

***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 midiáticos 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 nächte-lang, 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 Maya no Böken* (*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 neorromântica 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, Fasanen 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 Dirndlkleid.*» (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 (*Heimatlidher*), 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 traíriam, 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 Spyris “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 banqueteta, 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, come!» 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 das 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 heimgbracht 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 perceção 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 montanheseiros (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 aufrechtstehenden 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 ouviam 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).