enhance their expressive capacities, and to stimulate cultural development.*» (Venuti, 1998: 138) Ou seja, a atividade de tradução em línguas minoritárias desempenha outras funções para além da meramente comunicativa (Uribarri, 2011). García, que analisa a tradução em galego, menciona o plano da cultura:

In other words, translation is no longer an underlying element of communication, but an essential tool in the process of language recovery or preservation, and therefore it is more likely to be studied in relation to language and culture planning than translation between major languages. (García, 2004: 111)

Irei referir as traduções de *Heidi* em basco tendo em conta a sua época e o seu contexto, para que a função que desempenharam possa ser bem entendida.

2. A primeira tradução

A primeira tradução de *Heidi* em língua basca é de 1975. O ano da sua publicação é importante e deve ter-se em consideração a situação histórica da altura, para se poder avaliar corretamente as características desta primeira tradução. Foi precisamente em 1975 que terminou o franquismo, um período muito difícil para a cultura basca. Muito antes, no início do século xx, haviam sido dados os primeiros passos na promoção da língua basca: tinham sido fundadas revistas, como a *Euskalzale* e a *Ibaizabal*, em 1918 surgiram as instituições *Eusko Ikaskuntza* (Sociedade para os Estudos Bascos) e *Euskaltzaindia*

(Academia da Língua Basca) e as primeiras *ikastolas* (escolas nas quais se ensinava em língua basca) iniciaram a sua atividade.

É claro que estas primeiras iniciativas foram aniquiladas pela Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e pelo subsequente franquismo. Por isso, poder-se-á considerar o período entre 1936 (começo da Guerra Civil) e 1960 (os 15 anos que antecederam o fim do franquismo) como um período de retrocesso para toda a cultura basca (Zubillaga, 2015). Com a lei espanhola de 1943, que impunha uma censura rígida a todas as publicações, estas ficaram limitadas a obras de cariz religioso ou a obras esporadicamente editadas no exílio. A lei em questão mantém-se em vigor até 1964. No entanto, nos anos 1950 assiste-se a um ligeiro afrouxamento da repressão e é fundada a editora *Itxaropena*, contudo a cultura basca só começa a desenvolver-se verdadeiramente a partir de 1960. Assiste-se, então, a uma certa abertura do Estado franquista e, na parte espanhola do País Basco, aumenta o número de *ikastolas* e também de materiais didáticos em língua basca. Entre 1965 e 1970 surgem o movimento vanguardista de arte *Ez dok amairu* (1966), revistas como *Zeruko argia* (1963) e *Jakin* (1977) e a Feira Basca do Livro e do Disco, em Durango. Revestiu-se de particular importância o congresso da Academia da Língua Basca, *Euskaltzaindia*, que teve lugar em Arantzazu, em 1968, e no qual foi decidida a criação de uma língua-padrão unificada, a *euskera batua*. Além disso, nos anos 1970 são fundadas numerosas editoras. Pode, pois, dizer-se que, nos anos setenta, a cultura basca começa de novo a respirar e a viver.

O franquismo termina em 1975, precisamente no ano em que é publicada a primeira tradução de *Heidi*. O decreto referente ao bilinguismo só entra em vigor em 1979, mas já nos últimos anos do franquismo a falta de textos em basco para as crianças das escolas tinha levado a um aumento das atividades de tradução.

A primeira tradução de *Heidi* para a língua basca foi feita a partir do espanhol. Embora o tradutor, Xabier Mendiguren, dominasse a língua alemã, tomou o texto espanhol como ponto de partida, pois, naquela época, nem as editoras tinham estabelecido os procedimentos a seguir relativamente às traduções, nem dispunham de uma infraestrutura adequada. De acordo com Mendiguren, este procedimento alterou-se com o tempo e ele recebeu das editoras quase sempre os textos originais, isto é, as versões alemãs.



Imagem 1 – Capa e ilustrações interiores da primeira tradução de *Heidi* em basco

Nascido em 1945, Mendiguren mostrou, desde criança, um grande interesse por línguas. Aprendeu alemão, inicialmente como autodidata e, mais tarde, nas Universidades de San Sebastian e de Karlsruhe. Aos 14 anos foi-lhe oferecida uma edição da obra *A Christmas Carol*, de Charles Dickens, e começou, por graça, a traduzi-la (Mendiguren, 2012). Esta sua primeira tradução seria publicada muito mais tarde e após várias correções. Mendiguren só começou a traduzir profissionalmente do alemão para o espanhol aos vinte e seis anos, numa editora de Bilbao. Como também lecionava basco, traduziu igualmente diversos materiais escolares de leitura do catalão para o basco. A falta de materiais escolares era grande, pelo que era necessário traduzir muito. Foi assim que Mendiguren chegou à tradução de *Heidi*: a editora de Bilbao, Cinsa, quis, naquela altura, traduzir para basco, em suporte de livro, algumas emissões que estavam a ter grande sucesso na televisão espanhola. Infelizmente a autora deste artigo não conseguiu descobrir de que edição da versão original espanhola se tratava. O próprio Mendiguren também não conseguiu lembrar-se³. Tratava-se, aliás, da primeira parte de *Heidi*, isto é, a história terminava quando o avô tomava a decisão de se mudar para a aldeia. A tradução tinha também um glossário, ou seja, em cada página eram explicados os significados de palavras que se pensava poderem ser desconhecidas do leitor. Há que ter em conta que a língua basca se encontrava a meio de um processo

³ Informação recebida através de uma troca de e-mails com o tradutor.

de standardização. Assim, esta primeira tradução desempenhou mais uma função pedagógico-linguística do que literária.

O ilustrador do livro também é desconhecido. As imagens são provavelmente as que já constavam na versão espanhola. Parece-nos, aliás, contraditório que Heidi esteja desenhada com cabelos compridos, enquanto no texto ela é várias vezes referida como tendo cabelos curtos (imagem 1).

Esta tradução ainda hoje pode ser encontrada em algumas bibliotecas.

3. A tradução audiovisual

Ewers define como *histórias transmediais* aquelas «cujas reproduções são todas apresentadas, de certo modo, nos diversos *media*» (Ewers, 2006: 298-299). A obra de Johanna Spyri foi também apresentada como série televisiva, e foi precisamente graças a essa série que a história se espalhou por todo o mundo.

Depois da primeira tradução em livro para a língua basca, seguiu-se a tradução e a sincronização da série televisiva em 2002 e, um ano mais tarde, *Heidi* foi vista, pela primeira vez, na televisão basca ETB1. O primeiro capítulo foi transmitido a 4 de janeiro de 2003 e o último, o quinquagésimo segundo, a 21 de setembro de 2003. O êxito retumbante da série fica comprovado pelo índice de audiências: a percentagem de espectadores com idades compreendidas entre os 4 e os 12 anos foi de 39%. Calculada para a população total, a percentagem foi de 5,7%, sendo a de falantes da língua basca de 12,2%. De acordo com a pessoa contactada, que trabalha na televisão basca e que nos forneceu estes dados, estas percentagens são muito altas. Além disso, deve ter-se em consideração que, além da primeira transmissão no ano de 2003, a série foi ainda retransmitida três vezes no mesmo canal, entre 2003 e 2005 e, no mesmo período de tempo, foi também transmitida quatro vezes no canal infantil basco BETIZU.

Para melhor se compreender a razão por que a televisão basca decidiu transmitir a série *Heidi*, convém explicar resumidamente o aparecimento e os objetivos iniciais da televisão basca: a ETB1 começou a emitir a 31 de dezembro de 1982, inicialmente tanto em basco como em espanhol, mas a partir de 1986 apenas em basco. O objetivo da criação desta emissora foi contribuir para a normalização da língua basca, tal como consta no

regulamento da sua fundação. A ideia foi, pois, alargar o conhecimento e o uso da língua basca. Este objetivo é compreensível, se pensarmos que a situação sociolinguística do idioma basco era, naquela época, muito mais fraca do que é hoje.

Várias gerações de crianças bascas já conheciam a *Heidi*, mas conheciam-na principalmente por a terem visto várias vezes na televisão espanhola: excetuando o Japão, a Espanha foi o primeiro país a transmitir a série *Heidi*. O primeiro dos 52 capítulos foi transmitido logo a 2 de maio de 1975, um ano após a sua criação. Inicialmente a televisão espanhola TVE transmitia a série às sextas-feiras à tarde, mas o êxito foi tão grande que, a partir do sétimo capítulo, ela passou a ser transmitida aos sábados à tarde, logo após o noticiário (Vintage, 2016). O índice de audiências era extraordinariamente elevado. Segundo uma análise, *Heidi* foi a série mais vista nos anos 1980 (*ibid.*). Posteriormente a série foi transmitida mais algumas vezes e em vários canais. Atualmente pode aceder-se a uma versão mais recente em 3D.

Os esclarecimentos acima apresentados ajudam-nos a compreender as razões que levaram a televisão basca a transmitir a série. Como a *Heidi* espanhola tinha tido tantos espectadores, a televisão basca viu aí uma oportunidade de promover o uso da língua basca, dando assim um contributo para a sua normalização. O objetivo não era linguístico-didático, como no caso da primeira tradução (a língua já estava estandardizada em 2003), mas o de normalização da língua.

4. A terceira tradução

Chegamos agora à tradução de *Heidi* publicada em 2007 e apresentada em dois volumes diferentes, *Heidi* e *Berriro Heidi* (*Heidi* e *Outra Vez Heidi*), o que corresponde às duas obras de Spyri: *Heidi's Lehr- und Wanderjahre* e *Heidi kann brauchen, was es gelernt hat*. Desta vez a tradução surgiu por iniciativa do próprio tradutor, Aitor Arana, um dos poucos escritores profissionais no País Basco que tem publicado literatura para adultos, livros de não-ficção, mas principalmente literatura infantojuvenil. Num sistema literário tão pequeno como é o basco, o que os escritores ganham provém sobretudo dos materiais de leitura escolares, mas isso não lhes permite sobreviver financeiramente. Talvez por essa razão, Aitor Arana tem traduzido muito. Geralmente é ele que

envia as propostas de tradução às editoras e foi o que aconteceu com *Heidi*. Arana tinha visto a série na televisão espanhola quando era jovem e a mãe comprou-lhe algumas bandas desenhadas de *Heidi*. Como tinha muito boas recordações da história, sentiu que era pena já ninguém conseguir obter a tradução de Mendiguren e decidiu por isso apresentar uma proposta de tradução à editora Gero/Mezulari⁴.



Imagem 2 – Johanna Spyri, *Heidis Lehr- und Wanderjahre*

A função desempenhada por esta segunda tradução é, por conseguinte, literária, ou pelo menos foi esse o seu objetivo.

É, contudo, questionável se essa função literária foi cumprida. Por um lado, deve referir-se que o tradutor não tomou a obra original alemã como texto de partida, ou seja, não conhecia os pormenores estilísticos e culturais do texto original. Baseou ambos os volumes de *Heidi* numa versão espanhola traduzida para basco. Por outro lado, e no que diz respeito à receção desta tradução, a editora refere que, entre 2007 e 2014, de uma tiragem de 1000 exemplares para cada volume, foram vendidos 365 exemplares do primeiro volume e 344 exemplares do segundo. Não são números muito elevados e, se pensarmos

⁴ Informação obtida numa entrevista com o tradutor.

que o governo basco compra um volume para cada biblioteca pública do País Basco, os números ainda são menores. Isto significa que esta tradução não tem tido uma grande receção.

5. Conclusão

Heidi foi publicada em basco, quer como livro quer enquanto produto audiovisual, o qual teve, aliás, um impacto muito maior. Este clássico de língua alemã ficou na memória de todos, e tem sobrevivido, geração após geração, graças à televisão, à semelhança do que acontece com outros clássicos, como *A Abelha Maia* ou *Bambi*.

É sobretudo de destacar a função de normalização linguística desempenhada pela tradução para a língua basca, à semelhança do que certamente aconteceu com outras línguas minoritárias. Convém, contudo, realçar que foi sobretudo a série televisiva a desempenhar essa função, visto que os livros traduzidos não tiveram grande eco entre os leitores.

Tradução do alemão: Amélia Cruz.

Bibliografia

Bibliografia primária

SPYRI, Johanna (1880). *Heidis Lehr- und Wanderjahre*. https://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/19Jh/Spyri/spy_he01.html (acedido a 15-06-2018).

SPYRI, Johanna (1975). *Heidi* (trad. Xabier Mendiguren). Cinsa: Bilbao.

SPYRI, Johanna (2007). *Heidi* (trad. Aitor Arana). Gero/Mezulari: Bilbao.

SPYRI, Johanna (2007). *Berriro Heidi* (trad. Aitor Arana). Gero/Mezulari: Bilbao.

Bibliografia secundária

EVEN-ZOHAR, Itamar (1990). «Polysystem Studies». In *Poetics Today* 11 (1). https://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/Even-Zohar_1990--Polysystem%20studies.pdf (acedido a 31-10-2020).

EWERS, Hans-Heino (2006). «Die Heldensagen der Gegenwart. Die Medienverbundangebote sind die großen Narrationen unserer Zeit». In *Harry Potter, ein Literatur- und Medienereignis im*

- Blickpunkt interdisziplinärer Forschung*. Ed. Christine Garbe und Maik Philipp. Lit Verlag: Hamburg, 297-311.
- GARCÍA, Marta (2004). «Translation of minority languages in bilingual and multilingual communities». In *Less translated languages*. Ed. Albert Branchadell / Lovell Margaret West. John Benjamins: Amsterdam/Philadelphia, 105-125.
- HERNÁNDEZ, Isabel (2000). «El *Bildungsroman* de Johanna Spyri: análisis de la transposición de un género para adultos a la literatura infantil». In *Lazarillo* 1, 69-79.
- LOPEZ, Jose Manuel; Etxaniz, Xabier (2005). *90eko hamarkadako Haur eta Gazte Literatura*. Pamiela: Iruña.
- MENDIGUREN, Xabier (2012). «Itzulpengintzaren baitako nire ibilbidea». In *SENEZ* 43, 73-88.
- O'SULLIVAN, Emer (2000). *Kinderliterarische Komparatistik*. Universitätsverlag Winter: Mörlenbach.
- URIBARRI, Ibon (2011). «Dialectics of Opposition and Construction: Translation in the Basque Country». In *Translation and Opposition*. Ed. Dimitris Asimakoulas / Margaret Rogers. De Gruyter: Bristol, 247-264.
- VENUTI, Lawrence (1998). «Introduction.» In *Translation and Minority*. Ed. Lawrence Venuti. Routledge: Wiltshire, 135-144.
- VINTAGE, Pepe (2016). Manual para entender por qué 'Heidi' batió récords de audiencia en España. <http://www.fotogramas.es/Cinefilia/Manual-para-entender-por-que-Heidi-batio-records-de-audiencia-en-Espana> (accedido a 14-06-18).
- WILKENDING, Gisela (2008). «Mädchenliteratur von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum ersten Weltkrieg». In *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*. Ed. Reiner Wild. Metzler: Stuttgart, 220-250.
- ZUBILLAGA, Naroa (2015). *Übersetzung deutschsprachiger Kinder- und Jugendliteratur ins Baskische: Vergleich direkter und indirekter Übersetzungen mithilfe eines Korpus*. <https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/12431/8670ZubillagaDE.pdf;sequence=2> (accedido a 15-06-18).

Uma «filha da natureza» num mundo alpino (ainda?) perfeito: «Rever» *Heidi* no filme de Alain Gsponer¹

Patricia Viallet²

Resumo: «Onde existem crianças, aí vive-se uma época de ouro»: assim reza um dos mais conhecidos fragmentos da obra *Blüthenstaub*, de Novalis, e se este «espaço da infância» ideal contiver os elevados contornos das montanhas, então o postulado romântico é ainda mais relevante. No filme *Heidi* (2015), do realizador suíço-alemão Alain Gsponer, cruzam-se duas áreas temáticas constitutivas do pensamento romântico: a infância transfigurada em ideal e a paisagem montanhosa estilizada em símbolo de liberdade. Segundo o estudo de Angela Winkler, nesta conceção fílmica da personagem de Heidi são visíveis muitas marcas do «tipo» da criança romântica, decalcadas de Rousseau. Contudo, tal não esgota, de forma alguma, o alcance desta nova filmagem do famoso romance de Johanna Spyri, pois ela veicula também a imagem de um mundo que apresenta, com duro realismo, a vida dos aldeãos, afastando-se, assim, do ideal popular romântico. Nesta combinação peculiar de características originalmente românticas e elementos sociais realistas reside a originalidade do *remake* de *Heidi*, de Alain Gsponer.

Palavras-chave: Heidi; Filme; Romantismo; Realismo.

Abstract: «Where children are, there is a golden age» according to one of the most famous excerpts of Novalis' *Blüthenstaub*, and if this ideal «childhood environment» should include high mountains, then the romantic postulate is

¹ *Heidi* de Alain Gsponer (guião Petra Volpe), 2016, com Bruno Ganz, Anuk Steffen, Katharina Schüttler, Peter Lohmeyer.

² Universidade Jean Monnet, Saint-Étienne.

even more relevant. In the film *Heidi* (2015) by Swiss-German director Alain Gsponer, there are two thematic areas of the romantic thought which are mixed: childhood transfigured in something ideal and the stylized mountain landscape representing freedom. According to a study by Angela Winkler, in this filmic conception of Heidi's character, there are a lot of aspects of the romance child 'type' inspired by Rousseau. However, this does not in any way exhaust the scope of this new filming of Johanna Spyri's famous novel, as it also conveys the image of a world that presents, with harsh realism, the life of the villagers, thus moving away from the popular romantic ideal. The originality of Alain Gsponer's remake of *Heidi* lies in this peculiar combination of originally romantic features and realistic social elements.

Keywords: Heidi; Movie; Romanticism; Realism.

Uma mão de criança desliza suavemente sobre a erva: é com este pequeno detalhe, «revelador de uma semelhança impressionante com o início de “Gladiator”»³ que começa a nova versão cinematográfica de *Heidi*, do realizador germano-suíço Alain Gsponer⁴. O que no famoso filme de Ridley Scott é usado como reiterada alusão à devoção do herói (o general romano Maximus Decimus) à sua pátria longínqua e como manifestação da sua personalidade sensível (esta cena, como que imbuída de sonho, percorre todo o filme)⁵, aparece no filme *Heidi* como manifestação de uma íntima ligação à natureza que as cenas subsequentes desenvolvem: a câmara aproxima-se e distancia-se da figura de uma criança de costas que vai caminhando pelo meio da erva alta, tocando ao de leve numa flor campestre amarela e que, ao parar numa

³ Selim Petersen, «Harte Kindheit statt heile Welt: “Heidi” pfeift auf Schönfärberei», SRF, 9. Dezember 2015.

⁴ Alain Gsponer nasceu em Zurique no dia 10 de março de 1976; entre 1997 e 2002 estudou na Filmakademie Baden-Württemberg em Ludwigsburg. Na sua filmografia destaca-se o curto filme de animação rodado ainda durante o curso: um filme sobre *Heidi*, o qual – facto ainda mais notável – é uma sátira sobre a imagem de Heidi na Suíça e nos faz supor que esta nova versão poderia ser uma “tentativa de reabilitação”... Alain Gsponer já recebeu vários prémios (em 2006 o MFG-Star Baden-Baden; em 2008 o Prémio da Crítica Cinematográfica Alemã – ambos pelo filme *Das wahre Leben*, de 2006); o atual *remake* de *Heidi* constitui um dos maiores êxitos da criação cinematográfica suíça dos últimos quarenta anos.

⁵ Do mesmo modo a imagem da águia pairando sobre o panorama dos Alpes, que está igualmente relacionada com a primeira sequência do filme, regressa no sonho/pesadelo de Heidi, quando esta se encontra presa no «cárcere» citadino (00:40:37).

elevação de terreno, se depara com uma águia pairando no ar e imita essa ave de rapina abrindo os braços. A câmara roda então sobre o rosto da pequena personagem maravilhada com o espetáculo da natureza: trata-se de uma menina, cujo nome não tarda a aparecer no ecrã em letras capitulares – HEIDI.

Não há ninguém que não conheça a história popularizada pelo clássico da literatura infantojuvenil de expressão alemã *Heidis Lehr- und Wanderjahre* (1880/81), da autora Johanna Spyri. Trata-se da história da pequena órfã Heidi que aos cinco anos de idade – no filme, Heidi é mais velha, pois a protagonista, Anuk Steffen (selecionada entre 400 candidatas) tem onze anos – é entregue à guarda do seu avô (o misantropo e ímpio Alm-Öhi, protagonizado por Bruno Ganz). Será o filme apenas mais um (e último?) elo na longa cadeia de películas sobre *Heidi*, que conta já com oito filmes de animação, cinco séries de televisão e onze filmes? O realizador Alain Gsponer tem experiência na adaptação de livros infantis ao grande ecrã. Há alguns anos rodou *S'Chline Gspängst (Das kleine Gespenst / O Pequeno Fantasma)* com base no clássico homónimo de literatura infantil da autoria de Otfried Preußler. Trata-se de um filme que transmite já uma imagem da infância enquanto mundo de fantasia (oposto à visão racional do mundo dos adultos). Não é só a televisão que «cria, reproduz e representa mitos da infância e da criança», como referem Andrea Bramberger e Edgard J. Forster (1998: 13); também o cinema o faz, como podemos concluir com base nesta nova versão de *Heidi* que constitui o ponto de partida para a nossa análise.

Trata-se de uma matéria cujo tratamento não pode ser feito sem se ter em consideração um determinado contexto histórico, pois «a infância não é uma constante determinada pelas leis da natureza, mas sim um constructo histórico-cultural multifacetado [...]» (Bramberger/Forster, 1998: 15). A construção do discurso social sobre a criança e a infância foi tratada por Philippe Ariès⁶, e teve, como é sobejamente conhecido, o contributo essencial de Jean-Jacques Rousseau que viu «na época da *Aufklärung* o impulso espiritual para o despertar do interesse na infância e para o conjunto de valores associados à criança, ela própria tão diferente, na sua especificidade, do mundo dos adultos.» (Winkler, 2000:5).

Rousseau, enquanto «“descobridor da infância”, é hoje um lugar-comum», como afirma Hans-Heino Ewers no seu elucidativo estudo sobre *Kindheit*

⁶ Philippe Ariès, *Geschichte der Kindheit*, München, Hanser, 1975 (a edição francesa original *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime* foi publicada em Paris, em 1960).

als poetische Daseinsform (Ewers, 1989: 39). Com base na valorização rousseauiana da infância como domínio do original e natural contraposto ao da erudição e do artifício ergueu-se um «protótipo» especial da criança enquanto «ser natural»⁷, cimentado na separação radical (e nova) entre o mundo da infância e o mundo dos adultos⁸.

É absolutamente claro que a versão cinematográfica *Heidi*, de Alain Gsponer, tem no seu centro essa «criança filha da natureza» – bastará atentar na cena inicial atrás referida.

Tentaremos primeiro mostrar até que ponto o comportamento e o carácter de Heidi revelam traços do «modelo» rousseauiano (procedendo à sua atualização), e não excluiremos outras formas características da «vivência infantil da natureza» (Ewers, 2016: 15-27) existentes em finais do século XVIII (e nos primórdios do movimento romântico). A constatação de que na moderna conceção da figura de Heidi, tal como no-la apresenta Alain Gsponer, há uma apropriação clara e convincente daquela «originalidade comportamental ditada pela natureza» (Winkler, 2000: 10), não explica, por si só, o impacto do filme nem o seu enorme sucesso (com um milhão de espectadores na Suíça e 2,4 milhões em todo o mundo logo a seguir à estreia). Nesta nova versão, o louvor da naturalidade não tem nada a ver com uma idealização *kitsch*. «“Heidi”: este mundo alpino não é perfeito!»⁹ é uma das frases ouvidas no coro das recensões sobre o filme¹⁰, tal a distância que parece separar o realizador Gsponer das encenações de *Heidi* idealizadas pelos seus antecessores¹¹. Numa

⁷ Remetemos aqui para o estudo que Hans-Heino Ewers dedica à obra de Rousseau (especialmente a *Émile*) («Das Kind als Naturmensch. Jean-Jacques Rousseaus Entwurf einer natürlichen Kindheit als aufgeklärte Kindheitsutopie» in Ewers, 1989: 39-58).

⁸ Hans-Heino Ewers fala mesmo de uma «desintegração do mundo da criança e do mundo dos adultos», a qual propiciou o desenvolvimento da imagem rousseauiana da criança, numa rutura clara com a «aproximação e a confiança ingénua» até então existentes entre esses dois mundos (Ewers, 1989: 39-58).

⁹ Bettina Steiner in DiePresse.com, acedido a 05-12-2015.

¹⁰ Outros títulos surgidos na imprensa permitem-nos detetar uma tendência geral de ver no filme de Alain Gsponer um tratamento nada inócuo do tema de *Heidi*: «O sol dourado já não brilha» («Die güld'ne Sonne scheint nicht mehr», ZEIT *on-line*, acedido a 11-12-2015), «Infância dura em vez de mundo perfeito: “Heidi” está a borrifar-se para a visão idílica» («Harte Kindheit statt heile Welt: “Heidi” pfeift auf Schönfärberei», SRF, acedido a 09-12-2015).

¹¹ Aqui pensamos sobretudo nos dois filmes da produtora Praesens-Filme: *Heidi* (1952, realizador: Luigi Comencini; guião: Richard Schweizer e Johanna Spyri) e *Heidi und Peter* (1955, realizador: Franz Schnyder; guião: Richard Schweizer, Max Haufler, Paul Riffy, David Wechsler),

segunda fase, e sem contudo se perder de vista o modelo rousseauiano (agora enquanto tendência contrastante), iremos proceder à apresentação do povo alpino como exemplo paradigmático da viragem para uma espécie de realismo social. Convém referir que, a despeito da componente de desilusão, a capacidade regeneradora das montanhas continua a funcionar: é com os Alpes em pano de fundo que são mitigadas as dores do corpo e da alma e que se concretiza uma utopia social¹² que soluciona qualquer dilema. E tudo acontece graças ao contributo de uma menina chamada Heidi que conquista todos os corações, que faz milagres e que, talvez por essa razão, possa ser reconhecida como «divina»¹³.

1. A moderna transformação de um «tipo» proveniente da fase mais tardia da *Aufklärung*: Heidi enquanto nova «filha da natureza» («Naturkind»)

Entre as várias componentes que integram o constructo rousseauiano de uma infância ideal não existe nenhuma que não se aplique à personalidade de Heidi (com uma não despidianda exceção a que em breve voltaremos): «harmonia interior» e sobretudo «independência e liberdade exteriores» (Ewers, 1989: 43) são características fundamentais desta «filha da natureza» (a quem o *Émile* de Rousseau serviu de inspiração), tanto mais que o local em que conseguem medrar é um dos mais apropriados: as altas montanhas.

ambos com Elsbeth Sigmund no papel de Heidi e de Heinrich Gretler no de «Alm-Öhi». No primeiro filme, a Suíça e os seus habitantes continuam a ser identificados com «montanhas, vida campestre e naturalidade»; quanto ao segundo, o «romantismo da *Heimat*» é ainda mais vincado (v. Ingrid Tomkowiak, «Die "Heidi"-Filme der fünfziger Jahre. Zur Rezeption in der schweizerischen und bundesdeutschen Presse», in *Heidi – Karrieren einer Figur*, hrsg. von Ernst Halter, Zürich, Offizin Zürich Verlags-AG, 2001, 263-275, S. 266). Foi desta idealização da Suíça enquanto «livro de coloridas ilustrações idílicas» (como referiu uma recensão do *Luzerner Tagblatt*) que Alain Gsponer possivelmente se quis distanciar quando rodou *Heidi*, o seu primeiro filme para cinema.

¹² «Bem-vindos à nova residência dos Alpes», é o título da recensão de Jenni Zylka sobre o filme *Heidi* (*Spiegel on-line*, acedido a 08-12-2015), um sinal da «utilidade» que a história ainda tem nos dias de hoje.

¹³ Remetemos aqui para o artigo de A. Bramberger e E. J. Forster (1998). O motivo da «criança divina» – que, na aceção de ambos os autores, é concretizado de forma ideal em *Heidi* –, está intimamente relacionado com a «ideal da criança inocente» (p. 16), sendo novamente o *Émile* de Rousseau que apadrinha esta ideia; o mesmo motivo também se encontra exemplarmente plasmado na *Mignon*, de Goethe.

É no sorriso radioso surgido no rosto em grande plano de Heidi na cena de abertura do filme (1:13-1:14) que se pode detetar a intensidade do seu sentir: sugestão de uma vida liberta de imposições e também de necessidades exteriores, que são condições imprescindíveis para a manutenção do «equilíbrio interior» (Ewers, 1989: 43) desta criança madura; trata-se de uma felicidade que, segundo Rousseau, reside no «uso da sua liberdade», tanto para a criança como para o adulto¹⁴. De acordo com esta ideia, vê-se então como esta menina não hesita em desvincular-se das peças de roupa citadinas quando sobe para o prado alpino e vê as cabras pastando em liberdade¹⁵. É como se, no meio daquela paisagem majestosa, a roupa fosse um fardo desnecessário.

Apesar de ser uma órfã que ninguém parece querer, Heidi corresponde ao modelo rousseauiano de um «ser livre, de coração sereno e corpo são» (Rousseau, 1856-1857 / 6: 251)¹⁶. É o que demonstram os primeiros dias de «integração» ao lado de um avô silencioso e azedo que, contudo, depressa se deixa contagiar pela alegria de viver da sua neta (a cena da veloz descida em trenó até ao casebre do Pedro das cabras ficará na recordação do espectador); igualmente marcante, ainda que rude, é o «*check-up*» feito pelo médico da aldeia que, como se estivesse a tratar de um animal, ordena a Heidi que abra a bocarra («Maul») para lhe ver os dentes. Mas para que Heidi corresponda plenamente ao paradigma do «*homme naturel*», falta-lhe aquela «entrega à natureza», aquela aceitação plena «das condições e limitações da sua existência» (Ewers, 1989: 44). Quando o longo inverno a obriga a permanecer fechada em casa, ela sente uma grande dificuldade em controlar a má disposição e a frustração (23:34-23:58); numa situação ulterior, a tentativa de adaptação à grande cidade de Frankfurt conduz mesmo a problemas do foro patológico – ou seja, o filme transmite poucos sinais de uma «resignação original» que

¹⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou De l'éducation* (1762), in: Œuvres complètes de J.-J. Rousseau, Paris, J. Bry aîné, 1856-1857, tome 5, p. 45 («[...] *le bonheur des enfants* [...] consiste dans l'usage de leur liberté [...]»)

¹⁵ «a despeito do sol quente de junho estava tão embrulhada em roupa que mais parecia querer defender-se de um frio austero» (Spyri, *Heidis Lehr- und Wanderjahre* (1880/81), Hamburg, fabula Verlag, 2015: 7). O amontoado de vestidos que a criança traz no corpo faz dela uma figura «absolutamente sem forma» («*eine völlig formlose Figur*», *ibid.*), como se com isso se tentasse esconder ou domar o verdadeiro ser natural da criança.

¹⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755), in: Œuvres complètes de J.-J. Rousseau, Paris, J. Bry aîné, 1856-1857, tome 6, p. 251. («un être libre, dont le coeur est en paix, et le corps en santé»).

«já só se encontra entre os animais e os selvagens» (Ewers, 1989: 44). O que impede Heidi de acatar com calma estoica «o pesado jugo da necessidade» (Ewers, 1989: 44) é a sua relação emocional particularmente íntima com a natureza e é aqui que os caminhos de Emílio e de Heidi se separam – tal como, no âmbito da história das ideias, também se separam a *Aufklärung* tardia e a *Empfindsamkeit* (sentimentalismo/sensibilidade).

Sintomaticamente (talvez paradoxalmente) é de novo Rousseau que desempenha um papel pioneiro no desenvolvimento de uma relação com a natureza marcada pela sensibilidade, nomeadamente com o seu romance epistolar *Julie, ou la Nouvelle Héloïse* (1761), cuja atmosfera (uma «pequena cidade no sopé dos Alpes») não poderá deixar indiferente um espectador do filme *Heidi*. No romance de Rousseau, diversos estados de alma se associam ao correr dos dias e das estações. Mas aquilo que no livro de Rousseau não passa de uma experiência puramente adulta, adquire uma enorme amplitude no filme de Alain Gsponer: a observação da paisagem nevada dos Alpes desperta desalento e tédio na criança, enquanto que a visão do prado alpino na primavera e no verão desencadeia nela deslumbramento e necessidade de ação. Talvez raramente a passagem das estações do ano e a sua influência sobre os estados de alma tenham sido captadas de forma tão grandiosa e expressiva como neste filme.

A vida de Heidi, liberta de todas as imposições sociais, reativa o *topos* literário europeu da equivalência entre a criança e o selvagem¹⁷: vestida apenas com uma leve camisa (exceto no inverno, altura em que tem de aceitar novamente uma roupa mais grossa), a pequena Heidi saltita no meio do rebanho de cabras como se fosse esse o seu ambiente natural, e tal como acontece com o «nobre selvagem», toda e qualquer «forma de comportamento conveniente lhe é estranha» (Winkler, 2000: 10). É precisamente devido a essa «forma comportamental ditada pela natureza», que Rousseau já postulara, e que foi posteriormente desenvolvida pelos românticos¹⁸, que a adaptação de Heidi a uma

¹⁷ Tal como o «selvagem [...] se encontra filogeneticamente próximo da origem da humanidade», também a «criança, enquanto ser humano [...] [se encontra] ontogeneticamente no início da sua vida» (Winkler, 2000: 6). V. tb.: Dieter Richter, *Das fremde Kind. Zur Entstehung der Kindheistbilder des bürgerlichen Zeitalters* (2014, sobretudo p. 156 ss.); Richter recorda aqui que na época da *Aufklärung* as crianças ainda eram consideradas como «pequenos selvagens».

¹⁸ Embora Heidi (ainda) não corresponda ao «tipo poético» da criança romântica (pois está ausente a componente de reflexão da figura infantil sobre um passado sublimado), ela já transporta em si o embrião dessa tipologia, sobretudo no que diz respeito à sua propensão para o animismo

vida «normal», isto é, a uma vida baseada em certas regras e convenções (a mesma que irá encontrar na família burguesa de Frankfurt), está condenada ao fracasso¹⁹. A própria obrigatoriedade de se sentar à mesa «como deve ser» representa um tormento para esta criança habituada a libertar a sua atividade motora; e no que diz respeito às tentativas de alfabetização, não admira que comecem por fracassar e que só sejam bem sucedidas quando recebem um impulso «natural» através do livro de histórias ilustradas que a boa (e muito perspicaz) «avó» («Großmama») oferece a Heidi e que narram cenas do saudoso mundo alpino.

A materialização da componente «anticivilizacional» na figura de Heidi nem sempre se coaduna com uma idealização do ambiente circundante, no qual os valores da naturalidade e da inocência se possam desenvolver sem peias. Quem estiver à espera de uma descrição dos montanhese suíços, tal como existe na *Nova Heloísa* de Rousseau (mais precisamente na 23.^a carta de Saint-Preux a Julie), ficará surpreendido, pois o filme está muito distante de uma idealização ideológica dos habitantes da montanha (a qual será retomada mais tarde pelos românticos).

(v. Winkler, 2000: 54 ss.). Basta pensar na resposta brusca que o Pedro das cabras lhe dá, quando Heidi lhe pergunta, ao ver os cumes das montanhas banhados pela luz do sol poente, se elas têm algum nome: «As montanhas não têm nome.» Para o pobre e rude cabreiro, o mundo que o rodeia não pode ser entendido senão enquanto um «conjunto de objetos mortos e mecânicos» (*ibid.*), enquanto que, para Heidi, ele é o espaço de um espetáculo constantemente renovado e «animado» (v. Escher, 2001: 277-289).

¹⁹ A situação vivida pela Heidi do filme quando, após a estadia forçada na «gaiola» (dourada) de Frankfurt, recupera a sua liberdade no prado alpino, pode ser dada pelos versos de Eichendorff, retirados do poema «Rettung» («Salvação») (e que Angela Winkler incorporou, muito adequadamente, no seu estudo sobre a «recepção infantil da natureza», p. 55): «*Ich streckt' die Arme nach in's Blaue, Reine*» (V. 4) – «Estendi os meus braços para dentro do azul, puro» (o mesmo gesto que inicia o filme); «*Von fern rief's immer fort: Ich bin die Deine!*» (V. 8) – «E de longe veio o constante chamamento: a ti pertences!». É nas «queridas montanhas» que Heidi reconhece instintivamente a sua pátria original.

2. «O sol dourado já não brilha»²⁰: uma viragem (unilateral?) para o realismo

Uma aldeiazinha suíça, bem no cimo dos Alpes, longe da cidade e da civilização nefasta: será este ainda um lugar «perfeito»? Logo na cena da chegada à aldeia («Dörfli») (1:30-2:25) – tal como acontecia na primeira versão cinematográfica de 1952, trata-se da aldeia alpina de Latsch no cantão de Graubünden²¹ (uma região da qual é também originária a pequena atriz do filme) – o idílio alpino é destruído. Dando a mão à tia Dete – ou antes, sendo puxada à força por alguém a quem a má consciência não dava tréguas –, Heidi percorre quase a correr as ruelas estreitas e sujas, onde só se veem montanheseiros de rostos fechados. No caminho que leva ao Alm-Öhi, vê as casas sombrias, como sombria é também a vida quotidiana na aldeia alpina: trabalhosa e difícil, plena de privações, como o comprova o interesse que o Pedro das cabras mostra pelo lanche de Heidi logo no primeiro dia. No início desta sequência só são visíveis os elementos que estão em primeiro plano, nomeadamente os pés e metade das pernas das duas figuras femininas, bem como as galinhas que por ali andam a esgravatar. A opção do realizador por este plano tão próximo e preciso volta a repetir-se quando Heidi regressa à «Dörfli» (1:20) – o enfoque da câmara cai então sobre os sapatos, primeiro de Heidi, depois de Sebastian (1:19) –, e no aparecimento intempestivo do Alm-Öhi (31:45) depois de a tia Dete lhe ter «roubado» a neta. Aqui, a câmara mostra apenas a secção inferior dos corpos de Heidi e de Dete (31:27) ao abandonarem a aldeia a toda a pressa.

O reiterado recurso a uma perspetiva parcial e bem delimitada, que mantém o olhar do espectador rente ao chão²², serve evidentemente para dramatizar os acontecimentos (principalmente no exemplo referido em último lugar),

²⁰ Ulrich Greiner, *Die Zeit*, acedido a 10-12-2015.

²¹ Enquanto que as cenas exteriores filmadas na cidade prescindem da metrópole de Frankfurt am Main, optando por cidades de média dimensão, como Quedlinburg, Halberstadt (Sachsen-Anhalt) e Altenburg (Thüringen), o cenário natural original da história de *Heidi* foi mantido.

²² Na focalização centrada nos pés (sobretudo quando se trata dos pés descalços de Heidi, por exemplo na cena da chegada a Frankfurt, 33:29-33:31, que começa por ser assinalada pela visão de um par de sapatos citadinos!), pensa-se inevitavelmente no clássico de François Truffaut, *L'Enfant sauvage* (estreado em 1970): a cena que mostra a entrada da criança na casa do Dr. Itard e assinala o início do processo de civilização e domesticação do rapaz, termina com um grande plano dos seus pés a assentarem nos primeiros degraus. Pés esses que estão, evidentemente, descalços...

na medida em que reforça a sensação de aceleração de movimento. Por outro lado, esta representação do mundo numa perspetiva «a partir de baixo», pode ser interpretada a nível simbólico: a lama que constantemente se cola aos sapatos dá-nos uma percepção sombria da pequena aldeia alpina²³, como se nesta comunidade marcada por trabalhos e canseiras não houvesse espaço para se poder «levantar voo», e contrasta com o panorama dos Alpes, tão amplamente registado no filme. Basta atentar, por exemplo, nas duas curtas seqüências após o regresso definitivo de Heidi ao «lar» (1:22:48 e 1:22:52) – cada uma delas em diferentes alturas do dia e da estação do ano – e, evidentemente, na primeira seqüência do filme que termina com o não menos simbólico voo da águia.

Não é apenas no aspeto formal que o filme concretiza o afastamento consciente de uma imagem idealizada dos habitantes da montanha, o mesmo acontece quanto ao conteúdo (aqui numa íntima ligação do filme com o romance de Johanna Spyri). No modo como os aldeãos veem o velho «Alm-Öhi» – um «ser ímpio e misantropo», na opinião de uma «bem intencionada» aldeã (00:2:30)²⁴ – e troçam dele²⁵ não se deteta nenhuma das características que, segundo Rousseau, são típicas da «simplicidade» montanhesa, como sejam a «índole equilibrada» e «o desinteressado amor ao próximo» (que Saint Preux refere na 23.^a carta e que preza mais do que a própria beleza da paisagem da montanha)²⁶.

²³ Esta focalização poderá representar também a percepção típica de uma criança.

²⁴ Na aldeia consta que «ele matou um homem», diz o Pedro das cabras abertamente a Heidi (16:05), e o romance de Spyri refere também que «ele matou alguém» – «mas não foi na guerra», complementa imediatamente a narradora (chamada Bärbel), e sim «numa briga» durante os anos que passou na região de Nápoles (Spyri, 2015:13).

²⁵ Por exemplo na cena do filme em que o avô desce a correr da montanha após Heidi ter sido levada à força (00:31:45 ss.)

²⁶ «Em toda a minha viagem não me teria interessado senão pelas delícias da paisagem, se não tivesse encontrado outras ainda maiores no contacto com os habitantes. Na minha descrição irá encontrar um pequeno esboço dos seus costumes e da sua simplicidade tranquila que os torna felizes, mais devido à ausência de preocupações, do que ao desfrute dos prazeres. Mas o que eu não lhe posso transmitir, aquilo que só dificilmente podemos imaginar, é o seu desinteressado amor ao próximo, a sua zelosa hospitalidade face a tudo o que é desconhecido que advém, ou do acaso, ou da curiosidade.»

[«J'aurais passé tout le temps de mon voyage dans le seul enchantement du paysage, si je n'en eusse éprouvé un plus doux encore dans le commerce avec les habitants. Vous trouverez dans ma description un léger crayon de leurs mœurs, de leur simplicité, de leur égalité d'âme, et de cette paisible tranquillité qui les rend heureux par l'exemption des peines plutôt que par le goût des plaisirs. Mais ce que je n'ai pu vous peindre et qu'on ne peut guère imaginer, c'est leur

Além da cidade de Frankfurt, «paragem intermédia» a qual, ainda que num plano mais amplo, fornece a mesma sensação de falta de espaço já existente na «Dörfli» (certamente devido às características medievais da cidade de Que-dlinburg, onde decorreu parte da rodagem do filme), também o mundo alpino, no qual Heidi vive, já não é tão «puro»²⁷ como se poderia pensar, se se tomar por base o modelo idealizado por Rousseau na dicotomia natureza-civilização. Todas as qualidades elogiadas por Saint Preux – simplicidade, inocência e até liberdade (no relacionamento dos montanheses uns com os outros) – dão lugar, no filme, a uma dureza e brutalidade que correspondem à realidade do século XIX: «O quotidiano repleto de privações cravou-se nos rostos dos habitantes deixando profundas marcas. A comida é escassa, o inverno é longo», escreveu Melanie Mühl na sua recensão publicada na separata cultural do FA²⁸. É precisamente neste sublinhar da componente social-realista, que também existe no romance de Johanna Spyri²⁹, que reside o carácter peculiar da versão cinematográfica de Alain Gsponer. Por outro lado, convém realçar que o guião é da autoria de Petra Volpe, que já se tinha destacado ao escolher a zona de prostituição da cidade de Zurique para cenário do seu primeiro filme, *Traumland* (2013). Não obstante, o mito suíço dos Alpes continua a existir, apoiado na «força sedutora das imagens»³⁰ e também na aura de uma menina a quem se poderá agradecer a reconciliação entre o quotidiano deprimente de uma aldeia alpina (uma realidade crua e desprovida de *kitsch*) e o ideal estético (e utópico) de uma vida livre no seio das montanhas.

humanité désintéressée, et leur zèle hospitalier pour tous les étrangers que le hasard ou la curiosité conduisent parmi eux», Rousseau, (1856-1857 / 3: 47)]

²⁷ Bettina Steiner in Die Presse.com, acedido a 05-12-2015.

²⁸ «Die wundersame Waise aus dem Alpenland», Frankfurter Allgemeine Zeitung, acedido a 10-12-2015.

²⁹ Tal como Georg Escher refere com razão, o prado alpino representa a «periferia social de um determinado espaço no seio de uma sociedade rural absolutamente infeliz» (Escher, 2001: 288). Logo no início do seu artigo, G. Escher enfatiza, tomando em consideração o estilo de vida do Alm-Öhi e do Pedro das cabras (ambos «caracterizados pela sua posição marginal na sociedade», p. 280), que «o prado alpino [...] não é morada da vida inocente, como se poderia esperar» (*ibid.*) – facto que Alain Gsponer retrata bem, nomeadamente no que se refere à aparência dos habitantes da montanha.

³⁰ *Ibid.*: «Vemos colinas cobertas de uma manta de um verde profundo e, lá em cima, um céu pequenino. Vemos o sol desaparecer por trás dos cumes que brilham como se tivessem pegado fogo. Olhamos para uma paisagem nevada de inverno, que se apresenta tão pura e convidativa como se todos os perigos que nela dormem não passassem de maledicências.»

3. A reativação do mito suíço dos Alpes através de Heidi, a «criança divina»³¹

O motivo sentimental (*empfindsam*) da «criança filha da natureza» caracteriza a figura de Heidi e cruza-se com um outro, o da «criança divina», que tem a sua origem no escrito pedagógico de Rousseau, *Émile ou de l'Éducation*, e que encontra na figura de Mignon, criada por Goethe em *Wilhelm Meisters Lehr- und Wanderjahre* (Os Anos de Aprendizagem e de Peregrinação de Wilhelm Meister), «uma das suas concretizações mais celebradas» (Bramberger/Forster, 1998: 16). Johanna Spyri deu ao seu *best-seller* o subtítulo *Anos de Aprendizagem e de Peregrinação*, assim criando naturalmente uma ponte de ligação com a história de Heidi! O subtítulo remete para a inocência e para a pureza de ideais que emanam da criança e a tornam veículo de «perfeição» e «salvação de todos os males possíveis» como se ela fosse «a representante secularizada do filho de Deus» (Bramberger / Forster, 1998: 16).

Todos conhecem a história de Heidi e os «milagres» que realizou graças à sua natural candura: desde a ressocialização do Alm-Öhi, um «ser ímpio e misantropo» aos olhos dos aldeãos, até ao seu não menos importante contributo para a cura da paralisia de Clara (ainda que este «milagre» se insira no contexto da época, marcada por movimentos de reforma profunda nos modos de vida, e deva, por conseguinte, ser relativizado)³². Enquanto «redentora secularizada» (Bramberger/ Forster, 1998: 17), a *Heidi* de Johanna Spyri integra-se na tradição da «criança divina», e o mesmo se aplica, talvez ainda em maior grau, ao filme de Alain Gsponer.

Bettina Steiner sublinha que «cada uma das figuras, mesmo a mais pequena [...] tem a sua própria história, o seu próprio drama»³³, começando pelo Pedro das cabras, objeto de todo o tipo de humilhações (sobretudo sociais, p. ex., na escola da aldeia); mas outras personagens, que aparentemente se encontram no lado «positivo», como é o caso de Clara, também não são

³¹ A expressão é de Cecilia Colloseus («Das göttliche Kind. Die romantische Verklärung der Kindheit», 2014: 81-90).

³² Remetemos aqui para o artigo de Walter Leimgruber, «Heidi – Wesen und Wandel eines medialen Erfolges», no qual o autor lembra que «“Heidi” [...] também pode ser lida como uma história de aprendizagem para a saúde» (Leimgruber, 2001: 167-185; 179).

³³ Bettina Steiner in Die Presse.com, acedido a 05-12-2015.

poupadas («pese embora toda a sua ternura», ela é «um pouco maldosa»)³⁴. Na relação com Heidi as tensões entre as personagens desaparecem e as dores do foro físico ou psíquico são atenuadas – pensemos, p. ex., na avó idosa de Pedro que consegue recuperar a alegria de viver devido às visitas regulares de Heidi e ao seu carinho. O próprio contraste, tão marcado nas outras versões cinematográficas de *Heidi* (nomeadamente na série de animação), entre cidade e campo e entre distanciamento e familiaridade, doença e saúde, parece ter sido suavizado no filme de Alain Gsponer. A razão reside não apenas na tonalidade realista (atrás referida), que caracteriza tanto o mundo urbano como o mundo rural, mas também na própria índole de Heidi que, enquanto «criança divina», desempenha uma função de «personagem reparadora» (Leimgruber, 2001, 175):

Ela consegue unir aquilo que estava cada vez mais apartado, criar confiança num mundo que muitos sentem como estranho. Porque, embora ela própria sofra também com a cidade e com o distanciamento que esta impõe, não é verdade que Heidi represente unilateralmente a aldeia e a tradição. Pelo contrário, ela tem uma capacidade especial para unir.³⁵

Contrariamente a *Heidi* de Johanna Spyri, o novo filme não confere à personagem qualquer dimensão cristã na sua função apaziguadora³⁶. Alain Gsponer parece seguir aqui a metodologia de alguns dos seus antecessores, os quais, «acompanhando a secularização da sociedade do século xx [...],

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Leimgruber refere-se às profundas alterações ocorridas nas relações sociais durante a segunda metade do século XIX na Europa, devido «à crescente dinâmica da industrialização»: «Aprofundou-se o fosso entre cidade e campo, operários e burgueses, pobres e ricos; as tensões sociais aumentaram; a separação entre modos de vida modernos e tradicionais, entre campo e cidade, entre tradição e modernidade criava insegurança. Estes aspetos não são diretamente tematizados em “Heidi” mas, de alguma forma, o prado alpino e a cidade de Frankfurt podem exemplificar estas dicotomias. E Heidi é a figura que une esses dois polos.» (Leimgruber, 2001: 175).

³⁶ A par das dicotomias «confiança – afastamento», «natureza – cultura», «sadio – doente», a «crença» é um dos «temas fundamentais» presentes nas versões para cinema (Leimgruber, 2001: 172 ss.). Enquanto crente e cristã, Johanna Spyri cria a personagem Heidi que, no decurso dos seus *Anos de Aprendizagem e de Peregrinação*, é conduzida por uma crença inabalável em Deus, e aceita com alegria o seu destino («O bom Deus foi bom para mim ao enviar-me para os Alpes»).

eliminam quase totalmente os temas religiosos [...] ou [...] reduzem-nos ao mínimo»³⁷. Mas aquilo que caracteriza esta nova Heidi enquanto «criança divina» e marca a sua influência sobre os que a rodeiam é sobretudo uma autenticidade «natural» que encontra a sua exata correspondência numa paisagem alpina intacta em todas as estações do ano. A «natureza» da criança – embora esta, contrariamente à Mignon de Goethe, não seja do género neutro –³⁸ encontra-se «para lá da sexualidade»³⁹ e só pode desenvolver-se plenamente nos «Alpes»⁴⁰, ou seja, num lugar sublime (na aceção de Schiller) e sempre originalmente puro.

No filme de Gsponer, e longe de qualquer objetivo moral cristão, o mito suíço dos Alpes é reativado, ou melhor, regenerado, pela autenticidade natural de Heidi⁴¹, e apoia-se na fotografia particularmente grandiosa das montanhas

³⁷ *Ibid.*, p. 182.

³⁸ O estudo de A. Winkler, já aqui referido, lembra-nos que a androginia é «a característica típica das crianças divinas» (Winkler, 2000: 66). Ela aplica-se igualmente à figura da «criança misteriosa» (*Das fremde Kind*), criada por E.T.A. Hoffmann no conto homónimo e baseada no «mito da criança divina e do mundo dos elfos com o qual é aparentada».

³⁹ A. Bramberger, E. J. Forster (1998: 16). A relação de Heidi com Pedro espelha este «comportamento assexual».

⁴⁰ É assim que os problemas de saúde de Heidi na casa da família Sesemann podem ser explicados: «[...] Em Frankfurt, Heidi não sofre por causa da cidade, mas por o seu coração permanecer nas montanhas, perto do avô» (Bettina Steiner *in* Die Presse.com, acedido a 05-12-2015).

⁴¹ Neste ponto, remetemos de novo para a 23.^a carta da *Nouvelle Héloïse*, enquanto elemento fundador deste mito, sobretudo na famosa passagem na qual o efeito sublime das montanhas é transmitido de forma paradigmática e da qual citamos alguns excertos: «É como se nos alcássemos acima da morada dos homens e aí deixássemos ficar todas as nossas atitudes mais baixas e terrenas, como se a alma recebesse algo da sua pureza invariável à medida que se aproxima das regiões etéreas» [*Il semble qu'en s'élevant au-dessus du séjour des hommes, on y laisse tous les sentiments bas et terrestres, et qu'à mesure qu'on approche des régions éthérées, l'âme contracte quelque chose de leur inaltérable pureté*] (*Julie ou La Nouvelle Héloïse*, *op. cit.*, p. 46). A pureza adquirida no contacto com a montanha torna a criança suíça na companheira de brincadeiras ideal para Clara, a filha da família burguesa de Frankfurt: a governanta da família, a senhora Rottenmeier, parece contudo bastante dececionada quando explica ao dono da casa e pai de Clara, o senhor Sesemann, que teria sido ele «a escolher uma menina suíça, por esperar [...] ver chegar um daqueles seres sobre os quais tanto se tem lido, e que, provenientes do ar limpo das montanhas, caminham pela vida sem propriamente colocar os pés no chão» (Spyri, 2015: 118). Embora o senhor Sesemann, um homem sobretudo pragmático, relativize essa visão (demasiado) ideal da governanta com um comentário jocoso («Eu até acredito [...] que as crianças suíças também tocam o chão com os pés quando querem avançar, caso contrário, teriam asas e não pés», *ibid.*), a senhora Rottenmeier defende a sua «visão» das crianças suíças enquanto «combinação» entre anjo e fantasma («Eu referia-me a um daqueles seres tão conhecidos que vivem nas altas e puras regiões montanhosas e que passam por nós como se fossem só um sopro ideal» (*ibid.*).

alpinas – as quais também existiram noutras versões cinematográficas (nomeadamente nos dois filmes da Praesens-Film AG, em 1953 e 1955)⁴², mas que adquirem nesta nova versão um elevado grau de beleza ideal devido ao contraste que estabelecem com a imagem realista do quotidiano dos aldeãos.

A repetição da cena inicial no final do filme – Heidi no prado, imitando, de braços abertos, a águia que paira no ar e que lança os seus gritos (1:38:52-1:40:40) –, distancia-se do modelo literário⁴³, e comprova o sucesso (pelo menos no nível da ficção) da criança «divina» e natural: «a junção daquilo que no plano da realidade raramente acontece, mas que corresponde aos anseios de muita gente» (Leimgruber, 2001: 176) – e aqui também não andamos muito longe do «programa» romântico...

Inovador neste *remake* de Heidi é a libertação da representação «romantizada» (no sentido mais comum do termo) do mundo das montanhas, que encontramos nas anteriores versões⁴⁴ – e a aproximação ao romance de Johanna Spyri⁴⁵. Como as numerosas recensões sobre este novo filme unanimemente sublinham, tal aproximação assenta sobretudo no modo como os habitantes da montanha são apresentados, longe de qualquer processo de idealização, ainda que Heidi continue a ser vista, também aqui, como uma «filha da natureza». O idílio de postal ilustrado embate na crua realidade da vida rural de finais do século XIX, uma época que marca as últimas horas de um mundo ainda perfeito e pré-industrial. Não obstante, este realismo social não põe em causa o mito suíço dos Alpes: pelo contrário, ele continua a manifestar-se na

⁴² *Heidi*, 1952 (Realização: Luigi Comencini, guião: Richard Schweizer e Johanna Spyri) e *Heidi und Peter*, 1955 (Realização: Franz Schnyder; guião: Richard Schweizer, Max Haufler, Paul Riffy, David Wechsler), ambos com Elsbeth Sigmund na personagem de Heidi e Heinrich Gretler na do «Alm-Öhi».

⁴³ No livro de Johanna Spyri, quando Heidi e o Alm-Öhi sobem «para a solarenga cabana do prado» são acompanhados pelo «repicar pacífico dos sinos que tocam para as vésperas». As próprias versões cinematográficas da Praesens que, como referido, participam no «processo de secularização» da dimensão religiosa, apresentam no final «a cena da reintegração do avô dos Alpes na comunidade aldeã através da colocação dos novos sinos da igreja» (Leimgruber, 2001: 182).

⁴⁴ «Em quase todos os filmes é exibido um mundo ideal, o mundo alpino onde tudo floresce e onde o sol brilha dia após dia; a energia das montanhas é transmitida por uma queda de água ou por riachos tumultuosos e a sua amplidão – em contraste com a estreiteza da cidade – por imagens panorâmicas» (Leimgruber, 2001: 176).

⁴⁵ Que o filme de Gsponer «apesar das suas tonalidades fortes e imagens amplas, seja muito mais um drama social do que um postal ilustrado», vai «completamente ao encontro dos objetivos da autora» (Zylka, Spiegel *on-line*, acedido a 08-12-2015).

captação de imagens majestosas com ângulos de visão abrangentes, como se a pureza regeneradora das montanhas, tão realçada por Rousseau, fosse eterna e intocável, em tudo oposta às sequências da aldeia ou da cidade, nas quais as personagens começam geralmente por ser apresentadas de modo parcial (a parte inferior do corpo, com os *leitmotive* dos sapatos e pés).

Uma tal natureza sublime vai ao encontro da «natureza» de Heidi, da sua faceta de «filha da natureza» e, para além disso, de criança «divina», que consegue reconciliar os opostos (sociais ou psicológicos) «em nome da ligação íntima com a natureza alpina e da redescoberta da infância» (Gros, 2001: 119)⁴⁶. Somente a fraca relação que o filme mantém com o transcendental (e que deriva do seu carácter realista) poderia levantar dúvidas sobre a justeza deste modelo hermenêutico; em contrapartida, é inabalável a crença na natureza e na sua energia. É por isso que se mantém inalterado o «momento mitológico» (assim o designa Claude Reichler, apoiando-se na 23.^a carta da *Nouvelle Héloïse*)⁴⁷ da descoberta e do fascínio dos Alpes: Saint Preux compreende que a concretização de uma ligação amorosa com Julie, durável e plena de inocência, só é possível nas montanhas do cantão de Valais; também Heidi só poderá ter uma relação estável consigo própria, com os outros e com a natureza nos Alpes suíços.

«Heidi, o teu mundo são as montanhas» (*«Heidi, deine Welt sind die Berge»*) é o título da canção da série de animação de culto: raramente estas palavras tão conhecidas se mostraram mais certas do que no filme de Alain Gsponer, e raramente encontraram tal eco – talvez porque o desejo de fazer parte dessa paisagem nunca tenha sido tão forte como nos dias de hoje.

Tradução do alemão e francês: Gabriela Fragoso.

⁴⁶ Gros acrescenta: «[...] [Em nome] da reconciliação intergeracional e entre classes sociais, bem como da reconciliação entre Deus e os homens, mas também em nome do sofrimento e da miséria declaradas, reconfortadas e curadas, Heidi procura serenar desejos e medos, ambição e utopia social.»

⁴⁷ C. Reichler, *La découverte des Alpes et la question du paysage*, Genève / Paris, Georg Editeur, 2002, 5.

Bibliografia

Bibliografia primária

- GSPONER, Alain (2016). *Heidi* (Guião: Petra Volpe).
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1856-1857a). *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755). In *Œuvres complètes de J.-J. Rousseau*. Paris: J. Bry aîné (tome 6).
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1856-1857b). *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (1761). In *Œuvres complètes de J.-J. Rousseau*. Paris: J. Bry aîné (tome 3).
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1856-1857c). *Émile ou De l'éducation* (1762). In *Œuvres complètes de J.-J. Rousseau*. Paris: J. Bry aîné (tome 5).
- SPYRI, Johanna (2015). *Heidis Lehr- und Wanderjahre* (1880/81). Hamburg: fabula Verlag.

Bibliografia secundária

- ARIÈS, Philippe (1975). *Geschichte der Kindheit*. München: Hanser.
- BRAMBERGER, Andrea; Forster, Edgard (1998). «Vom göttlichen Kind zum enfant terrible. Repräsentationen von Kindern und Kindheit im Fernsehen». In *Medien. Impulse*, 13-21.
- COLLOSEUS, Cecilia (2014). «Das göttliche Kind. Die romantische Verklärung der Kindheit». In *Episteme der Romantik. Volkskundliche Erkundungen*. Hrsg. von Michael Simon, Wolfgang Seidenspinner, Christina Niem. Münster/ New York: Waxmann, 81-90.
- ESCHER, Georg (2001). «„Berge heißen nicht“. Geografische, soziale und ästhetische Räume im „Heidis“-Roman». In *Heidi – Karrieren einer Figur*. Hrsg. von Ernst Haller, Zürich: Offizin Zürich Verlags-AG, 277-289.
- EWERS, Hans-Heino (1989). *Kindheit als poetische Daseinsform. Studien zur Entstehung der romantischen Kindheitsutopie im 18. Jahrhundert. Herder, Jean Paul, Novalis und Tieck*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- EWERS, Hans-Heino (2016). «Kindheit und Natur. Anmerkungen zur Genese grundlegender Formen kindlichen Naturerlebens». In *Umgangsweisen mit Naturen in der Frühen Bildung*. Hrsg. von Lena Kraska, Gerold Scholz und Ulrich Wehner (Band II), www.widerstreit-sachunterricht.de, Beiheft 11, 15-27.
- GROS, Christophe (2001). «Heidi – Die kleine Berggottheit». In *Heidi – Karrieren einer Figur*. Hrsg. von Ernst Halter. Zürich: Offizin Zürich Verlags-AG, 115-129.
- LEIMGRUBER, Walter (2001). «Heidi – Wesen und Wandel eines medialen Erfolges». In *Heidi – Karrieren einer Figur*. Hrsg. von Ernst Haller. Zürich: Offizin Zürich Verlags-AG, 167-185.
- REICHLER, Claude (2002). *La découverte des Alpes et la question du paysage*. Genève/Paris: Georg Editeur.
- RICHTER, Dieter (2014): *Das fremde Kind. Zur Entstehung der Kindheitsbilder des bürgerlichen Zeitalters*. Frankfurt: S. Fischer.
- WINKLER, Angela (2000). *Das romantische Kind. Ein poetischer Typus von Goethe bis Thomas Mann*. Frankfurt am Main/ Berlin/Bern /Bruxelles/New York / Oxford/ Wien: Peter Lang.

Artigos de imprensa

- GREINER, Ulrich (2015). «Die güld'ne Sonne scheint nicht mehr. Der neue ‚Heidi‘-Film ist ziemlich realistisch geworden». ZEIT *on-line*, 11-12-2015. <https://www.zeit.de/2015/50/heidi-film-kino> (acedido a 11-09-2019)
- MÜHL, Melanie (2015). «Die wundersame Waise aus dem Alpenland». FAZ, 10-12-2015. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/alain-gsponers-heidi-neuverfilmung-im-kino-13957419.html> (acedido a 11. 09. 2019)
- PETERSEN, Selim (2015). «Harte Kindheit statt heile Welt: ‚Heidi‘ pfeift auf Schönfärberei». SRF, 9. Dezember 2015. <https://www.srgd.ch/de/aktuelles/2015/12/10/harte-kindheit-statt-heile-welt-heidi-pfeift-auf-schonfarberei/> (acedido a 11-09-2019)
- STEINER, Bettina (2015). «„Heidi“: Diese Bergwelt ist nicht heil». Die Presse.com, 05-12-2015. https://diepresse.com/home/kultur/film/filmkritik/4881943/Heidi_Diese-Bergwelt-ist-nicht-heil (acedido a 11-09-2019)
- ZYLKA, Jenni (2015). «„Heidi“-Neuverfilmung: Willkommen in der Reform-Alpen-WG». Spiegel *on-line*, 08-12-2015. <https://www.spiegel.de/forum/kultur/heidi-neuverfilmung-willkommen-der-reform-alpen-wg-thread-391840-1.htm> (acedido a 11-09-2019)

***A Abelha Maia*, um clássico alemão em França**

Mathilde Lévêque¹

Resumo: O livro *A Abelha Maia* (1912), de Waldemar Bonsels, foi traduzido em mais de quarenta línguas, tendo a tradução francesa sido publicada em 1926, pela editora Librairie Stock, Delamain et Boutelleau. Mas por que razão foi *A Abelha Maia* traduzida para francês? A resposta poderá estar num documento colocado à disposição dos investigadores em literatura infantojuvenil: trata-se dos ficheiros do arquivo «Bonsels», da editora Stock, que foram conservados no IMEC (Institut de la Mémoire de l’Edition Contemporaine), perto de Caen, na Normandia. Este arquivo contém, de facto, toda a correspondência trocada entre o editor francês e Waldemar Bonsels, bem como muitas cartas e documentos referentes à tradução e receção de *A Abelha Maia*. Como é que Maia chegou a França? E como é que *A Abelha Maia* se transformou em «Maia l’abeille»? Proponho um regresso à história misteriosa e esquecida de um grande clássico.

Palavras-chave: Maia; Receção; Tradução; França.

Abstract: The book *Maya, the Bee* by Waldemar Bonsels (1912), was translated into more than forty languages, the French translation is dated 1926 by Librairie Stock, Delamain et Boutelleau. But why was *Maya, the Bee* translated into French? The answer might be found in a document at the disposal of researchers of children literature: the files of the archive «Bonsels», of publishers Stock that were preserved at IMEC (Institut de la Mémoire de l’Edition Contemporaine), near Caen, in Normandy. This archive contains in fact all the letters exchanged between the French publisher and Waldemar Bonsels as well as

¹ Université Paris 13 – Pléiade EA 7338.

many letters and documents referring to the translation and reception of Maya, the Bee. How did Maya arrive in France? And how did *Maya, the Bee* become, «Maïa l'abeille»? I suggest we go back to the mysterious and forgotten story of a great classic.

Key words: Maya; Reception; Translation; France.

1. Um livro infantil?

A história de Maia em França começa em maio de 1925. Em 4 de maio desse ano, a editora Stock, através da sua editora em Berlim – a Schuster und Loeffler Verlag –, escreve a Waldemar Bonsels:²

Caro Senhor,

Fomos contactados por uma tradutora que recomenda calorosamente a vossa ABELHA MAIA à nossa editora. Pelo que ela nos diz, teríamos todo o gosto em editar esta tradução para o público jovem. Estaria disposto a dar-nos autorização para publicar esta obra em francês [sic] e em que condições? Gostaríamos que as condições fossem estabelecidas, tendo em conta a dificuldade que há em publicar obras estrangeiras em França.

Desde o fim da Guerra já publicámos «TONIO KROGER», de Thomas Mann, «JEUNESSE», de Heinrich Mann, «LES CAHIERS DE MALTE LAURIDS BRIGGE», de Rainer Maria Rilke, e contamos publicar três novelas de Stefan ZWEIG. Queira aceitar as nossas mais cordiais saudações.³

² As citações da editora francesa são originalmente em francês, as respostas do autor são originalmente em alemão. (Nota da Autora)

³ «*Monsieur, une traductrice s'adresse à nous et nous recommande chaudement votre BIENE MAJA pour nos éditions. D'après ce qu'elle nous dit nous serions heureux d'essayer d'éditer cette traduction pour le public des jeunes. Est-ce que vous pourriez nous donner l'autorisation de publier cette œuvre en français [sic] et à quelles conditions ? que nous souhaiterions fixées en tenant compte de la difficulté de faire paraître des œuvres étrangères en France.*

Nous avons déjà édité depuis la guerre "TONIO KROGER" de Thomas Mann, "JEUNESSE" de Heinrich Mann, "LES CAHIERS DE MALTE LAURIDS BRIGGE" de Rainer Maria Rilke et nous allons publier trois nouvelles de Stefan ZWEIG.

Veillez agréer, Monsieur, l'assurance de nos sentiments les plus distingués.»

Esta primeiríssima ligação entre *A Abelha Maia* e França é assaz interessante: o editor francês declara que planeia uma tradução para a juventude. Ao mesmo tempo escreve a Bonsels que já traduziu e publicou grandes obras da literatura alemã contemporânea, que não são, de modo algum, pensadas para jovens: Thomas Mann, Heinrich Mann, Rilke, Zweig. Em França, *A Abelha Maia* deve, pois, ser entendida no contexto de uma dupla receção: enquanto literatura infantojuvenil e enquanto moderna literatura alemã. Porquê? Começemos, então, por explicar que editora era a Librairie Stock.

A história da editora Stock começa no século XIX. Em finais desse século, Pierre Victor Stock toma partido por Alfred Dreyfus e publica mais de cem ensaios e textos, com destaque para o livro de Bernard Lazare, *Un erreur judiciaire*, bem como para as *Lettres d'un innocent*, de Alfred Dreyfus, e para os testemunhos de Georges Clemenceau. A editora enfrenta diversos problemas financeiros e sobrevive graças à literatura internacional. No começo do século XX, Stock é um dos mais importantes editores a tornar conhecidos em França vários escritores estrangeiros: Henrik Ibsen, Oscar Wilde, Arthur Conan Doyle, Arthur Schnitzler. Em 1921, dois amigos, Jacques Boutelleau e Maurice Delamain, compram a editora, que está endividada até à raiz dos cabelos, e a nova equipa mantém a tradução de autores estrangeiros ao mesmo tempo que procura desenvolver novas ideias: Jacques Boutelleau e Maurice Delamain querem criar uma coleção de livros para crianças que chame a atenção, uma coleção «moderna» que faça frente às «idiotices e velharias correntes». Os jovens leitores terão, assim, a possibilidade de conhecer «romances modernos, narrativas ou histórias fantásticas, sempre de grande valor estético». Os modelos são sobretudo os irmãos Grimm, Andersen, Kipling, Lagerlöf. Entre os vinte e oito títulos que foram publicados entre 1926 e 1948 há dezassete traduções, ou seja, mais de metade da coleção, o que é extraordinariamente elevado para a época (em 1925 apenas cerca de 3% das publicações para crianças e jovens eram traduções). Esta nova coleção de livros infantis da Stock tem já um nome: «Coleção Maia». A tradução de *A Abelha Maia* é, efetivamente, o primeiro título da coleção, a obra fundadora.

Logo a 9 de maio de 1925, ou seja, cinco dias após a carta de Stock, chegou a resposta de Waldemar Bonsels:

Exmos. Senhores,

em resposta à V. carta de 4.5, cumpre-me informar, com todo o respeito, que Romain Rolland me escreveu, há um ano, por causa do meu livro «Die Biene Maja», que ele tencionava editar na Ollendorf de Paris. Desde que, como é conhecido, a Ollendorf foi adquirida pela Albin Michel, nada mais soube acerca desse assunto, apesar de ter perguntado. Como não foi feito qualquer contrato, estou, em princípio, disposto a negociar convosco, tanto mais que, como posso deduzir da V. carta, a «Biene Maja» ficará muito bem na V. companhia.⁴

Ficamos assim a saber que um primeiro projeto de tradução com a editora parisiense Ollendorf não se concretizou. Mas este fracasso é elucidativo: em finais do século XIX, a Ollendorf era uma editora extremamente ativa e foi comprada, em 1924, pela editora Albin Michel. Mas nem a Ollendorf nem a Michel tinham, na época, coleções de livros infantis. A Albin Michel interessava-se sobretudo por literatura popular. Sabemos também que Romain Rolland é o primeiro a tentar trazer *A Abelha Maia* para França. Rolland é um escritor muito conhecido, um pacifista e humanista, amigo de Herman Hesse e de Stefan Zweig e o seu nome parece, à primeira vista, estar longe da literatura infantojuvenil. Como trava ele conhecimento com Waldemar Bonsels? Talvez simplesmente por, naquela época, Bonsels ser bastante popular na Alemanha? Talvez também por Romain Rolland, que se interessava muito pela Índia, ter lido o livro *Indienfahrt* (1916) de Waldemar Bonsels? Em todo o caso, talvez tenha sido ele o primeiro a querer tornar conhecida *A Abelha Maia* em França, embora não enquanto romance infantojuvenil. Pode, assim, concluir-se que, em França, *A Abelha Maia* não é considerada um romance para crianças e jovens, mas sim um romance popular ou um romance moderno, no qual se trata também de temas sobre a guerra e a paz.

Em contraste com esta primeira proposta de tradução, a editora Stock, como referido, escreve a Bonsels que gostaria de traduzir *A Abelha Maia* «para o público jovem». Posteriormente, contudo, Stock hesita, e em carta de 11 de

⁴ «Sehr geehrte Herren!

Im Besitz Ihres Briefes vom 4.5. antworte ich Ihnen höflich, dass Romain Rolland mir vor einem Jahr wegen meines Buchs "Die Biene Maja" geschrieben hat, die er bei Ollendorf in Paris herauszugeben dachte. Seit Ollendorf, wie hier bekannt ist, von Michel übernommen wurde, habe ich von der Sache trotz meiner Anfrage nichts mehr gehört. Ein Vertrag ist nicht zustande gekommen, sodass ich grundsätzlich bereit bin, mit Ihnen zu verhandeln, zumal ich, wie ich aus Ihrem Brief sehe, mit der "Biene Maja" bei Ihnen in sehr guter Gesellschaft sein werde.»

maio de 1925 o editor francês acrescenta o seguinte *post-scriptum* sobre as ilustrações do romance:

P.S. Para o lançamento da obra, estamos a pensar numa edição simples, dirigida ao público em geral, ou seja, com um formato e uma apresentação que se adaptem tanto ao público letrado como às crianças. Esta edição poderia tornar o livro conhecido e, posteriormente, poderíamos pensar numa edição ilustrada [para a qual as percentagens seriam calculadas de acordo com a mesma escala já referida acima].⁵

Logo uma semana depois da primeira carta a Bonsels, o projeto ainda não parece estar muito seguro: *A Abelha Maia* seria um livro juvenil ou um livro para todos? Em dezembro de 1925 a indecisão mantém-se. A 3 de dezembro de 1925, o editor francês escreve a Bonsels:

Não tentámos apresentar a obra como livro infantil já no próximo Natal, porque teríamos tido pouco tempo para o fazer e porque, antes de mais, gostaríamos de começar por uma edição normal para o público intelectual. Devido ao tipo de impressão e ao formato, essa mesma edição pode, além disso, ser posta nas mãos das crianças. Só se o livro tiver sucesso poderemos avançar mais tarde para uma edição ilustrada.⁶

Há aqui uma oposição entre dois tipos de público: crianças e «público intelectual». Para o editor francês, *A Abelha Maia* não é nem literatura infantil, nem literatura popular, mas sim uma espécie de obra de arte, um livro destinado, em primeiro lugar, aos intelectuais, mas que pode igualmente ser lido pelas crianças e que, por essa razão, poderá vir a ser posteriormente ilustrado.

⁵ «P.S.: «*Nous pensons pour lancer l'ouvrage à faire d'abord une édition simplement soignée, destinée au grand public, d'un format et d'une présentation qui conviennent également pour le public littéraire et les enfants. Cette édition permettrait de faire connaître l'ouvrage et ensuite nous songerions à une édition illustrée [pour laquelle les tantièmes seraient à prévoir suivant la même échelle que ci-dessus].*»

⁶ «*Nous n'avons pas essayé de présenter l'ouvrage comme livre d'enfants pour Noël prochain parce que nous aurions été trop pris de court et parce que nous préférons faire une édition ordinaire tout d'abord à lancer dans le public intellectuel. Cette édition ordinaire d'ailleurs pourra, par le genre d'impression et le format, être mise entre les mains des enfants. Nous ne prévoyons que plus tard, en cas de succès, une édition illustrée.*»

Assim, divulgar amplamente o livro vai ao encontro dos objetivos do editor. Com efeito, em 1925 é mais fácil publicar um livro só para adultos e adaptá-lo depois ao leitor infantil do que o contrário. E, contudo, a 20 de maio de 1926, uma nova carta indica que o livro já está pronto e que «será lançado na *rentrée*, em princípio como livro infantil, mas [tomamos] os devidos cuidados para que este livro chame a atenção tanto do público infantil, como dos críticos e do público letrado»⁷.

A Abelha Maia / Die Biene Maja acaba assim por ser integrada numa coleção de livros infantis. Esta oscilação entre livro infantil e livro para intelectuais vai refletir-se também na história da tradução, como passarei a apresentar.

2. Uma tradução, mas muitos tradutores

Na primeira carta, o editor francês menciona uma tradutora, mas não refere o nome. É possível que se trate de Geneviève Maury que, de facto, acabou por ser a tradutora de *A Abelha Maia*. Maury já traduzira *Tonio Kröger*, uma obra que é mencionada nesta primeira carta. Mas a tradutora também pode ter sido outra; na sua carta a Bonsels, de 11 de maio de 1925, o editor francês explica a origem do projeto:

Devo confessar que a minha esposa, Rickmers de nascimento (de uma família cujos membros V. Exa. certamente conhece), está extremamente desejosa de que a nossa editora publique a sua obra, que ela muito admira; por outras palavras, com esta tradução, não só fecharemos um negócio, como também concretizaremos um desejo pessoal que nos é muito querido.⁸

Ficamos, assim, a saber quem é o autor da carta a Bonsels; trata-se de Maurice Delamain (1883-1972), cuja mulher, Etha Rickmers de nascimento,

⁷ «lancée à la rentrée en principe comme livre d'enfants, mais [nous prenons] toutes nos précautions pour que ce livre soit remarqué non seulement par le petit public, mais par les critiques et le public littéraire.»

⁸ «Je dois vous dire que ma femme, née Rickmers (d'une famille dont vous connaissez, je crois, certains autres membres) est extrêmement désireuse que notre maison édite votre ouvrage pour lequel elle a une véritable admiration : c'est dire que nous ferons de cette traduction, non pas seulement une affaire commerciale, mais une entreprise qui nous tient à cœur.»

provém de uma família de armadores de Bremen que Bonsels também conhece, como o próprio confirma em carta posterior (13 de maio de 1925). Não é, pois, de admirar que a mulher de Delamain conheça *A Abelha Maia*, uma obra que, entre 1920 e 1922, vendeu mais de 130 000 exemplares na Alemanha. Etha Rickmers-Delamain é também tradutora: em 1937, por exemplo, traduzirá para a Stock o romance *Drei Männer im Schnee* (*Três Homens na Neve*), de Erich Kästner, e desde 1921 que trabalha com o marido na editora Stock, como leitora de manuscritos, especialmente de textos alemães. Já estaria ela a planear traduzir *A Abelha Maia*? A pergunta fica em aberto.

Uma outra hipótese de tradução é dada pelo próprio Bonsels a 13 de maio de 1925: em carta ao editor francês, Bonsels refere ter recebido muitos pedidos de informação para uma eventual tradução do seu livro e indica o nome de Mlle A. Grant, de Genebra: «Eu mandei dizer à senhora que não posso estabelecer qualquer compromisso sem perguntar ao editor, mas talvez a colaboração desta senhora como tradutora possa ser útil para si.» Contudo, o editor francês não segue esta proposta e, a 22 de maio de 1925, escreve a Charles Baudouin:

M. Jouve já nos pôs em contacto consigo devido à sua bela tradução da obra *L'AMI DU MONDE*, de Werfel, e gostaríamos muito de dar seguimento a esta colaboração, no que respeita a seguinte questão: acabámos de negociar um contrato com o Senhor Bonsels para publicação de uma tradução francesa da sua obra *DIE BIENE MAJA*. Supomos que já deve conhecer este romance para crianças (e também para adultos), pois tem um grande interesse poético e simbólico, e facilmente poderá obtê-lo na Suíça. Seria conveniente fazer-se uma tradução que fosse um equivalente literário dessa obra e se aproximasse tanto quanto possível do texto original, preservando as suas qualidades. [...]»⁹

⁹ «Nous avons déjà été mis en relations avec vous par l'intermédiaire de Mr Jouve pour votre belle traduction de *L'AMI DU MONDE* de Werfel : nous serions heureux de les continuer au sujet de l'affaire suivante qui pourra vous intéresser.

Nous venons de traiter avec Mr Bonsels pour l'édition d'une traduction française de son ouvrage *DIE BIENE MAJA*. Nous supposons que vous connaissez ce roman pour enfants (et pour grandes personnes) par son grand intérêt poétique [sic] et symbolique et que vous pourrez [sic] vous le procurer facilement en Suisse. Il conviendrait d'en faire une traduction qui soit un équivalent littéraire aussi approché que possible de l'original et qui en garde les qualités. [...]»

O primeiro tradutor visado não é, pois, nem Geneviève Maury nem Etha Rickmers, mas sim Charles Baudouin. E porquê este Charles Baudouin? Mais uma vez, esta escolha é muito interessante para melhor compreender a recepção de *A Abelha Maia*. Baudouin é um poeta e ensaísta suíço. Delamain menciona ainda um certo Pierre Jean Jouve, que dirigiu uma coletânea de poesia na editora Stock entre 1923-1924. Com estes dois nomes, Baudouin e Jouve, Delamain mostra, como já foi referido atrás, que considera *A Abelha Maia* não apenas um livro infantil, mas também um texto poético. Numa outra carta (5 de junho de 1925), ele é ainda mais preciso: «há, nomeadamente, uma repetição muito particular de determinadas palavras marcadamente românticas ou sentimentais, o que representa uma dificuldade real e exige que o tradutor seja um poeta capaz de encontrar expressões equivalentes.»¹⁰

Delamain não quer apenas traduzir bem um *bestseller* alemão de sucesso. Ele interessa-se também pelo texto em si, pela sua apresentação, pela sua essência literária e, ainda que continue a hesitar entre um livro para crianças ou um livro para adultos, está plenamente ciente de que a tradução a ser feita deve ser de alto nível. Vai, por isso, seguir o conselho de Bonsels expresso na já citada carta de 9 de maio de 1925. Escreve Bonsels:

A minha primeira condição é a de que o livro seja confiado a um primeiro tradutor e que nada seja cortado ou acrescentado ao texto. Para o sucesso do livro, parece-me importante que se compreenda bem a sua disposição interior, a qual deve ser mantida de forma absolutamente séria e sem qualquer sinal de condescendência. Com este livro, gostaria de romper com a tradição internacional que consiste em ser-se obrigatoriamente pateta quando se fala para crianças. Gostaria que me tranquilizasse quanto a este ponto.¹¹

¹⁰ «Il y a notamment un emploi de la répétition de mots de grand accent romantique ou sentimental qui sera une réelle difficulté et demande comme traducteur un poète capable de trouver des équivalents.»

¹¹ «Die erste Bedingung, die ich stelle, ist die, dass das Buch einem ersten Uebersetzer anvertraut wird, und dass dem Text nichts gestrichen und nichts hinzugefügt wird. Für den Erfolg wichtig scheint mir das Verständnis für die innere Haltung, die durchweg vollkommen ernst und ohne irgendeinen Einschlag von Herablassung durchzuführen ist. Ich möchte mit diesem Buch mit der internationalen Tradition brechen, dass es unbedingt notwendig ist, albern zu sein, wenn man zu Kindern spricht. Hierüber wollen Sie mich beruhigen.» [sublinhados de Bonsels]

A 3 de junho de 1925, Charles Baudouin responde a Delamain que, infelizmente, não tem tempo para se dedicar à tradução e recomenda Charles Reber como tradutor. Delamain aceita a proposta sob a condição de que a tradução de Reber seja lida e corrigida por Baudouin. A 9 de julho de 1925, Reber envia a Delamain a tradução do primeiro capítulo e escreve: «Pode constatar que esta tradução foi feita com o maior cuidado, e preocupámo-nos em manter a frescura e a ingenuidade do estilo de Bonsels.»¹² A entrega da tradução fica apazada para setembro, sem que Delamain estabeleça o montante a pagar. Em finais de julho, e inesperadamente, Delamain escreve que a tradução já não é urgente. Porquê? É outra pergunta que fica sem resposta; mas o arquivo mostra claramente que Delamain agiu de má-fé, pois em carta de 5 de outubro pode ler-se a seguinte afirmação de Reber:

Se logo de início nos tivesse dito que esta tradução não era assim tão urgente e que não estava a pensar tomar uma decisão imediata, ter-lhe-íamos respondido que não podíamos aceitar fazê-la. Poderia ter-nos poupado um trabalho infrutífero.¹³

A 12 de outubro, Delamain não tarda a responder:

O seu nome tinha-nos sido indicado por amigos, mas nós não demos seguimento a essa proposta porque já tínhamos encetado outras negociações e porque foi o senhor que, por iniciativa própria, perguntou se nos podia enviar uma prova de algumas páginas.¹⁴

O arquivo mostra claramente que Delamain altera a verdade dos factos, pois foi dele, e não de Reber, que partiu a proposta de tradução. Teria Delamain

¹² «*Vous pourrez constater que cette traduction a été faite avec le plus grand soin et que nous nous sommes appliqués à garder la fraîcheur et la naïveté [sic] du style de Bonsels.*»

¹³ «*Si vous nous aviez dit dès le début que cette traduction n'était pas si urgente, et que vous ne pensiez pas prendre une décision immédiatement, nous vous aurions fait savoir que nous ne pouvions pas nous charger de cette traduction. Vous auriez pu ainsi nous épargner un travail infructueux.*»

¹⁴ «*Votre nom nous avait été indiqué par des amis mais nous n'avions pas donné suite à ses suggestions à cause de pourparlers où nous étions entrés d'un autre côté, et c'est vous-même, de votre propre mouvement, qui nous avez demandé de nous soumettre un essai de quelques pages.*»

recebido entretanto uma outra proposta de tradução? Não se sabe onde se encontra o primeiro capítulo que Reber ainda chegou a traduzir, mas nem ele nem Baudouin serão os tradutores de *Maia*.

No arquivo encontra-se também uma outra tradução, enviada a Stock por Alice Glace, a partir de Viena (a 28 de outubro de 1925). A 5 de dezembro de 1925 Delamain responde-lhe já ter encontrado uma tradutora, e acrescenta: «Em todo o caso, guardamos a sua tradução, que ficará igualmente à sua disposição, e podemos recorrer a ela caso a nossa tradutora não nos envie o trabalho combinado.»¹⁵

Em fevereiro de 1926, Delamain devolve a tradução a Alice Glace. É de supor, portanto, que, em fevereiro de 1926, a tradução de Geneviève Maury já estivesse praticamente concluída. Finalmente, a 14 de maio de 1926, Delamain comunica a Bonsels que a tradução de *A Abelha Maia* está pronta.

A tradução de Geneviève Maury está bem feita e é fiel ao texto original, não apresentando alterações ou ajustes. Contudo, alguns detalhes revelam uma sensibilidade que vai para além do texto original. No primeiro capítulo, por exemplo, a palavra «mão» (de Maia) é traduzida por «sa minuscule menotte», que poderia ser retraduzida por «a sua minúscula mãozinha» (a palavra «*menotte*» é usada sobretudo para crianças). A Maia da tradução francesa parece mais delicada e mais infantil. No terceiro capítulo do livro, Maia voa sobre um lago e admira a imagem nele refletida. No original encontramos a expressão «puro vidro cintilante» («*reines flimmerndes Glas*») mas a tradutora opta por uma frase mais elaborada: «ela reparou nas suas asas claras que reluziam como cristal puro e cintilante» («*elle aperçut ses ailes claires qui reluisaient comme du cristal pur et scintillant*»). O vidro, tornado cristal, enobrece a pequena abelha.

O texto francês reforça a teatralidade do texto original. No quinto capítulo, a frase «Que dia aquele!» («*Das war einmal ein Tag!*») transforma-se em «*Parlez-moi d'une pareille journée!*» («Conta-me lá como foi esse dia!»). No décimo sexto capítulo, quando as vespas atacam a colmeia, pode ler-se «que até fazia gelar o sangue» («*dass einem das Blut erstarren konnte*»), sendo a versão francesa: «*ses mandibules s'ouvraient et se fermaient de telle façon que cela vous*

¹⁵ «A tout hasard nous gardons votre traduction, qui reste d'ailleurs à votre disposition, de manière que si par impossible notre traductrice ne nous fournissait pas le travail convenu, il puisse nous servir en cas de remplacement.»

glaçait le sang»¹⁶ («as suas mandíbulas abriam e fechavam de tal maneira que até o sangue vos gelava»). Com este «vous» o leitor fica diretamente implicado na narrativa.

O texto francês é frequentemente teatral, como na cena do décimo sétimo capítulo em que Maia reage à morte de um oficial das vespas: «*Der kleinen Maja hatte das Herz heiß und heftig gepocht, als sie dies gesehen hatte.*» («Ao ver aquilo, a pequena Maia sentiu o coração bater com ardor intenso»). O pronome demonstrativo «*dies*» é traduzido em francês por «*ce spectacle*»: «*Le coeur de la petite Maïa avait battu violemment, tandis qu'elle suivait ce spectacle*» («O coração da pequena Maia batera violentamente ao seguir aquele espetáculo»). O tom mantém-se patético: a morte do oficial – «Ele abriu ainda uma vez os olhos e respirou ainda uma vez profundamente, e fez ambas as coisas pela última vez» («*Er schlug noch einmal seine Augen auf und atmete noch einmal tief, und beides tat er zum letztenmal*») – transforma-se em «*Il ouvrit encore une fois les yeux et respire encore une fois profondément; ce fut son dernier regard, son dernier souffle*»: «Abriu mais uma vez os olhos e mais uma vez respirou profundamente; foi o seu último olhar, o seu último sopro.» Na tradução francesa, a palavra alemã «*beides*» («ambas») desdobra-se («último olhar», «último sopro»), o que prolonga o ritmo da frase e reforça o dramatismo da cena.

No entanto, há uma questão que permanece: esta tradução é ilustrada? E qual é o aspeto da abelha Maia em França?

3. Qual é o aspeto de A Abelha Maia em França? A questão das ilustrações

A primeira edição de *A Abelha Maia* (1912) não é ilustrada. A edição de 1920 tem 16 litografias a cores, de Fritz Franke e, em 1925, Franziska Schenkel ilustra de novo o romance.

Aparentemente, Waldemar Bonsels aceita a tradução francesa sem quaisquer obstáculos, mas não no que diz respeito às ilustrações. O livro fica pronto a 20 de maio de 1926: e é um livro infantil. No dia 5 de novembro desse ano Bonsels recebe dois exemplares e não tarda a responder a Delamain: embora

¹⁶ *Maia l'abeille*, Stock, p.191.

considere a impressão e a encadernação muito bonitas, é crítico no tocante às imagens:

Contudo, a meu ver, as imagens são demasiado ousadas, porque estão em contraste gritante com a atitude piedosa, humanista e enormemente afetuosa do autor em relação à Natureza. As imagens têm um forte matiz grotesco e friamente caricatural, dois aspetos que ofendem a simplicidade da Natureza. Receio que as crianças, em especial, não encontrem nestas ilustrações a abelha que foi criada na sua fantasia através do autor, e talvez seja de ponderar se não poderiam ser usadas imagens mais quentes e mais conformes com a tradição numa futura reimpressão.

Envio-lhe, em anexo, alguns recortes da recente edição alemã, os quais, seguramente, podem também ser reproduzidos a preto e branco e que, certamente, e sem que saiam prejudicados, podem sofrer uma redução de tamanho por forma a adequarem-se à mancha gráfica. Estas imagens não desfiguraram a natureza e não humanizaram os animais, que é algo que considero muito ousado quando se trata de ilustrações, porque a graciosidade é transformada em grotesco.¹⁷

Mas Delamain mantém a sua decisão e no dia 14 de dezembro de 1926 responde a Bonsels que o que parece grotesco para os adultos não o é, de modo nenhum, para as «novas gerações»; pondo em confronto a tradição (defendida por Bonsels) e a modernidade francesa, Delamain explica que o público jovem desenvolveu uma nova perceção devido aos muitos cartazes e às xilogravuras que nos últimos anos se tornaram moda em França. Por conseguinte, o que choca as gerações mais velhas não levanta quaisquer problemas

¹⁷ «Die Bilder jedoch sind für mein Gefühl ein grosses Wagnis, weil sie in starkem Gegensatz zur pietätvollen, humanen und durchaus liebevollen Natureinstellung des Verfassers stehen. Die Bilder haben eine starke Nuance ins Groteske und Lieblos-Karikaturistische, beides Faktoren, die die Bescheidenheit der Natur verletzen. Ich fürchte, dass besonders die Kinder die Biene, welche ihrer Phantasie durch den Verfasser entsteht, in diesen Bildwerken nicht wiederfinden werden, und vielleicht lässt sich erwägen, ob für einen zukünftigen Neudruck nicht wärmere und der Tradition angepasste Bilder genommen werden könnten.

Ich füge Ihnen einige Ausschnitte aus der neuerscheinenden deutschen Ausgabe bei, die sicher auch schwarz-weiss reproduziert werden können und bestimmt die Verkleinerung auf Ihren Satzspiegel ohne Beeinträchtigung vertragen. Diese Bilder haben die Natur nicht enstellt und die Tiere nicht vermenschlicht, was ich in Bildern für sehr gewagt halte, weil es die Anmut in die Groteske verkehrt.»

aos jovens. Delamain escreve ainda que as suas três filhas (de 17, 15 e 8 anos) não tinham achado as ilustrações de Maia grotescas ou ridículas. Pelo contrário, sentiram muito bem a poesia e a expressividade que delas emanam.

No que respeita às ilustrações alemãs, Delamain considera-as muito bonitas (*«très jolies»*), mas demasiado caras: são imagens coloridas e vivas e a edição francesa é uma edição barata (*«édition bon marché»*), com imagens a preto e branco. Segundo Delamain, se as imagens alemãs fossem impressas a preto e branco perderiam todo o seu encanto e seria demasiado caro imprimi-las a cores e em papel brilhante¹⁸.

Em oposição a Bonsels, Delamain representa uma conceção moderna na ilustração de livros infantojuvenis a qual está em consonância com as alterações gráficas do seu tempo; por outro lado, mostra a Bonsels, dando o exemplo das suas filhas, que está mais próximo do público jovem. As imagens são xilogravuras de Ioana Bassarab, que irá ilustrar mais livros da «coleção Maia»: *Kari l'éléphant* (1927, n.º 4) e *Le Roman de Renard* (1928, n.º 5). Trata-se de uma artista romena, cujas imagens são perfeitamente legíveis para os jovens leitores e, simultaneamente, muito modernas, com uma certa influência do estilo «arte nova».

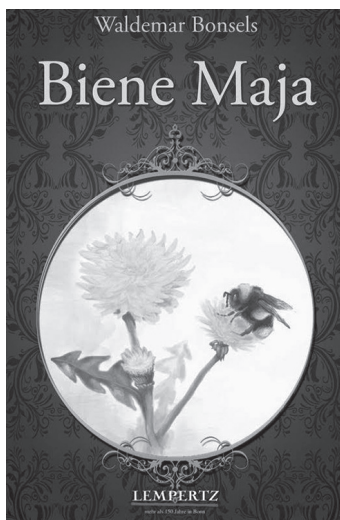


Imagem 1 – Waldemar Bonsels, *Die Biene Maja*

¹⁸ Os livros da «Collection Maia» custavam na altura cerca de 15 francos (mais ou menos 11 ou 12 euros), o que não é barato. Em comparação, um livro ilustrado da «Bibliothèque rose», da editora Hachette, custava 8 francos em 1926.

Conclusão

Quando *Maia* chega a França, o estilo e a estética do livro seduzem o editor francês. Este coloca, contudo, a questão do público-alvo: trata-se de um livro para jovens? Para o público em geral? Para os intelectuais seus contemporâneos? Para todos sem exceção? A qualidade e a exigência que uma tradução de tal obra impõem nunca são motivo de hesitação para o editor. O romance *A Abelha Maia* dá nome a uma das mais modernas coletâneas francesas de livros infantis, nos anos vinte e trinta do século passado. No entanto, este projeto não tem continuação. Em 1928 a editora Stock publica *Himmelsvolk*, mas *Mario und die Tiere* é publicado pela Flammarion (1930). Após a Segunda Guerra Mundial, *A Abelha Maia* deixou de ter sucesso, embora a Stock ainda tenha tentado publicar novas edições, com novas imagens. Em meados dos anos setenta do século passado a Stock prescinde, então, dos direitos de publicação ... sem saber que, naquela época, já estava em preparação uma série televisiva. Em 1978, quando esta série chega a França, a editora Stock tenta apresentar-se como editora de «Maïa, l'abeille», mas infelizmente é demasiado tarde.

Tradução do alemão: Amélia Cruz.

Tradução do francês: Gabriela Fragoso.

Bibliografia

- Archives Stock: dossier «Bonsels» (STK 82.4) in Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC)
- BONSELS, Waldemar (1926). *Maïa l'abeille et ses aventures*; image de Ioana Bassarab. Paris: Librairie Stock, Delamain et Boutelleau.
- LÉVÊQUE, Mathilde (2016) : «Aux origines de la». Collection Maïa chez Stock (1925-1926), *Srenæ [on-line]*, 11 | (20-10-2016), URL: <https://journals.openedition.org/srenae/1618>

***Bambi-Heidi-Maia* – entre animais e natureza: enquadramento de três textos icónicos**

Gabriela Fragoso¹

Resumo: Avaliação do percurso seguido pelos três clássicos da literatura infantojuvenil – *Bambi-Heidi-A Abelha Maia* – dentro e fora do seu espaço cultural de origem; adaptações dos textos-base a outros suportes mediáticos. Avaliação cultural dos *topoi* montanha-floresta-parque que enquadram os textos em análise e da importância ambiental e paisagística que adquiriram no espaço de língua alemã.

Palavras-chave: Bambi; Heidi; Maia; *Topoi*.

Abstract: Assessing the “journey” followed by the three classics of youth literature – *Bambi-Heidi-Maya, the Bee* – within and outside their original cultural environment; adaptation of the original texts to other media supports. Cultural assessment of the *topoi* mountain-forest-park in which the texts we are analysing are set and the environmental and landscape importance they have acquired in the German-speaking space.

Keywords: Bambi; Heidi; Maya; *Topoi*.

¹ Universidade Nova de Lisboa / Universidade Católica Portuguesa – Centro de Estudos de Comunicação e Cultura.

1. Os três textos em confronto

*Heidi*², *Maia*³, *Bambi*⁴ são três das mais conhecidas histórias de literatura infantojuvenil dentro e fora do espaço de língua alemã. Tratando-se de histórias claramente marcadas pela época que lhes deu origem, exigentes do ponto de vista literário e enquanto acervo de informações acerca do mundo natural, podemos afirmar que foi sobretudo graças à adaptação a vários suportes mediáticos que a sua popularidade foi sendo cimentada até aos dias de hoje. Desde a banda desenhada até ao cinema ficcional e de animação, passando pelo teatro, pelos jogos de computador e pelos musicais⁵, os três textos conseguiram manter uma atualidade que não teria sido possível sem esses contributos. Há que realçar também o papel desempenhado por instituições surgidas no século xx e destinadas a divulgar as obras e os autores dos textos em análise: é o caso da Fundação Waldemar Bonsels (para *A Abelha Maia*), sediada em Munique desde 1977⁶, e da Fundação Johanna Spyri (para *Heidi*), fundada em Zurique em 1968⁷; só *Bambi* ficou órfão de uma fundação que homenageasse o seu verdadeiro criador: Felix Salten. O espólio deste autor, que se encontrava na posse da neta, Lea Wyler, residente em Zurique, cidade para onde Salten emigrou em 1939, foi adquirido em 2015 pela Biblioteca Municipal de Viena

² Johanna Spyri, *Heidi's Lehr- und Wanderjahre. Eine Geschichte für Kinder und auch für Solche, welche die Kinder lieb haben* (1880); *Heidi kann brauchen, was es gelernt hat* (1881).

³ Waldemar Bonsels, *Die Biene Maja und ihre Abenteuer. Ein Roman für Kinder* (1912).

⁴ Felix Salten, *Bambi. Eine Lebensgeschichte aus dem Walde* (1922).

⁵ O musical *Heidi – Mal deine Wünsche in den Himmel* (*Heidi – Pinta os teus desejos no céu*), apresentado pelo grupo Teatro (teatro musical para o público jovem) esteve em cena no Stadttheater de Mödling, Áustria) no verão de 2019. <https://kurier.at/kiku/heidi-nun-so-stark-wie-noch-nie/400553363> (acedido a 12-08-2020); em 2018, o *Bambi* original, do injustamente esquecido Felix Salten, é adaptado a um musical (*Bambi – das Waldical*), pelo Concert Concept de Berlim. <https://www.eventnews.berlin/2018/06/04/bambi-zum-ersten-mal-als-musical-11-november-2018/> (acedido a 12-08-2020); finalmente a Abelha Maia é personagem principal de dois musicais, *Die Biene Maja* (2001, estreado em Colónia) e *Maja und Co* (2006, Berlim) <http://www.waldemar-bonsels-stiftung.de/17-0-OperMusicalTheater.html> (acedido a 13-08-2020).

⁶ <http://www.waldemar-bonsels-stiftung.de/>

⁷ <https://www.fundraiso.ch/sponsor/johanna-spyri-stiftung>. Para a popularidade do romance *Heidi* muito contribuiu a aldeia de Heidi (*Heididorf*), em Maienfeld, no cantão de Graubünden: <https://www.heididorf.ch/>, bem como o museu Johanna Spyri (Johanna Spyri Museum), fundado em 1981 em Hirzel, perto de Zurique. Mais recentemente, em 1997, foi criada a marca turística *Heidiland* que designa uma zona de férias entre a margem ocidental do Lago Walen e Bad Ragaz, no leste da Suíça.

(Wienbibliothek im Rathaus). O acervo, vasto e eclético, contém obras surgidas principalmente a partir de 1938/1939 e parte da correspondência que Salten manteve com várias individualidades da época, assim como testemunhos das suas relações (aliás, nem sempre amistosas) com membros do modernismo vienense⁸. Infelizmente, o manuscrito de *Bambi* não faz parte do acervo e ter-se-á perdido. O êxito do livro está, contudo, bem documentado no espólio que integra várias dezenas de edições e traduções de *Bambi*, com destaque para a edição norte-americana de 1928⁹. Foi também nos Estados Unidos que surgiu a mais conhecida adaptação desta obra: o filme *Bambi* (1942), de Walt Disney. Como já foi referido em textos anteriores, Walt Disney adquiriu os direitos exclusivos sobre todos os produtos relacionados com a marca *Bambi*; para o autor da obra, nada restou. Segundo Dietmar Grieser:

Não se trata de um caso único de imposição de uma transferência de autoria na história da literatura, mas é com certeza um dos mais drásticos. A dupla síndrome de David e Golias: o livro desaparece por trás do filme, a pequena Europa por trás da grande América.¹⁰

De então para cá, o nome *Bambi* enveredou por caminhos que extravasaram o texto original: desde a criação de um galardão homónimo (BAMBI) que é anualmente atribuído na Alemanha a personalidades que se destacaram no

⁸ Entre os quais Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler e Karl Kraus (seu principal adversário). A análise do espólio deu origem à publicação do livro *Im Schatten von Bambi. Felix Salten entdeckt die Wiener Moderne. Leben und Werk* (Na Sombra de Bambi. Felix Salten descobre o modernismo vienense. Vida e Obra). Ed. von Atze, Marcel; Mitarbeit: Gausterer, Tanja. Viena: Residenz Verlag, 2020.

⁹ Foi sobretudo esta edição, com uma primeira tiragem de 50 000 exemplares, que contribuiu para popularizar o nome de Salten. O próprio Salten visitou os Estados Unidos em 1930, durante uma viagem jornalística, e encontrou-se com figuras proeminentes da sociedade norte-americana, como Buster Keaton, Marlene Dietrich e Henry Ford. (Wienbibliothek im Rathaus, Presseinformation, Oktober 2020 https://www.wienmuseum.at/fileadmin/user_upload/Presse_Neu/Ausstellungen/2020/Felix_Salten/Presseinformation_Felix_Salten.pdf (acedido a 19-01-2021), p.17.

¹⁰ «Es ist nicht der einzige Fall urheberschaftlicher Verdrängung, den die Literaturgeschichte kennt, aber gewiss einer der drastischsten. Das doppelte David-und-Goliath-Syndrom: das Buch, das hinterm Film, das kleine Europa, das hinterm großen Amerika verschwindet.» (Grieser, 1993: 13) Um outro estudioso, Viktor Böhm, considera mesmo que Walt Disney agrediu duas vezes Felix Salten: quanto à autoria e do ponto de vista literário, por ter deturpado a mensagem do texto original e substituído as corças (*Rehe*) – protagonistas principais do livro de Salten –, por veados (*Hirsche*) (Böhm, 1999: 58).

campo dos *media*, até à chamada síndrome de Bambi, uma designação que deve a sua origem à versão hollywoodesca do texto literário. A síndrome de Bambi remete para a rejeição da morte de animais cuja tipologia fisionómica se afigura como «ternurenta»: é o caso das crias de muitos mamíferos sobre as quais o ser humano projeta o seu instinto maternal de proteção¹¹.

Em 1973, Warren Page, o editor da revista norte-americana de caça, *Field and Stream*, referiu-se à versão animada dos estúdios Disney da seguinte maneira:

[...] *For one thing, in this country we have undergone an entire generation of brainwashing. Not only our kids but our wives, our brothers, our mothers, our cousins, our brothers-in-law have for 25 years been subjected to constant film and TV presentations of the Disney myth. In the Wonderful World of Disney animals are cuter than people. Wolves spend their time playing like kittens. The lion and the lamb love one another and only man is the bastard in the black hat... whose chief aim is the spilling of Bambi's blood. Now this is the Bambi syndrome.* (Cartmill, 1993: 180)

A antropomorfização dos animais, quer no texto original de Salten quer na adaptação de Disney, tem raízes profundas na literatura infantojuvenil, mas também nos *Märchen*, nas fábulas e nos contos populares de várias matrizes culturais. Contrariamente ao filme, a versão original de Salten não é só um texto literário no qual os animais são protagonistas. Ela é essencialmente um estudo sobre o ritmo da natureza e o comportamento animal. Ainda que os bichos falem com voz humana, não deixam de ser animais autênticos na forma como interagem com o seu meio. A pequena corça Bambi e a sua família, bem como os restantes animais, estão inseridos num *habitat* cujo equilíbrio se mantém graças à interligação entre todos, desde os mais pequenos – como o esquilo, o coelho ou a coruja –, aos imponentes «príncipes» da floresta. Também a flora dá o seu contributo: ela é simultaneamente refúgio, posto de vigia e local sigiloso onde, em muitos casos, se acoita o perigo iminente; uma panóplia de espécies arbóreas – carvalhos, tílias, bétulas, amieiros – assinala

¹¹ O sociólogo Rainer Brämer designou esta atitude de «impulso de enternecimento» («*Verniedlichungs-Impuls*») e manifestação de «alheamento da natureza» («*Naturentfremdung*») (Brämer, 2007: 2).

a passagem das estações, mudando de cor, deixando cair as folhas ou ganhando novos brotos que alimentam o ecossistema florestal. À semelhança dos animais, também elas lutam pela sobrevivência quando o seu meio se revela hostil, como a seguinte cena exemplifica:

Mas quando as tempestades do Norte chegaram, Bambi ficou a saber o que era enregelar. Não adiantava muito aconchegar-se junto à mãe. É verdade que de início achou excelente ficar ali deitado e ter pelo menos um dos lados bem quentinho. Mas o temporal destruía tudo na floresta que, noites e dias a fio, parecia ser empurrada até à loucura por uma fúria incompreensível e gélida que quisesse arrancá-la de todas as suas raízes, levá-la dali ou destruí-la de uma outra maneira qualquer. As árvores rugiam, resistindo vigorosamente, lutando com toda a sua força contra a força do ataque. Ouvia-se o seu gemido prolongado, o seu rangido lamentoso, ouvia-se o estrondo das fortes hastes estilhaçadas, o estampido irado com que, aqui e ali, se quebrava o tronco de uma árvore e esta, derrotada, lançava gritos por todas as feridas do seu corpo fendido e moribundo. Mas depois nada mais se ouvia, porque o temporal, cada vez mais desabrido, abatia-se sobre a floresta e o seu rugido engolia todas as outras vozes.¹²

A vida dos animais decorre entre distensão e retração, entre liberdade vivida em plenitude – quando instintivamente sabem que nenhum perigo os espreita – e a contenção a que esse mesmo perigo quase sempre os obriga. O maior sobressalto advém da intervenção do ser humano, do caçador, que constitui o último e mais elevado elo da cadeia de seres que habita na floresta e nas suas margens. Sintomaticamente, esse ser humano é uma entidade

¹² «Als aber dann noch der Nordsturm kam, lernte Bambi das Frieren kennen. Es half nicht viel, sich eng an die Mutter zu schmiegen. Ja natürlich, im Anfang fand er es großartig, so dazuliegen und es wenigsten auf der einen Seite hübsch warm zu haben. Allein der Sturmwind wütete nächtelang, tagelang im Walde umher. Es schien, als sei er von einem unbegreiflichen, eiskalten Zorn getrieben, bis zur Tollheit, und als wollte er den Wald aus allen Wurzeln reißen und davontragen oder sonst wie vernichten. Die Bäume brausten von einem mächtigen Widerstand, sie kämpften gewaltig gegen den gewaltigen Angriff. Man hörte ihr lang gezogenes Ächzen, ihr seufzendes Knarren, hörte den lauten Knall, mit dem die starken Äste splitterten, das zornige Krachen, mit dem da und dort der Stamm eines Baumes zerbrach und der Überwältigte aus allen Wunden seiner zerspaltenen sterbenden Leibes aufschrie. Dann aber hörte man gar nichts mehr, denn der Sturm fiel nur noch grimmiger über den Wald her, und sein Brüllen verschlang alle anderen Stimmen.» (Bambi, 2003: 101)

anónima, cuja presença paira como sombra ameaçadora e todo-poderosa sobre a vida dos outros animais que o designam apenas pelo pronome *Ele* (sempre grafado com maiúscula), o que lhe confere um cariz ominoso. Esse *Ele* é tema constante de conversa e também objeto de curiosidade entre os animais mais novos que ouvem as histórias contadas pelos mais velhos num misto de encantamento e terror. E não é caso para menos: a descrição que é feita, e que se afigura tão inverosímil quanto ameaçadora, poderia corresponder àquilo que, no reino humano, são os contos fantásticos ou de ficção científica:

«Quando Ele lança a sua mão», explicou a mãe de Bambi, «há um clarão de fogo e um estampido como se fosse de um trovão. Lá por dentro Ele é todo feito de fogo».

«Desculpe», disse Ronno, «Ele até pode ser todo feito de fogo lá por dentro, mas essa história da mão está errada. Uma mão nunca poderia causar ferimentos tão graves, há de concordar. Aquilo é um dente que Ele lança contra nós, está a ver? Um dente explica muita coisa. E morre-se da dentada».¹³

Ele, o caçador do enigmático braço armado, é um ser de outro planeta, um alienígena, um elemento intrusivo no mundo animal. A questão que mais preocupa os animais da floresta é a de conseguir compreender quem será aquele estranho bípede que constantemente os ameaça e qual a melhor forma de o evitar. Em torno deste tema desencadeiam-se acesas discussões que Felix Salten, enquanto caçador e observador atento da natureza, coloca num patamar humanizante, de acordo com a convicção segundo a qual «os animais também pensam e conversam uns com os outros»¹⁴.

¹³ «*Wenn Er Seine Hand von sich losreißt*» erklärte Bambis Mutter, «dann blitzt das Feuer auf, und es kracht wie Donner. Er ist inwendig ganz aus Feuer».

«*Verzeihen Sie*», sprach Ronno, «dass Er inwendig ganz aus Feuer ist, hat seine Richtigkeit. Aber das mit der Hand ist ein Irrtum. Eine Hand könnte nicht solche Wunden schlagen. Sie werden das selbst einsehen. Es ist vielmehr ein Zahn, den Er nach uns schleudert. Sehen Sie, ein Zahn, das erklärt vieles. Und man stirbt eben von seinem Biss».» (Bambi, 2003: 111)

¹⁴ «As muitas horas que passei na floresta fizeram nascer em mim a convicção de que os animais também pensam, e conversam. Desta convicção nasceu “Bambi”» [*«Mich haben die zahllosen im Wald verbrachten Stunden zu der festen Überzeugung geführt, dass die Tiere auch denken und miteinander sprechen. Aus dieser Überzeugung ist “Bambi” entstanden.»*] [Grieser, 1993: 18].

A *Abelha Maia*, de Waldemar Bonsels, foi outro dos textos em análise no presente volume. Menos conhecido do que *Bambi* e *Heidi*, ele constitui, porém, uma obra fundamental da literatura infantojuvenil de expressão alemã no período anterior à eclosão da Primeira Guerra Mundial¹⁵, uma época fortemente marcada pela emergência de nacionalismos exacerbados. A história de *A Abelha Maia* tem sido interpretada como um manifesto de exaltação patriótica, simbolicamente consubstanciada na luta entre o nobre povo das abelhas e o pérfido povo das vespas¹⁶. Tal como *Bambi*, também a *Abelha Maia* original foi transposta para outras plataformas mediáticas, destacando-se uma conhecida série de desenhos animados de origem japonesa que contribuiu decisivamente para popularizar a história, tanto dentro como fora da Alemanha¹⁷. À semelhança do que sucedera com a adaptação de *Bambi* pela Disney, a versão animada de *A Abelha Maia* acabou por se sobrepor à obra literária, tendo sido, também ela, alvo de acerbas críticas, sobretudo pelo facto de apresentar Maia como personagem estática, despojada da componente evolutiva que, no texto de Bonsels, a inseria de modo claro na área do romance de formação (*Bildungsroman*)¹⁸. A Maia «japonesa» não cresce ao longo da narrativa nem aprende com as experiências que a vida lhe oferece. Há ação, situações trágico-cómicas, personagens simpaticamente desajeitadas ou sinistramente

¹⁵ Klaus Doderer considera-o, a par de *Peterchens Mondfahrt* (*A Viagem à Lua do Pedrinho*, 1912), de Gerdt von Bassewitz, o único texto para crianças e jovens proveniente dessa época que conseguiu resistir à passagem do tempo e que ainda hoje é lido e representado (Doderer, 1992: 63).

¹⁶ O livro encontrou leitoras entusiásticas no círculo aristocrático do imperador Guilherme II e sabe-se que milhares de soldados alemães levavam a *Abelha Maia* nas suas mochilas quando partiram para a guerra (Grieser, 1993: 140).

¹⁷ Trata-se da co-produção germano-nipónica *Mitsubachi Mäya no Bôken* (*As Aventuras da Abelha Maia*), criada em 1975. Seguiram-se outras adaptações à televisão e ao cinema com a criação de novas aventuras. Há a destacar o filme de animação 3D *Die Biene Maja. Der Kinofilm*, produzido em 2014 pelo Studio 100 Media e dirigido por Alex Stadermann, antigo colaborador da Disney; seguiu-se *Die Biene Maja. Die Honigspiele* (2018); em 2021 estreou no Reino Unido e na Austrália *Maya the Bee 3 – The Golden Orb*, uma co-produção germano-australiana. O impacto da história de Bonsels nos vários meios de comunicação (livro, filme, teatro radiofónico e série de animação) desde a sua publicação, foi pormenorizadamente analisado por Harald Weiß num estudo de 2012 *Der Flug der Biene Maja durch die Welt der Medien: Buch, Film, Hörspiel und Zeichentrickserie*. Wiesbaden: Harrassowitz Buchwissenschaftliche Beiträge; 83.

¹⁸ O investigador Bernhard Viel considera mesmo que *A Abelha Maia*, tal como Waldemar Bonsels a apresenta, é uma personagem autobiográfica (*autobiografische Figur*) e que Bonsels interpretou a sua própria biografia como sendo um «romance de formação clássico» (*klassischer Bildungsroman*) (Viel, 2016: 136).

perigosas, tão características dos filmes de animação, mas no final de cada episódio o que resta é a sensação do *Déjà-vu*, pela repetição monocórdica de *gags* por demais conhecidos.

Convém, contudo, admitir que, embora não sejam totalmente fiéis aos textos originais e lhes tenham mesmo subtraído os elementos identificadores de uma época, de uma paisagem e de uma cultura particulares, tanto as adaptações de *A Abelha Maia* como as de *Bambi* ao cinema e à televisão tiveram com certeza o mérito de evitar que duas belíssimas histórias caíssem no esquecimento.

Os dois originais estão intimamente ligados ao seu ambiente natural. O habitat de *Bambi* é a paisagem florestal que rodeia Viena¹⁹, cidade onde Salten viveu até 1939, altura em que a anexação da Áustria pela Alemanha nazi o obrigou a refugiar-se na Suíça. Quanto a Bonsels, inseriu a sua *Abelha Maia* num espaço mais restrito, numa natureza domesticada, que tanto pode ter sido o jardim da casa de um amigo apicultor, como o local onde o escritor passou a infância²⁰. Os seres que deambulam pelo texto e com os quais Maia comunica são, todos eles, insetos. E este pequeno mundo tem as suas leis inexoráveis, leis de sobrevivência que sacrificam os mais fracos aos mais fortes, como a seguinte cena demonstra:

A libelinha libertou o besouro das suas garras, mas teve o cuidado de o manter bem preso com os braços e virou a cabeça para Maia. Esta assustou-se em grande com os olhos da libélula, enormes e sérios, e com as terríveis mandíbulas, mas o brilho das asas e do corpo encantavam-na. Cintilavam como água, vidro e pedras preciosas. Apenas a horrorizava o tamanho descomunal da

¹⁹ «Nenhuma outra metrópole da terra tem esta tão íntima relação com a floresta, com a montanha. [...]»

[«Keine andere Großstadt der Erde hat diese trauliche Nähe des Waldes, des Gebirges. [...]»] (Grieser, 1993:21).

²⁰ Possivelmente *A Abelha Maia* não teria visto a luz do dia se Bonsels não tivesse sido influenciado por uma primeira história sobre insetos, mais precisamente sobre formigas, da autoria de Bernd Isemann, um amigo apaixonado pela apicultura e pela jardinagem. Bonsels viveu alguns meses na propriedade de Isemann, situada em Schleißheim, a norte de Munique, e fronteira ao parque do palácio dessa localidade. Terá sido nesse enquadramento que surgiu a ideia do livro sobre a abelha Maia. (Grieser, 1993: 138). A Fundação Waldemar Bonsels situa, contudo, a origem da história na infância vivida pelo escritor em Ahrensburg, junto ao lago Bredenbeck, em Schleswig-Holstein. «Die Kultfigur Maja». In <http://www.waldemar-bonsels-stiftung.de/4-0-Die-Biene-Maja.html> (acedido a 22-08-2020).

libélula, e Maia esqueceu-se da coragem [anteriormente demonstrada] e pôs-se a tremer como varas verdes.

Porém a libélula disse com voz muito afável:

«Que se passa, minha filha?»

«Deixe-o ir», exclamou Maia, e os seus olhos encheram-se de lágrimas, «ele chama-se Hans Christoph...»

A libélula sorriu.

«Mas então, porquê, minha querida?», perguntou, pondo um ar muito interessado que mais não era do que uma grande manifestação de desdém. Maia gaguejou, impotente:

«Oh, é que ele é um senhor tão amável e tão correto e, ao que sei, não lhe fez mal nenhum.»

A libélula olhou para Hans Christoph com ar pensativo: «Sim, é um homenzinho muito amável», respondeu ela com doçura, e arrancou-lhe a cabeça com uma dentada.

Maia pensou que ia perder os sentidos, tal o choque causado pelo acontecimento.²¹

²¹ «Die Libelle ließ den Brummer aus ihren Fängen, hielt ihn aber sorgfältig mit den Armen fest und drehte den Kopf nach Maja um. Maja erschrak sehr über die großen ernsten Augen der Libelle und über die bösen Beißzangen, die sie hatte, aber das Glitzern ihrer Flügel und ihres Leibes entzückte sie. Es blitzte wie Wasser, Glas und Edelsteine. Nur die ungeheure Größe der Libelle entsetzte sie, sie begriff ihren Mut nicht mehr und begann auf das heftigste zu zittern.

Aber die Libelle sagte ganz freundlich:

“Kind, was ist denn mit Ihnen?”

“Lassen Sie ihn los”, rief Maja, und in ihre Augen kamen Tränen, “er heißt Hans Christoph...”

Die Libelle lächelte.

“Weshalb denn, Kleine?” fragte sie und machte ein interessiertes Gesicht, das aber einen Ausdruck von großer Herablassung hatte. Maja stotterte hilflos: “Ach, er ist doch ein so netter, sauberer Herr und hat Ihnen, soviel ich weiß, nichts zu leide getan.”

Die Libelle sah Hans Christoph nachdenklich an: “Ja, er ist ein lieber kleiner Kerl”, antwortete sie zärtlich und biß ihm den Kopf ab.

Maja glaubte die Besinnung zu verlieren, so sehr erschütterte sie dieser Vorgang.» (Die Biene Maja, 1970: 29)

[por questões de coerência de género, na tradução para português a vareja do original foi transformada em besouro, um inseto que também aparece no decurso da narrativa.]

Todos os animais que integram a história de *A Abelha Maia* revelam traços antropomórficos nas suas reações, sejam elas de consternação, de solidariedade, de autocomiseração, de sacrifício, de rebeldia ou de crueldade. Na cena acima referida, a libélula predadora, que se alimenta de um inseto mais fraco e indefeso, está em sintonia com o que é regra no reino animal, onde vigora a lei do mais forte, ditada pela própria natureza; mas já a manifestação de pena e de horror (da parte de Maia) ou de sadismo (da parte da libélula) são características bem humanas. Também o nome tão comum do besouro, Hans Christoph (e de todos os outros insetos descritos no texto), e o tratamento cerimonioso por «você» na conversa entabulada entre Maia e a libélula, são elementos adotados da esfera do humano.

Tal como em *Bambi*, a imbricação entre o humano (reações emotivas, diálogos, nomes próprios) e o animal (luta pela sobrevivência, adequação instintiva ao meio circundante) acontece num contexto natural e paisagístico específico. Se em *Bambi* o enquadramento era dado pelo prado e pela floresta, em *A Abelha Maia* predomina o biótopo do lago e do parque ajardinado. Como tem sido referido pela investigação sobre este texto particular de Waldemar Bonsels (a par de um segundo texto de 1915, também ele sobre abelhas, intitulado *Himmelsvolk*, e hoje quase esquecido), são claras as influências de correntes estéticas epocais, desde um vitalismo darwinista a uma visão neoromântica de união mística com a natureza. Esta última é devedora, em grande medida, de movimentos sociais de juventude, surgidos ainda nos finais do século XIX, como a *Jugendbewegung* e o movimento *Wandervögel*, que defendiam a ligação à natureza como forma de resistência ativa ao materialismo e à rápida industrialização que a Alemanha vivia desde a fundação do Império Guilherme em 1871. O texto de Bonsels é testemunho dessa influência epocal que se revela nos momentos de encantamento extático vividos pela abelha: tendo escapado da colmeia onde sentia o sufoco de uma vida sem horizontes, Maia mergulha na natureza, nos contrastes diáfanos de luz e sombra, no recato dos canteiros floridos, no maravilhamento de uma manhã ensolarada ou de uma noite de luar, na «vagabundagem» através de um reino pontuado de mil cores e de mil cheiros:

Que dia aquele! Logo de manhãzinha tinha-se formado orvalho, depois o sol subira por sobre a floresta e lançara os seus raios oblíquos sobre o verde matagal das ervas, daí resultando um brilho e uma cintilação tais que, perante

um espetáculo tão esplendoroso, a felicidade e o deleite não permitiram dizer nada. Logo ao acordar, já a pequena Maia ouvia as exclamações de júbilo à sua volta.²²

Aqui se insere também a vertente do sonho, a magia onírica trazida por fadas ou elfos, como a seguinte secção bem ilustra:

Então [Maia] ouviu, mesmo ao pé de si, no cálice de um lírio, uma vozinha fina e cantante, pura e de toque cristalino como um sino, e como nunca antes ouvira um som terreno assim, o seu coração pôs-se a bater mais alto e susteve a respiração.

Oh, o que irá acontecer, pensou, o que será que vou ver?

O lírio oscilou suavemente e então Maia reparou que a margem de uma folha se tinha inclinado um pouco para dentro da flor e viu uma pequeníssima mão humana, branca como a neve, que se segurava à folha com uns dedinhos minúsculos. Depois surgiu uma cabecinha loura e um pequeno corpo brilhante e delicado num vestido branco. Era um ser muito pequenino que estava a sair do lírio.²³

A incursão de Bonsels pelo maravilhoso é talvez o elemento que mais o diferencia de Salten, um autor cujo texto se baseia, como foi referido, no contacto efetivo com a natureza da floresta e no conhecimento empírico da vida animal²⁴.

²² «Das war einmal ein Tag! Morgens ganz früh hatte es getaut, dann war die Sonne über dem Wald aufgegangen und hatte ihre Strahlen schräg über den grünen Graswald geschickt, so dass ein Glitzern und Funkeln begann, dass man vor Seligkeit und Entzücken über einen Anblick von solcher Pracht nicht wusste, was man sagen oder tun sollte. Die kleine Maja hatte schon gleich beim Erwachen lauter helle Jubelrufe um sich her vernommen.» (Die Biene Maja, 1970: 51)

²³ «Da hörte sie dicht neben sich im Kelch einer Lilie ein feines singendes Stimmchen, so rein und glockenhell, wie sie noch niemals einen irdischen Klang vernommen hatte; ihr Herz begann laut zu klopfen, und ihr Atem stockte.

Oh, was wird geschehen, dachte sie, was werde ich zu sehen bekommen?

Die Lilie schwankte leicht, dann sah Maja, dass eines der Blätter sich am Rande ein wenig nach innen bog, und sie erblickte eine ganz kleine, schneeweiße Menschenhand, die sich mit winzigen Fingerchen daran festhielt. Dann tauchte ein blondes Köpfchen auf und ein lichtiges, zartes Körperchen in einem weißen Kleid. Es war ein ganz kleiner Mensch, der aus der Lilie emporkam.» (Die Biene Maja, 1970: 115)

²⁴ «Era sempre sozinho que eu andava e fiquei a conhecer a floresta de uma outra maneira, conheci, pela primeira vez, os animais que caçamos, os seus percursos, os seus locais favoritos,

Heidi, o romance de Johanna Spyri, que também foi analisado no presente volume, aproxima-se dos dois textos anteriores pela visão encomiástica da natureza e pela apropriação que dele fez a indústria cinematográfica e televisiva; também aqui foi uma série de animação japonesa²⁵ que, em 1974, marcou a entrada de *Heidi* no novo suporte mediático, tendo contribuído decisivamente para a sua rápida difusão, ainda que o livro de Johanna Spyri já fosse bem conhecido e tivesse sido traduzido em dezenas de línguas. Neste campo, o destaque vai para o Japão, o país que mais traduções e adaptações fez²⁶. A transposição do original para a série de animação tem características muito semelhantes às da série televisiva de *A Abelha Maia*: atualizações, simplificações e acrescentos são comuns em ambas as adaptações ao pequeno ecrã. No caso de *Heidi*, desaparecem por completo os elementos religiosos, bem como a dimensão psicológica da história. Como escreveu Bettina Hurrelmann: «O que sobra é uma série de episódios aleatórios em torno de uma esfuziante Heidi salta-pocinhas, esboço infantil, espécie de anãozinho de jardim sempre a rir no seu vestidinho Dirndl.»²⁷

A versão mais recente da série animada, mas agora em 3D, foi realizada em 2015 pelo Studio 100 Media de Munique (o mesmo que concebeu *A Abelha Maia*), numa colaboração entre França, Austrália, Alemanha e Bélgica. O visual das personagens baseia-se na versão de 1974, mas foi substancialmente melhorado por uma rica paleta cromática e formas inovadoras²⁸.

conheci todos os animais, não só corças, veados, faisões ou lebres, mas, a pouco e pouco, mesmo todos os animais da floresta.»

[«Immer ging ich allein und lernte nun auf neue Weise den Wald, lernte zum erstenmal das Wild, seine Wechsel, seine Lieblingsplätze kennen, lernte alle Tiere, nicht nur Rehe, Hirsche, Fasane oder Hasen, sondern nach und nach wirklich alle Tiere des Waldes kennen.»] (Grieser, 1993: 17)

²⁵ Trata-se de *Heidi, a menina dos Alpes* (Arupusu no Shōjo Haiji), uma série criada em 1974 e que também passou na televisão portuguesa, tal como *Wickie, o Viking* (1974), *A Abelha Maia* (1975), *Marco, dos Apeninos aos Andes* (1976), todas elas *animés* produzidas no Japão.

²⁶ O número invulgarmente alto de traduções e adaptações para japonês pode ser consultado nos seguintes sites: http://www.ne.jp/asahi/ts/hp/file5_heidi/heidi_material/book01.html
http://www.ne.jp/asahi/ts/hp/file5_heidi/file5004_moku1_j_book.html#Anchor59016

²⁷ «Übrig bleibt eine beliebige Reihung von Episoden um den unverwüstlichen Spring-ins-Feld Heidi, ein Kindchenschema, eine Art lachenden Gartenzwerg im Dirndkleid.» (Hurrelmann, 1995: 201) [Dirndl é o típico vestido usado nas regiões alpinas de língua alemã. Contudo não se aplica ao desenho animado japonês, pois Heidi veste apenas uma camisa branca, muito em consonância com o estereótipo divulgado por esta série sobre a Suíça: pureza, simplicidade, brandura.]

²⁸ De referir ainda o filme *Heidi*, também de 2015 (sobre o qual se debruça o texto de Patricia Viallet, inserido no presente volume), uma excelente realização de Alain Gsponer.

Não têm sido só as adaptações de *Heidi* a outros suportes mediáticos que suscitam o interesse de investigadores e meros leitores/espectadores. O próprio texto original que Johanna Spyri começou por publicar anonimamente em 1880 também esteve no centro de uma polémica surgida em 2011, quando um germanista alemão, Peter O. Büttner, deparou com uma curta história intitulada «Adelaide, das Mädchen vom Alpengebirge» (1830), da autoria de Hermann Adam von Kamp, um obscuro poeta regionalista (*Heimatsdichter*), hoje praticamente esquecido. Peter O. Büttner detetou ali semelhanças com o romance de Johanna Spyri: não só o nome Adelaide-Adelheid-Heidi, também as personagens – nomeadamente a menina e o avô – e as aventuras da protagonista traíam, segundo Büttner, semelhanças com o texto de Johanna Spyri²⁹.

A consternação foi grande na Suíça, já que *Heidi* representa, de alguma forma, aquela «genuinidade» que comumente se associa a esse país: os Alpes, a vida simples, um paraíso à face da terra. Maienfeld (a aldeia de Heidi), situada no cantão de Graubünden, é visitada anualmente por milhares de turistas, particularmente japoneses, que ali chegam aliciados por uma história que tomam por verdadeira. Entre os opositores da tese de Büttner destacou-se Sieglinde Geisel, a coordenadora, entre 2005 e 2016, da redação do suplemento mensal sobre literatura infantojuvenil do jornal suíço *Neue Zürcher Zeitung*: na sua crítica, Geisel demonstrou que as escassas semelhanças existentes entre um conto de apenas vinte e sete páginas e o romance de Spyri não comprovavam que a autora tivesse parafraseado o texto alemão³⁰, e de facto a história de von Kamp, de estrutura muito mais simples e trama de frágil consistência, não conseguiu demonstrar convincentemente ser a origem da *Heidi* original

²⁹ Peter O. Büttner (2011), *Das Ur-Heidi: eine Enthüllungsgeschichte*. Berlin: Insel Verlag
<https://www.suhrkamp.de/download/Blickinsbuch/9783458193494.pdf>

A pequena Adelaide vive com o avô nas montanhas e, tal como Heidi, é obrigada a abandoná-lo e a partir com os pais para a América; acaba, contudo, por regressar mais tarde à montanha e reencontrar o avô.

³⁰ «Peter Büttner listou cerca de uma dúzia de excertos semelhantes entre os dois textos – uma magra colheita, pois a “Heidi” de Johanna Spyri é dez vezes mais extensa do que o conto sobre a Adelaide. Se analisarmos o fundamento de cada um dos pontos, pouco resta.»

[«Peter Büttner hat rund ein Dutzend Parallelstellen der beiden Texte in einer kleinen Konkordanz aufgelistet – eine bescheidene Ausbeute angesichts der Tatsache, dass Johanna Splyris “Heidi” den zehnfachen Umfang der Adelaide-Erzählung erreicht. Prüft man die Stichhaltigkeit der einzelnen Stellen, bleibt kaum etwas übrig.»]

Sieglinde Geisel, «Die Mär vom Ur-Heidi». https://www.nzz.ch/die_maer_vom_ur-heidi-1.5448506?reduced=true (acedido a 25-08-2020).

(a *Ur-Heidi*, como lhe chamou Büttner). Poderá, contudo, ter servido de inspiração, caso Johanna Spyri conhecesse o texto de von Kamp (o que não é possível comprovar, pois a autora destruiu todas as versões preparatórias do romance)³¹.

Entretanto, e amainada a polémica, a história de *Heidi* lá seguiu o seu caminho e continua a ser considerada o que sempre foi: um encómio ao bucolismo alpino. No primeiro volume, *Heidi's Lehr- und Wanderjahre* (1880), a natureza é um *locus amoenus*, um espaço circunscrito, de edénica beleza, e desfrutado plenamente por duas crianças, Heidi e Pedro, e pelas cabras que este pastoreia. As montanhas que apaziguam a alma também dão sustento aos seres que nela vivem: as ervas alimentam as cabras; o leite por elas produzido constitui – a par do pão e do queijo – a alimentação de Heidi e do avô, o Alm-Öhi:

Dizendo isto, [o avô] levantou-se, encheu a tigelinha com leite, colocou-a na cadeira e aproximou-a da banquetta, para que Heidi ficasse com uma mesa à sua frente, na qual o avô pôs um grande pedaço de pão e um pedaço do queijo dourado, dizendo: «Agora, comem!» Ele próprio sentou-se na ponta da mesa e começou a almoçar. Heidi pegou na tigelinha e bebeu, bebeu sem parar, pois a sede trazida da longa viagem voltara a fazer-se sentir. A seguir soltou um longo suspiro, porque na pressa de beber faltara-lhe o fôlego, e poisou a tigelinha.

«Gostas do leite?», perguntou o avô.

«Nunca bebi um leite tão bom», respondeu Heidi.

«Então tens de beber mais», e o avô voltou a encher a tigelinha até cima e pô-la em frente da criança, que, deliciada, deu uma dentada no pão, cobrindo-o depois com o suave queijo, porque o queijo, assado daquela maneira, era macio que nem manteiga, e tudo junto tinha um sabor intenso, e Heidi, ora bebia o seu leite, ora comia com prazer.³²

³¹ Thorsten Stecher (2010), «Ur-Heidi aus dem Ruhrpott. Ist Johanna Spyris Alpengeschichte geklaut?» <https://archive.vn/20120730120236/http://www.3sat.de/dynamic/sitegen/bin/sitegen.php?tab=2&source=kulturzeit/themen/143450/index.html#selection-941.85-941.101> (acedido a 05-09-2020).

³² «Damit stand er auf, füllte das Schüsselchen mit Milch, stellte es auf den Stuhl und rückte den ganz nah an den Dreifuß hin, so daß die Heidi nun einen Tisch vor sich hatte. Der Großvater legte ein großes Stück Brod und ein Stück von dem goldenen Käse darauf und sagte: "Jetzt iß!" Er selbst setzte sich nun auf die Ecke des Tisches und begann sein Mittagsmahl. Heidi ergriff sein Schüsselchen und trank und trank ohne Aufenthalt, denn der ganze Durst seiner langen Reise war ihm wieder aufgestiegen. Jetzt that es einen langen Athemzug, denn im Eifer des Trinkens hatte es

Esta cena exclui qualquer elemento supérfluo. Apenas o essencial tem aqui lugar: espaço exíguo; escassez de mobiliário; alimentação frugal; diálogo reduzido ao mínimo. A comida partilhada entre avô e neta constitui a primeira refeição tomada por ambos e repetir-se-á, como um ritual, noutras cenas semelhantes ao longo do texto³³ e também no segundo volume, quando Clara visita Heidi nos Alpes. A aparente penúria que existe na cabana do avô – desde as roupas simples de Heidi até ao leito de palha onde dorme – é manifestação de desapego material a que não terá sido alheia a extrema religiosidade pietista da autora cujos primeiros contos foram dados à estampa na Bremer Kirchenblatt, uma publicação ligada à igreja³⁴.

Quanto ao *locus terribilis* – a cidade de Frankfurt para onde Heidi, contra sua vontade, foi levada pela tia –, não constituiu apenas uma experiência traumatizante, foi também o cadinho de onde brotou uma religiosidade amadurecida pelas muitas provações que a criança aí sofreu. Foi em Frankfurt que Heidi aprendeu a ler e a rezar, e quando regressa aos Alpes já tem bem interiorizada a sua nova função pedagógica, pois vai ensinar Peter a ler e vai levar o avô, recalcitrante em questões de fé, a reconhecer a importância da crença em

lange den Athem nicht holen können, und stellte sein Schüsselchen hin.

“Gefällt dir die Milch?”, fragte der Großvater.

“Ich habe noch gar nie so gute Milch getrunken”, antwortete Heidi.

“So mußt du mehr haben”, und der Großvater füllte das Schüsselchen noch einmal bis oben hin und stellte es vor das Kind, das vergnüglich in sein Brod biß und dann von dem weichen Käse darauf strich, denn der war, so gebraten, weich wie Butter, und das schmeckte ganz kräftig zusammen, und zwischen durch trank es seine Milch und sah sehr vergnüglich aus.» (Heidi, 1880: 26-27)

³³ Nomeadamente quando Heidi regressa de Frankfurt e é presenteada pelo avô com uma refeição igual à primeira: «Heidi desceu e sentou-se na sua cadeira alta, no mesmo sítio de sempre, e depois pegou na sua tigelinha e bebeu com tal voracidade, que se diria nunca ter provado nada de tão delicioso, e quando poisou a tigelinha com um suspiro profundo, disse: “Não há nada melhor no mundo do que o nosso leite, avô”.»

[«Heidi kam herunter und setzte sich auf seinen hohen Stuhl am alten Platze und nun erfaßte es sein Schüsselchen und trank mit einer Begierde, als wäre etwas so Köstliches noch nie in sein Bereich gekommen, und als es mit einem tiefen Athemzug das Schüsselchen hinstellte, sagte es: “So gut wie unsere Milch ist doch gar Nichts auf der Welt, Großvater”.»] (Heidi, 1880, 216)

³⁴ Frank Hethey (2015). *Erste Schriften in Bremen veröffentlicht. Was Heidi mit Bremen zu tun hat.* https://www.weser-kurier.de/bremen/bremen-kultur_artikel,-Was-Heidi-mit-Bremen-zu-tun-hat-_arid,1270617.html

Frank Hethey (2015). *Zum Kinostart der neuen «Heidi»-Verfilmung: Die Erfolgsgeschichte der Schweizer Bestsellerautorin Johanna Spyri begann in Bremen.* <https://wkgeschichte.weser-kurier.de/welche-reiche-geistige-begabung/> (acedido a 06-09-2020).

Deus: a longa sequência que ocupa as boas dezenas de páginas que fecham o primeiro volume é disso testemunho (Spyri, 1880: 227-240). Com o regresso de Frankfurt, ainda no primeiro volume, a natureza já não é só o *locus amoenus*, torna-se também revelação do divino:

Heidi teve de parar de tempos a tempos para olhar em volta, porque, ao subir, as altas montanhas ficaram para trás das costas. Nessa altura uma cintilação vermelha caiu na erva aos seus pés, Heidi voltou-se e então – já nem se lembrava daquela magnificência nem nunca a vira assim nos seus sonhos – os picos do monte Falknis lançaram chamas para o céu, o enorme campo de neve, sobre o qual passavam nuvens cor de rosa, refulgiu; no prado, a toda a volta, a erva era dourada, todos os rochedos flamejavam e brilhavam, e lá no fundo o largo vale mergulhava em aromas e ouro. No meio de todo aquele deslumbramento, rolaram pelas faces de Heidi claras lágrimas de verdadeira felicidade. Teve de juntar as mãos, erguer os olhos ao céu e, em voz bem alta, agradecer ao bom Deus por a ter trazido de volta a casa e por tudo continuar tão belo, ainda mais belo do que pensara, e por tudo ser outra vez dela; e Heidi sentiu-se tão feliz e tão brindada com toda aquela magnificência que não conseguiu encontrar palavras suficientes para agradecer a Deus.³⁵

A experiência aqui vivida pela criança é a simbiose plena entre um desejo, finalmente concretizado, de regresso às origens, e uma sacralidade que ela sente pela primeira vez no contacto com a natureza. Essa sacralidade confere ao *locus amoenus* uma tonalidade nova que arrebatava e enleva. A natureza deixou de ser apenas aquela paisagem que Heidi, alguns anos antes, usufruía de forma ingénua, e passa a ser veículo de aproximação ao divino. A própria

³⁵ «Heidi mußte alle paar Schritte wieder stille stehen und sich umkehren, denn die hohen Berge hatte es im Rücken beim Hinaufsteigen. Jetzt fiel ein rother Schimmer vor seinen Füßen auf das Gras, es kehrte sich um, da – so hatte es die Herrlichkeit nicht mehr im Sinn gehabt und auch nie so im Traum gesehen – die Felshörner am Falkniß flammten zum Himmel auf, das weite Schneefeld glühte und rosenrothe Wolken zogen darüber hin; das Gras rings auf der Alm war golden, von allen Felsen flimmerte und leuchtete es nieder und unten schwamm weithin das ganze Thal in Duft und Gold. Heidi stand mitten in der Herrlichkeit, und vor Freude und Wonne liefen ihm die hellen Thränen die Wangen herunter, und es mußte die Hände falten und in den Himmel hinaufschauen und ganz laut dem lieben Gott danken, daß er es wieder heimgebracht hatte und daß Alles, Alles noch so schön sei und noch viel schöner, als es gewußt hatte, und daß Alles wieder ihm gehöre; und Heidi war so glücklich und so reich in all der großen Herrlichkeit, daß es gar nicht Worte fand, dem lieben Gott genug zu danken.» (Heidi, 1880: 213)

Heidi, aliás, é tratada pelos que lhe são próximos (desde os habitantes da aldeia alpina à família de Frankfurt), como um ser excepcional, cuja aura redentora alastra de forma positiva entre todos os que com ela privam (esse traço é especialmente evidente na relação que estabelece com a avó cega de Pedro). O facto de Heidi ser órfã de pai e mãe reforça o seu lado auroral de criadora «de uma “nova vida” seja qual for o nível da realidade» em que a sua influência benfazeja se faz sentir³⁶.

2. Montanha-floresta-parque: enquadramento dos três textos em análise

A relativa proximidade temporal entre os textos de Salten, Bonsels e Spyri (publicados entre 1880 e 1923) e o facto de pertencerem a um mesmo espaço linguístico e culturalmente aparentado convida a uma breve incursão pela percepção da paisagem e do reino animal à época em que foram escritos, sem esquecer o contributo de épocas anteriores.

É incontestável que a partir de finais do século xix a industrialização e a agricultura intensiva tiveram consequências gravosas nas paisagens da Europa central, a área geográfica em que se inscrevem os países de origem dos escritores referidos no presente volume. Se nos detivermos no caso suíço, constatamos que foi sobretudo a partir da década de 1880, com a construção das vias-férreas, que os Alpes se começaram a abrir ao exterior numa cadênciada cada vez mais veloz que culminou, já no século xxi, com a inauguração, em 2016, do mais longo túnel ferroviário do mundo, o Santo Gotardo (57 000 quilómetros). Na época em que Johanna Spyri viveu, a pressão turística era ainda uma miragem, embora já existisse, desde meados do século xviii, uma cultura de viagem que oferecia às elites europeias a possibilidade de viverem novas experiências na natureza alpina. Curiosamente, nessa longa cadeia que se estende da Áustria e Eslovénia até França, era para os Alpes suíços que os viajantes, aliciados pela literatura e pela pintura paisagística, se dirigiam.

³⁶ Escreve Mircea Eliade: «*Le drame de l'enfant abandonné est compensé par la grandeur mythique de l' "orphelin", de l'enfant primordial, dans son absolue et invulnérable solitude cosmique, dans son unicité. L'apparition d'un tel "enfant" coïncide avec un moment auroral : création du Cosmos, création d'un monde nouveau, une nouvelle époque historique, une "vie nouvelle" à n'importe quel niveau de la réalité.*» (Eliade, 1986: 216)

É bem conhecida a influência exercida, no campo da literatura, pelo poeta, botânico e médico suíço Albrecht von Haller com o poema «Die Alpen» (1729), um elogio à paisagem alpina e à vida simples, austera e sã dos montanhese (quando comparada com a dos habitantes da cidade) que gozariam de uma liberdade só possível no contacto direto com a natureza. Um pouco mais tarde, na sua *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761) – título original: *Lettres de deux amans, Habitans d’une petite ville au pied des Alpes* –, Rousseau consagrou os Alpes enquanto enquadramento propício ao encontro dos amantes no seio de uma natureza idealizada. À semelhança da literatura, também a pintura, do romantismo ao impressionismo, passando pelo naturalismo, se debruçou reiteradamente sobre a paisagem alpina, domínio do sagrado e do sublime³⁷.

Talvez ainda mais marcante pelo lugar que ocupa na cultura de expressão alemã está a floresta. O seu simbolismo liga-se a um ideal de germanidade que desabrochou com ímpeto no primeiro quartel do século XIX, mas cujas raízes remontam ao século IX a.C., à mítica batalha da floresta de Teutoburgo que opôs as tribos germânicas, chefiadas por Arminius (ou Hermann), às hostes romanas de Publius Quinctilius Varus. A floresta, enquanto muralha defensiva contra o invasor e baluarte de preservação da pureza identitária de um povo, tem aqui a sua primeira manifestação³⁸. Outro contributo importante no percurso mitificador da floresta alemã encontra-se no trabalho etnográfico *Germania*, da autoria do historiador romano Tácito (*56 d.C. – †120 d.C.?). O seu pequeno opúsculo oferece uma introdução às tribos germânicas que viviam a norte dos Alpes no século I a.C. e põe em evidência o seu amor à liberdade e a ligação à natureza circundante, à densa e misteriosa floresta, domínio do sagrado para os germanos, sinónimo de pavor e morte para os romanos³⁹.

Ao longo dos séculos XIX e XX a floresta reforçou o seu papel enquanto forja de uma identidade coletiva – primeiro com o romantismo, depois ao longo do

³⁷ William Turner, *A Ravine in the Pass of St Gotthard* (1802), *Lake Geneva and Mont Blanc* (1805); Caspar-David Friedrich, *Der Watzmann* (1825); Gustave Courbet, *Une cabane dans les montagnes* (1880); Claude Monet, *La Vallée de la Nervia* (1884).

³⁸ O humanista Ulrich von Hutten (1488-1523) é o responsável pela elevação de Arminius e da batalha da floresta de Teutoburgo a mito nacional (*Arminius*, obra póstuma 1519/1529). No século XIX este acontecimento histórico iria receber uma interpretação nacionalista que ainda hoje se mantém.

³⁹ Publius Cornelius Tacitus, *De Origine et situ Germanorum* (98 d.C.).

Império Guilhermino e durante o período nazi –, e nunca deixou de alimentar conceitos de identidade nacional e de se afirmar como paisagem espiritual genuinamente alemã e oposta à civilização⁴⁰.

Em 1906, Elias Canetti resumia em poucas linhas o peso desse símbolo identitário que associa uma componente espiritual a uma mística de contornos claramente nacionalistas:

O símbolo de massas dos alemães foi o exército. Mas o exército era mais do que o exército: era a floresta em marcha. Em nenhuma outra nação moderna do mundo o sentimento da floresta está tão arreigado como na Alemanha. A rigidez e o paralelismo das árvores em sentido, a sua vastidão e a sua densidade enchem o coração do alemão de uma profunda e secreta alegria. Ainda hoje ele gosta de procurar a floresta onde os seus antepassados viveram e sente que ele e as árvores constituem uma unidade.⁴¹

Seria certamente excessivo inserir a floresta de *Bambi* num contexto beligerante e nada nessa história permite afirmar que a floresta seja símbolo identificador de uma nação. *Bambi* parte de uma base diferente que é a da sustentabilidade ambiental, à qual Felix Salten dá expressão literária ao relatar os ritmos que a própria natureza impõe a todo o *habitat* florestal. Nessa medida, Salten e o seu livro estarão mais próximos das hodiernas preocupações de carácter ambiental relativas à preservação das florestas no seu todo.

Os jardins e parques são o cenário no qual se desenrola a história de *A Abelha Maia*. Mais do que nos outros dois textos, a narrativa criada por Bonsels manifesta uma acentuada vertente estética pelo cuidado e delicadeza postos na descrição da paisagem. Ressoam nela alguns ecos do jardim inglês, pela

⁴⁰ O volume *Der Wald als romantischer Topos* (ed. Ute Jung-Kaiser, 2008, Bern et al.: Peter Lang) reúne um conjunto de estudos de várias disciplinas – música, ciências literárias e artísticas, etnologia, teologia, entre outras – que se debruçam sobre o papel da floresta no romantismo e a analisam enquanto lugar de contemplação e de harmonia com a natureza, um *topos* que se repercute hoje nos emotivos debates sobre a desflorestação.

⁴¹ «Das Massensymbol der Deutschen war das Heer. Aber das Heer war mehr als das Heer: es war der marschierende Wald [redondo de Canetti]. In keinem modernen Land der Welt ist das Waldgefühl so lebendig geblieben wie in Deutschland. Das Rigide und Parallele der aufrechterstehenden Bäume, ihre Dichte und ihre Zahl erfüllt das Herz des Deutschen mit tiefer und geheimnisvoller Freude. Er sucht den Wald, in dem seine Vorfahren gelebt haben noch heute gern auf und fühlt sich eins mit den Bäumen.» (Canetti, 1960: 202)

alusão ao lago, ao relvado, aos agrupamentos arbóreos, ao recato do jardim enquanto espaço preferencial de encontros amorosos⁴².

O idílio do romance de Bonsels – ainda que manchado por violentas cenas de luta de sobrevivência no mundo dos insetos – está também em consonância com um certo modo de ser alemão, com ideais de aconchego («Gemütlichkeit») num espaço fechado e numa natureza concebida pela mão do homem, logo, abarcável e domesticável. Poderíamos associá-la aos típicos *Schrebergärten*, pequenas parcelas de terreno ajardinadas tão comuns na vizinhança das urbes e que qualquer cidadão pode alugar para aí criar o seu pequeno paraíso privado⁴³.

A par dos *Schrebergärten*, a cultura e a preservação dos espaços ajardinados tem uma longa tradição na Alemanha. Data de 1822 a fundação do *Verein zur Beförderung des Gartenbaues in den Königlich Preussischen Staaten* que teve como um dos principais fundadores o polímata Alexander von Humboldt e que foi a primeira instituição destinada a enriquecer os jardins e parques com novas variedades botânicas. Era tarefa desta instituição apoiar a cultura de jardim através de publicações, aconselhamento especializado e exposições. O resultado foi a intensificação, nas décadas seguintes, da instalação de novos parques que, na sua maioria, seguiam o «ideal do jardim inglês» (Hermand, 1991: 46) e que não deixaram de se diversificar e crescer, até como forma de resistência à industrialização forçada do período guilhermino (1888-1918).

⁴² «Então a pequena abelha viu duas pessoas sentadas num banco à sombra da lua. Eram uma menina e um rapazinho. Ela com a cabeça encostada ao seu ombro, ele cingindo-a com o seu braço, como que a protegê-la. Estavam sentados em silêncio e olhavam para a noite, maravilhados. Estava tudo calmo como se tivessem os dois adormecido, só se ouvia os grilos ao longe e lentamente, muito lentamente, a luz da lua penetrou na folhagem.» [*«Da sah die kleine Biene im Mondschaten auf einer Bank zwei Menschen sitzen. Es waren ein Mädchen und ein Jüngling. Sie hatte ihren Kopf an seine Schulter gelehnt, und sein Arm hielt sie umschlungen, als ob er sie schützen wollte. Sie saßen ganz still da und schauten mit großen Augen in die Nacht. Es war so ruhig, als wären sie beide eingeschlafen, nur in der Ferne hörte man die Grillen, und langsam, langsam wanderte das Mondlicht in den Blättern.»*]

 (*Die Biene Maja*, 1970: 125)

⁴³ A história dos pequenos jardins (que também existem na Áustria e na Suíça) conta com mais de 200 anos de existência. Tendo surgido inicialmente como hortas ajardinadas destinadas às famílias mais carenciadas, que assim podiam cultivar os alimentos que elas próprias consumiam, atualmente os *Schrebergärten* destinam-se ao descanso e ao relaxamento, contudo continua a ser obrigatório plantar também vegetais ou legumes.

<https://www.mein-schoener-garten.de/schrebergarten-kleingarten>

Conclusão

Os três *habitats* – montanha-floresta-parque/jardim – aqui referidos estão em perfeita sintonia com modos epocais de sentir e de usufruir a natureza. Das viagens alpinas, tão do agrado de viajantes desde pelo menos o século XVIII, até à nostalgia da floresta alemã, passando pelo encanto florido do parque cultivado, é toda uma natureza que os textos esmiúçam e sem a qual nenhuma das histórias faria sentido. Trata-se de recantos naturais que valem pelo seu carácter estético e pela importância ambiental, ou mesmo ecológica, tendo em vista que de todos eles emana uma ideia de equilíbrio. Convém recordar que o conceito de ecologia («Ökologie») é anterior à época em que os textos foram escritos, tendo sido criado pelo médico e zoólogo Ernst Haeckel, em 1866, na obra *Generelle Morphologie der Organismen*. A atenção conferida por Haeckel às inter-relações existentes entre os organismos no contexto de um biótipo particular não está assim tão longe da mensagem de equilíbrio no seio da natureza expressa pelos textos de Salten, Spyri e Bonsels.

Tradução das citações em alemão: Gabriela Fragoso.

Bibliografia

Bibliografia primária

BONSELS, Waldemar (1970). *Die Biene Maja und ihre Abenteuer* (1912). Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt. [Buchgestaltung Waltraut Kirchhoff/ Ottmar Frick].

SALTEN, Felix (2003). *Bambi. Eine Lebensgeschichte aus dem Walde* (1923). Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag.

[acessível também em: <https://www.projekt-gutenberg.org/salten/bambi/bambi.html>]

SPYRI, Johanna (1880). *Heidi's Lehr- und Wanderjahre. Eine Geschichte für Kinder und auch für Solche, welche die Kinder lieb haben*. [Von der Verfasserin von «Ein Blatt auf Vrony's Grab»]. Gotha, Friedrich Andreas Perthes. https://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/19Jh/Spyri/spy_he01.html

Bibliografia secundária

BÖHM, Viktor (1999): «Die Kinder- und Jugendliteratur in der Ersten Österreichischen Republik». In *Tausend und Ein Buch. Zeitschrift für Kinder- und Jugendliteratur* Nr. 4/5. Wien: Internationales Institut für Jugendliteratur und Leseforschung.

- BRÄMER, Rainer (2007). «Bambi-Syndrom aus Disneyland. Ein notwendiger Nachtrag». In *Natur-subjektiv. Texte zur Natur-Beziehung in der Hightech-Welt*, 1-2.
<https://www.wanderforschung.de/files/bambius1234008421.pdf> (acedido a 17-08-2020)
- CANETTI, Elias (1960). «Masse und Geschichte». In *Masse und Macht* (1906). Hamburg: Claassen Verlag, 197-267.
- CARTMILL, Matt (1993). «The Bambi Syndrome». In *A View to Death in the Morning. Hunting and Nature through History*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 161-168.
- DODERER, Klaus (1992). *Literarische Jugendkultur. Kulturelle und gesellschaftliche Aspekte der Kinder- und Jugendliteratur in Deutschland*. Weinheim und München: Juventa Verlag.
- ELIADE, Mircea (1986). *Traité d'histoire des religions* (1948). Paris: Payot.
- GRIESER, Dietmar (1993). «Ausgebootet: Felix Salten: "Bambi"». In *Im Tiergarten der Weltliteratur. Auf den Spuren von Kater Murr, Biene Maja, Bambi, Möwe Jonathan und den anderen*. München: dtv sachbuch, 13-25.
- GRIESER, Dietmar (1993). «Von Ameisen, Bienen und Hornissen. Waldemar Bonsels: "Die Biene Maja und ihre Abenteuer"». In *Im Tiergarten der Weltliteratur. Auf den Spuren von Kater Murr, Biene Maja, Bambi, Möwe Jonathan und den anderen*. München: dtv sachbuch, 133-145.
- HERMAND, Jost (1991). *Grüne Utopien in Deutschland. Zur Geschichte des ökologischen Bewußtseins*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- HURRELMANN, Bettina (1995). «Mignons erlöste Schwester. Johanna Spyris "Heidi"». In *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 191-215.
- VIEL, Bernhard (2015). *Der Honigsammler. Waldemar Bonsels, Vater der Biene Maja. Eine Biografie*. Berlin: Matthes & Seitz.

Artigos de imprensa e on-line

- BÜTTNER, Peter O. (2011). «Das Ur-Heidi: eine Enthüllungsgeschichte». Berlin: Insel Verlag. <https://www.suhrkamp.de/download/Blickinsbuch/9783458193494.pdf> (acedido a 26-08-2020).
- GEISEL, Sieglinde (2010). «Die Mär vom Ur-Heidi» (15-04-2010). https://www.nzz.ch/die_maer_vom_ur-heidi-1.5448506?reduced=true (acedido a 25-08-2020).
- HETHEY, Frank (2015). «Erste Schriften in Bremen veröffentlicht. Was Heidi mit Bremen zu tun hat» (10.12.2015). https://www.weser-kurier.de/bremen/bremen-kultur_artikel,-Was-Heidi-mit-Bremen-zu-tun-hat-_arid,1270617.html#nfy-reload (acedido a 25-08-2020).
- HETHEY, Frank (2015). «Zum Kinostart der neuen "Heidi"-Verfilmung: Die Erfolgsgeschichte der Schweizer Bestsellerautorin Johanna Spyri begann in Bremen». <https://wkgeschichte.weser-kurier.de/welche-reiche-geistige-begabung/> (acedido a 25-08-2020).
- STECHE, Thorsten (2010). «Ur-Heidi aus dem Ruhrpott. Ist Johanna Spyris Alpengeschichte geklaut?». <https://archive.vn/20120730120236/http://www.3sat.de/dynamic/sitegen/bin/sitegen.php?tab=2&source=kulturzeit/themen/143450/index.html#selection-941.85-941.101> (acedido a 25-08-2020).

Apontamentos biográficos

Fernando AZEVEDO é Professor Associado com Agregação do Instituto de Educação da Universidade do Minho (Braga, Portugal), onde é o responsável pela regência de unidades curriculares de graduação e de pós-graduação nas áreas da Didática da Língua Portuguesa e da Formação de Leitores. É atualmente o diretor do Programa de Doutoramento em Estudos da Criança, sendo igualmente o responsável científico do Plano Local de Leitura de Braga. Possui o título de Doutor em Ciências da Literatura. É membro do Centro de Investigação em Estudos da Criança (CIEC). Integra o Observatório de Literatura Infanto-Juvenil (OBLIJ). Pertence à Comissão de Honra do Plano Nacional de Leitura. Possui obras publicadas nos domínios da hermenêutica textual, literatura infantil e formação de leitores. *Email:* fraga@ie.uminho.pt

<https://orcid.org/0000-0002-7373-705X>

Anne BURGERT licenciou-se em Línguas, Literaturas e Culturas, Variante de Estudos Ingleses e Alemães, na Universidade Nova de Lisboa. É mestre em Estudos de Tradução pela Faculdade de Tradução, Línguas e Culturas da Johannes Gutenberg-Universität Mainz/Germersheim (Alemanha). Desde 2010, é professora auxiliar na área de Estudos Portugueses da mesma faculdade, onde leciona cadeiras de Língua, Cultura e Tradução. É membro do Centro de investigação CELTRA e prepara, atualmente, uma tese de doutoramento sobre o tema «Postkoloniale Translationsstrategien zur Sichtbarmachung der Differenz im Konzept der Lusophonie». *Email:* burgert@uni-mainz.de

Amélia CRUZ doutorou-se em Estudos de Cultura pela Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa (2015), com a tese *A Construção de «Adolescência» no Romance Juvenil Contemporâneo Português e Alemão*. É licenciada em Filologia Germânica pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde obteve igualmente o grau de Mestre em Estudos Alemães, especialidade em Linguística Alemã.

Foi docente do Ensino Básico e Secundário até setembro de 2004, altura em que passou a integrar a equipa do GAVE – Gabinete de Avaliação Educativa do Ministério da Educação, onde participou em diversos projetos.

Tem desenvolvido a atividade de tradutora técnica e literária (Alemão-Português). Textos literários traduzidos: «Der Erzähler», «Lehre vom Ähnlichen» e «Spielzeug und Spielen» de Walter Benjamin, em: Walter Benjamin (1992), *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa: Relógio d'Água; «Die Verlobung in St. Domingo» de Heinrich von Kleist (1994) «Noivado em S. Domingo», Lisboa: Relógio d'Água.

É investigadora do CECC – Centro de Estudos de Comunicação e Cultura.
Email: mariameliacruz@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5953-6593>

Hans-Heino EWERS é atualmente Professor Senior no Institut für Allgemeine Erziehungswissenschaft (Instituto de Ciências da Educação) e foi até 2014 diretor do Institut für Jugendbuchforschung (Instituto para a Investigação do Livro Juvenil) da Universidade Johann Wolfgang Goethe de Frankfurt a.M.

Foi um dos fundadores, em 1984, da «Arbeitsgemeinschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung» (atualmente: Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung, GKJF / Sociedade para a Investigação da Literatura Infantojuvenil). É autor de dezenas de estudos e de obras fundamentais sobre literatura infantojuvenil de expressão alemã. *Email:* Ewers@em.uni-frankfurt.de
<https://orcid.org/0000-0002-6080-5295>

Gabriela FRAGOSO é iniciadora do projeto «Literatura Infanto-Juvenil no espaço Europeu: da matriz comum à diversidade – Investigação & tradução» que coordena.

Licenciou-se em Filologia Germânica na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Foi leitora de Língua, Literatura e Cultura Portuguesa na Universidade de Colónia e é atualmente professora auxiliar na Faculdade de

Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, instituição na qual concluiu o doutoramento em 1999 na área de Estudos Alemães. Integra o Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica desde 2007.

Foi coorganizadora da conferência internacional e interdisciplinar sobre Garcia de Orta e Alexander von Humboldt (2007) e tem organizado colóquios sobre Literatura Infantojuvenil Portuguesa e Alemã em Portugal e no estrangeiro (Alemanha, Áustria). Exerce uma atividade regular de tradução (obras de Stefan Zweig, Franz Kafka, Alexander von Humboldt, Ödön von Horváth, Ralf Rothmann). *Email*: mg.fragoso@fcsh.unl.pt

<https://orcid.org/0000-0002-2518-6425>

Naroa Zubillaga GOMEZ é professora associada na Universidade do País Basco na área de Tradução e Interpretariado. Doutorou-se com uma tese sobre a tradução de textos de literatura infantojuvenil de expressão alemã para a língua basca: *Übersetzung deutschsprachiger Kinder- und Jugendliteratur ins Baskische: Vergleich direkter und indirekter Übersetzungen mithilfe eines Corpus*. As suas áreas de investigação são a tradução literária de alemão para a língua basca. Traduziu, entre outras obras, contos de Kafka e textos de literatura infantojuvenil (Cornelia Funke e Michael Ende). *Email*: naroa.zubillaga@ehu.eus

<https://orcid.org/0000-0001-8181-2622>

Mathilde LÉVÊQUE é professora associada na Universidade de Paris 13 – Sorbonne Paris Cité, doutora em Estudos Comparatistas e com agregação em literaturas modernas. Áreas de investigação: Literatura Infantojuvenil, Literatura Comparada (França/Alemanha), Tradução Literária. É desde 2009 presidente da AFRELOCE (Association française de recherche sur les livres et les objets culturels de l'enfance / Instituto francês de investigação sobre livros e temas infantojuvenis). É responsável pela página da AFRELOCE na *Internet*, Le Magasin des enfants: <http://magasindesenfants.hypotheses.org>. Várias obras publicadas sobre literatura infantojuvenil alemã e francesa e sobre as relações entre os dois países nessa área. É fundadora de uma biblioteca científica «Livres au trésor» sobre livros infantojuvenis na Universidade Paris 13. *Email*: leveque.mathilde@wanadoo.fr

Ângela Maria Pereira NUNES ingressou no curso de Línguas e Literaturas Modernas, variante de Estudos Portugueses e Ingleses, na Universidade de Coimbra, em 1985. Em 1990, iniciou os seus estudos em Tradução na Johannes Gutenberg-Universität Mainz/Germersheim, doutorando-se em Germanística Intercultural, pela mesma Universidade, em 2002. Foi leitora de Alemão na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (1998/99) e é, atualmente, professora e coordenadora da área de Estudos Portugueses e membro do Centro de Investigação CELTRA da Faculdade de Tradução, Línguas e Culturas da Johannes Gutenberg-Universität Mainz/Germersheim. Desenvolveu e publicou trabalhos de investigação nas áreas da Literatura, Cultura, e Tradução Literária, fundamentalmente sob uma perspetiva luso-alemã. *Email*: nunesa@uni-mainz.de

Patricia VIALLET é professora na Universidade J. Monnet, Saint Étienne (França), domínio de especialização em Germanística. Doutorou-se em 1999, com a dissertação *Darstellung der Landschaft in der deutschen Literatur (17.-19. Jahrhundert)* (*Representação da Paisagem na Literatura Alemã, séculos XVII a XIX*). Áreas de investigação: Literatura Romântica e Teoria Poética, a Relação entre o Texto e a Imagem, os Nazarenos Alemães. Como membro (e como dirigente de 2004 a 2006) da equipa de investigação G. R. É. C. A. / CELEC publicou duas antologias sobre: *Identitätskonstruktion in der Begegnung mit anderen Kulturen bei deutschsprachigen Autoren*, (1. Teil: «Woanders sein» 2007; 2. Teil: «Die bewegungslose Reise» 2009) (*Construção da Identidade no Encontro com outras Culturas, em Autores de Língua Alemã*, 1.^a Parte: «Em Outro Lugar»; 2.^a Parte: «A Viagem Imóvel»). A sua investigação atual centra-se no domínio da intermedialidade. *Email*: patricia.viallet@nordnet.fr

