

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Estudos da Linguagem

VANESSA CRISTINA PETRONGARI

**À SOMBRA DA FANTASIA E DOS CONTOS DE FADAS: UMA JORNADA RUMO A
SI E AO INFINITO NA PEÇA “O PÁSSARO AZUL”**

CAMPINAS

2011

1

VANESSA CRISTINA PETRONGARI

**À SOMBRA DA FANTASIA E DOS CONTOS DE FADAS: UMA JORNADA RUMO A
SI E AO INFINITO NA PEÇA “O PÁSSARO AZUL”**

Monografia apresentada ao
Instituto de Estudos da Linguagem (IEL)
da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP),
para obtenção do título de Licenciada em Letras.
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Suzi Frankl Sperber

CAMPINAS

RESUMO

Em 1908, Maurice Maeterlinck, autor belga, publica a peça teatral “O Pássaro Azul”, que viria a se tornar uma das mais importantes de sua carreira, atribuindo-lhe, inclusive, o Prêmio Nobel de Literatura em 1911. Esta pesquisa estabelece ligações da peça com motivos trazidos por contos maravilhosos, assim como a representação da integração conflitante do “eu” da personagem principal – retomados por contos de fadas em seu viés psicanalítico.

O estudo é baseado principalmente nos escritos de Propp (1997) a respeito das possíveis raízes históricas de certos motivos dos contos, em que o autor relaciona estes a rituais de iniciação de algumas tribos e de Bettelheim (2007), que pensa o conto de fadas relacionando-o aos aspectos conflitantes do indivíduo em seu processo de amadurecimento; além de uma bibliografia de suporte visando à complementação dos objetivos planejados para este estudo.

Palavras chave: literatura francesa, pássaro azul, personagens, episódios, jornada fantástica.

ABSTRACT

In 1908, Maurice Maeterlinck, a Belgian author, publishes the play “The Blue Bird”, which would become one of the most important work of his career, giving him even the Nobel Prize in Literature in 1911. This research establishes links between the play and topics from other wonderful tales, as well as a representation of the main character’s conflicting integration of “me” – taken up by fairy tales in their psychoanalytic bias.

The study is based mainly on Propp’s writings (1997) about the possible historical roots of some tales’ motifs, in which the author relates it linked to some tribes’ passage rites. And also Bettelheim (2007) who thinks the fairy tale connected with the individual’s conflicting aspects in his psychological development, as well as a bibliography to support the completion of the planned objectives for this study.

Key-words: French literature, blue bird, characters, episodes, fantastic journey.

RÉSUMÉ

En 1908, Maurice Maeterlinck, auteur belge publie la pièce « L'Oiseau Bleu » qui allait devenir l'une des plus importantes oeuvres de sa carrière, lui donnant même le Prix Nobel de Littérature en 1911. Cette recherche établit des liens entre la pièce et des motifs travaillés dans contes merveilleux, ainsi que la représentation de l'intégration contradictoire du « Je » du personnage principal – repris par les contes de fées dans son biais psychanalytique.

L'étude est basée essentiellement dans les études de Propp (1997) sur les racines historiques des motifs des contes merveilleux, dans lequel l'auteur raconte les rituels d'initiation de quelques tribus ; et de Bettelheim (2007), qui pense le conte de fées en relation aux aspects conflictuels de l'individu dans son processus de maturation. On a aussi une bibliographie de soutien visant à compléter les objectifs prévus pour cette étude.

Mots-clé: littérature française, l'oiseau bleu, personnages, épisodes, journée fantastique.

*Aos meus avós, que hoje vivem no País da Saudade.
À Mamãe Ursa, que sempre cuidou de nosso Pássaro Azul.
Aos meus amigos, os Meninos Azuis, que durante esses anos de graduação trabalhamos juntos
em nossos projetos a serem desenvolvidos futuramente na Terra.
A todos aqueles que me ajudaram a enxergar as verdadeiras Felicidades no Jardim des
Bonheurs.
À Suzi, que tem me ensinado a cuidar do meu jardim.*

SUMÁRIO

Introdução	9
Capítulo 1 – O Simbolismo e Maeterlink	14
Capítulo 2 – Os Contos Maravilhosos em L’Oiseau Bleu	22
Capítulo 3 – Em relação aos Contos de Fadas e Bettelheim	38
Capítulo 4 – Conclusões	53
Capítulo 5 – Considerações Finais	61
Referências Bibliográficas	64
Apêndice Fotográfico	66

Introdução

A peça *L'Oiseau bleu*¹ foi escrita em 1908 em francês por Maurice Maeterlinck, autor belga que se mudou para Paris em 1896, onde encontrou a corrente simbolista em plena efervescência, vindo a tornar-se um de seus nomes mais notáveis. Embora Maeterlinck seja apontado como um dos principais expoentes do teatro simbolista francês, *L'Oiseau Bleu* não se enquadra propriamente em sua fase simbolista e sim no que alguns chamariam de seu segundo teatro, o triunfo da vida, como salienta Mukamba:

Le premier théâtre [de Maeterlinck] était dominé par l'obscurité et par la mort, le deuxième, quant à lui, est une célébration de la lumière de la vie, en dépit de l'adversité permanente des forces hostiles. [...] Le premier Maeterlinck était vaincu par la peur mais le deuxième Maeterlinck est vainqueur de la peur (MUKAMBA, 2003, p.60 e 62).

[O primeiro teatro [de Maeterlinck] era dominado pela escuridão e pela morte, quanto ao segundo, é uma celebração da luz da vida em detrimento da adversidade permanente das forças hostis. [...] O primeiro Maeterlinck estava vencido pelo medo, mas o segundo Maeterlinck vence o medo.]²

A peça, que ganhou o Prêmio Nobel de Literatura em 1911, apresenta-se, então, como uma das obras primas da fase “madura”³ do autor, em que este se mostra despojado dos valores sombrios de sua primeira fase, na qual a névoa e a pesada mão do destino guiam a vida humana, impondo-lhes agonia e sofrimentos.

L'Oiseau Bleu: a história

A peça começa em um ambiente calmo e tranquilo: a simples e tranquila choupana de um lenhador. Tudo em silêncio, em paz, os animais dormem, os objetos repousam em seus lugares e duas crianças - Tilttil, menino mais velho e Míttil, a caçula - tentam dormir em suas pequenas camas. Neste mesmo ato, chega a Fada Beriluna, personagem de crucial importância à história, pois ela incumbe as crianças de encontrar o pássaro azul para sua filha que está doente porque não consegue ser feliz. Para tal, ela doa-lhes um recurso mágico: um diamante, que ao ser girado, faz com que enxerguem a verdadeira alma das coisas. A Fada também personifica os

¹ O Pássaro Azul.

² Trad. minha.

³ A palavra “maduro” é usada não para imprimir qualquer tipo de julgamento à obra literária do autor em sua segunda fase em relação à primeira, mas sim porque este passa a apresentar soluções para as agonias salientadas em sua primeira fase. A trajetória de Maeterlinck pode ser vista como uma linha em que o começo mostra-se incerto e agoniado e com o passar do tempo ele encontra meios para lidar com suas agonias e ser feliz em meio a estas. Ele aprende a lidar com seus medos, isso o faz seguro e maduro em sua segunda fase literária.

demais elementos presentes no cenário: o açúcar, o leite, o pão, a luz, a água, o fogo, o cão e a gata, para que auxiliem os irmãos em sua tarefa.

Em seguida eles partem em uma jornada fantástica visitando reinos longínquos e encontrando seres inesperados que auxiliam ou tentam atrapalhar sua tarefa. Os reinos visitados são: *País da Saudade, Palácio da Noite, Floresta, Cemitério, Jardim das Felicidade e Reino do Futuro*. Após passarem a peça toda procurando pelo pássaro azul em diversos reinos, as crianças voltam para suas casas entristecidas por não haverem cumprido a tarefa e os demais elementos voltam a repousar em silêncio, mas enfim, o casal de irmãos descobre que o pássaro que tanto procuraram sempre esteve em sua casa, mas não havia sido notado anteriormente.

A peça e os contos de fadas

A linha de estudos desta pesquisa baseia-se principalmente na obra de Vladimir Propp (1997), *As raízes históricas do conto maravilhoso*, em que o autor descreve e estuda a origem dos motivos de contos maravilhosos russos - mas em tudo paralelos a contos maravilhosos de outras regiões - relacionando-os aos rituais de iniciação de antigas tribos - e na obra de Bruno Bettelheim (2007), *A Psicanálise dos Contos de Fadas*, no qual é feita uma leitura interpretativa destes contos à luz da psicanálise, propondo uma trajetória de superação de conflitos íntimos do protagonista em sua jornada.

A passagem da infância ou adolescência à idade adulta é marcada por uma série de fatos e conflitos. Por isso é uma fase que influencia decisivamente a vida de um indivíduo. Propp, em seus estudos, descreve os rituais a que indivíduos de algumas tribos eram submetidos para que se preparassem para ingressar no mundo adulto. Estes rituais levavam o neófito a deixar costumes imaturos e ingressar em um novo mundo e nível, que figurava uma passagem pela morte - em que esta era mesmo simulada - para que um novo ser pudesse nascer, ligado às verdades da nova vida e também da morte. Estes rituais influenciaram diretamente os motivos dos contos maravilhosos, os quais foram e continuam sendo moldados de acordo com as necessidades econômicas e sociais do tempo em que são contados⁴. Por isso, um mesmo motivo pode aparecer de formas variadas em diferentes histórias de diferentes períodos. Paralelamente, Bettelheim enxerga no desenrolar do conto de fadas, uma trajetória psicanalítica inconsciente através da qual o indivíduo supera traumas e angústias que o afligem no período de transição da infância à idade adulta - tratando-se, também, de uma espécie de iniciação.

⁴ O modo de produção da vida material condiciona os processos sociais, políticos e culturais da vida em geral, por isso o próprio conto foi substituindo seus elementos por outros mais compreensíveis ao longo do tempo.

Em *L'Oiseau Bleu* pode-se enumerar uma série de características que se assemelham a motivos de contos maravilhosos, assim como episódios que permitem enxergar o processo de desenvolvimento interior das personagens⁵. Primeiramente, trata-se de dois irmãos (Tilttil e Mitil) – assim como João e Maria, entre outros casais de irmãos que protagonizam uma série de contos – que são obrigados a deixar seu lar para empreender uma tarefa de busca em que se deparam com situações, seres e perigos diversos. Os irmãos são orientados a iniciar sua busca pela Fada Beriluna, personagem seguramente relacionada à Baba-Yagá⁶ descrita por Propp, que além de impor-lhes uma tarefa, no caso, de busca, doa-lhes um recurso mágico para auxiliar o cumprimento de sua tarefa, neste caso, um diamante mágico.

Embora geralmente, nos contos, os protagonistas consigam cumprir sua tarefa, Tilttil e Mitil não encontram o pássaro desejado, retornando à choupana inicial de seus pais sem o objeto buscado. Na verdade, pode-se inferir que a busca das crianças não é o pássaro em si, mas sim tudo o que se encontra ligado a este. Como observado por Propp e Cirlot (1984), desde os primórdios, acreditava-se que o pássaro era um dos animais que, por voar, conduzia a alma ao outro mundo após a morte, e por isso, simboliza as relações entre o céu e a terra, representando a leveza e libertação do peso terrestre. A cor azul também estaria, relacionada a determinadas concepções simbólicas, que no caso, para Cirlot, seria a do impossível, assim como a Flor Azul; talvez seja por isso que as crianças não consigam encontrar o pássaro azul em si, mas sim os valores ligados a este. A busca pelo pássaro, então, é o motivo que inicia a jornada das crianças e o símbolo das experiências e valores que adquirirão. Assim, enxerga-se na trajetória desta busca, o desenvolvimento de seus conflitos pessoais que, ao final, ao serem superados, proporcionarão o surgimento de novas consciências, mais esclarecidas e aptas à vida.

Seguindo a linha de raciocínio que enxerga na jornada do herói uma representação dos conflitos pessoais durante seu amadurecimento, tem-se, então, as demais personagens da peça como sendo a projeção de sentimentos da protagonista⁷. Por isso, ao longo da aventura das crianças, enxergam-se claramente alguns sentimentos personificados, como *Felicidade-da-vidade-satisfeita*, a *Felicidade-de-amar-os-pais*, a *Alegria-de-ver-o-que-é-belo*, o *Prazer-de-ser-insuportável*, entre muitos outros. Pode-se afirmar que estes personagens podem ser os próprios sentimentos das protagonistas projetados em formas mais próximas a elas (às crianças)

⁵ Embora se possa enumerar uma série de fatores que aproximam a peça de um conto maravilhoso, acredita-se não se tratar de um propriamente, pois há também uma série de divergências entre estes, e além de tudo, trata-se de um texto em forma teatral, e não uma narração em prosa, como os contos se apresentam.

⁶ A figura de Baba-Yagá será tratada posteriormente.

⁷ Para Bettelheim, isolar e projetar as tendências discordantes que são inerentes ao nosso ser é um dos modos através dos quais os contos de fadas nos ajudam a visualizar e apreender melhor o que se passa dentro de nós.

para que possam lidar melhor com os conflitos decorrentes destas emoções, já que tanto aspectos positivos – como o *Amor materno* – como negativos – o *Prazer-de-ser-insuportável*, por exemplo – encontram-se personificados.

Para Anatol Rosenfeld⁸, o limite entre ficção e realidade torna-se muito tênue, já que um simples relato de qualquer coisa real torna-se imediatamente ficção, isso porque a realidade é por demais complexa para que nossa fragmentária visão humana possa captá-la totalmente, e ainda descrevê-la fielmente. Assim, todo relato literário, mesmo que considerado o mais fiel à realidade, nada mais é que um modo de enxergá-la. Por isso, pode-se dizer que a peça em questão corresponde à visão de Maeterlinck, propondo seu olhar poético em que tudo assume vida. Igualmente, a trajetória dos irmãos serve também para mostrar como projeções íntimas podem assumir papel interativo com estes em um conto, já que a simbolização por parte do cérebro humano é necessária⁹.

Walter Benjamin em seu ensaio *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*¹⁰ na década de 30, afirma ter a obra de arte perdido sua aura de autenticidade devido à sua reprodução em massa, e que a mídia teria papel crucial nisso, sobretudo o cinema. Passou-se então, a sentir uma forte nostalgia do passado, em que a obra de arte nos tocava por seu caráter original. Acredita-se ser perfeitamente normal que a obra de arte sofra transformações ao longo do tempo, sobretudo na maneira em que é percebida pelas diferentes sociedades, mas mesmo levando em conta a aura, a obra de arte precisa desautomatizar-se. Isto torna natural o processo através do qual novas obras reaproveitam motivos antes já – mas diferentemente - trabalhados, visando atender a demanda da época em que se encontra. Maeterlinck traz motivos adaptados de contos maravilhosos em sua obra. Esses mesmos motivos sofrem novas transformações e continuarão a ser aproveitados ao longo da história nas mais diversas obras de arte. Por isso, acredita-se ser impossível que uma obra tenha a originalidade total. E a aura em que acreditava Benjamin, que corresponde à experiência do narrador, poderá aparecer mesmo em obras em que este narrador aproveite determinados motivos ancestrais. Com este estudo, objetiva-se refletir sobre estes aspectos trazidos com as personagens e episódios da peça de Maeterlinck e que continuam a ser reinterpretados em diferentes obras de diferentes autores.

⁸ In CANDIDO, Antonio (org.). *A Personagem de ficção*. – São Paulo: Perspectiva, 2007.

⁹ Suzane Langer (in. SPERBER, 2006) fala da simbolização como uma necessidade básica da mente humana, sendo mesmo anterior ao pensamento, já que todo tipo de sensação captada pelos sentidos é transformada em símbolos. Isso permite ao cérebro humano lidar de forma inconsciente com conflitos íntimos sem que estes necessariamente precisem vir ao nível consciente (cf. Bettelheim).

¹⁰ In GRÜNNEWALD, José Lino. *A idéia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1969.

Capítulo 1 – O Simbolismo e Maeterlinck

1. A estética simbolista

Em meio ao desenvolvimento tecnológico do século XIX trazido principalmente com a Revolução Industrial, assistiu-se também ao crescimento da miséria da humana. Foi um século entusiástico em relação à ciência e tecnologia, em que o homem sentia-se cada vez mais onipotente, podendo explicar a vida e o universo através da ciência, buscando-se sempre racionalizar ao máximo os acontecimentos. No entanto, devido à euforia tecnológica, esqueceu-se que o homem, além de ser um animal instintivo (como enxergado pela corrente naturalista), possui sentimentos e necessita extravasar suas agonias. Não tardou que o pessimismo e certo mal-estar surgissem através do *Decadentismo*, não uma corrente literária, mas um estado de espírito do homem frente à miséria gerada pelo tão aclamado progresso.

Como afirma Moler:

O período de 1890 a 1895 foi marcado por um sentimento ambíguo em relação ao mundo moderno, que encantava e deprimia ao mesmo tempo. Novas preocupações ideológicas surgiam, muitas delas debatidas nas reuniões às terças-feiras na casa de Mallarmé, resumidas por Villiers de L'Isle-Adam, que afirmava que o mundo em que vivemos não é nada senão a projeção de nossos sonhos (MOLER, p. 48).

O Decadentismo foi o sentimento que impulsionou os artistas a formularem o que seria a arte simbolista: uma corrente que negaria a visão naturalista do homem animalizado e se recusaria a racionalizar os acontecimentos através de explicações científicas. A busca seria interior, íntima, dando espaço às agonias e medos de cada um, possibilitando que os sentimentos pudessem ser mesclados a cores, aromas e personagens, criando, assim, atmosferas inalcançáveis materialmente.

Ennemis de l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, la description objective, la poésie symbolique cherche à vêtir l'idée d'une forme sensible [...] Dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes : ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter les affinités ésotériques avec des idées primordiales (MORÉAS, apud MOLER, p.46).

[Inimiga da instrução, da declamação, da falsa sensibilidade, da descrição objetiva, a poesia simbolista busca vestir a ideia de uma forma sensível [...] Nesta arte, os quadros da natureza, as ações humanas, todos os fenômenos concretos não saberiam se manifestar sozinhos: eis as aparências sensíveis destinadas a representar as afinidades esotéricas com as ideias primordiais.]¹¹

¹¹ Trad. minha.

Em meio ao cenário veloz da tecnologia e frente à deprimente situação humana no final do século XIX, o simbolismo propunha não apenas uma fuga à realidade triste e agonizante, mas também um olhar voltado ao interior de si mesmo, dando voz aos sonhos e às névoas em que vive o espírito humano, procurando representar, através das palavras e de outras artes, aquilo que seria indizível.

Embora tenha entrado em cena em meio a esse pessimismo finissecular, o teatro simbolista também sorveu das fontes férteis e exuberantes do Romantismo, especialmente em seu desejo de evasão, isolamento e conquista do ideal.

[...]

No caso específico do teatro, o Simbolismo abria a cortina para uma nova cena, preenchida por questões metafísicas, à procura de um drama do indizível (MOLER, p.47).

Isadora Dutra (2008) argumenta que enquanto as narrativas de caráter naturalista ou realista que precederam a estética simbolista preocupavam-se em retratar ou a realidade hipócrita da classe burguesa ascendente ou a realidade opressiva do proletariado empobrecido, os simbolistas procuraram algum tipo de refúgio contra os efeitos frustrantes do real e buscaram por uma verdade existente além do mundo concreto. Assim, a compreensão dos simbolistas em relação ao mundo e à arte abandonava o positivismo das explicações anteriores para reconhecer no sonho e naquilo que não fazia parte da realidade conhecida a única possibilidade de redenção para o homem.

2. Sobre o autor e sua obra

Maurice Maeterlinck nasceu em Gant, Bélgica em 1862 em uma família da alta burguesia flamenga. Recebeu desde cedo educação religiosa no Colégio de Jesuítas Saint-Barbe onde fez sete anos de estudos. « Les moments les plus désagréables de son existence »¹² / “Os momentos mais desagradáveis de sua existência”, fato refletido posteriormente em sua obra através da agonia diante de um possível julgamento final, ou do medo de um Deus impiedoso que impõe um destino de sofrimento aos homens. No entanto, a educação jesuítica também foi responsável por despertar no autor interesse em buscar outra crença onde houvesse uma religiosidade menos punitiva e mais bondosa, concepções encontradas na década de 1880 em Ruysbroeck, autor medieval, que passou a ser sua principal influência.

Jan Van Ruysbroeck nasceu em 1293 e morreu em 1381, tendo sido co-fundador da abadia de Groenendael, situada próxima de Bruxelas. Em sua extensa obra, Maeterlinck

¹² MUKAMBA, Fabien Honore Kabeya. *La symbolique d'aliénation et de libération dans le théâtre de Maurice Maeterlinck*.

encontrou a noção de um deus íntimo - oposto àquele dos jesuítas caracterizado pela severidade - e também a noção de “livre arbítrio” - que atribui à própria pessoa a liberdade e o controle de sua vida, não mais ao destino. Influenciado pelas ideias de Ruysbroeck, Maeterlinck então se apresenta em paz na sua segunda fase literária ao mostrar que a decisão de ser feliz ou infeliz cabe unicamente a si mesmo, e não mais às forças ocultas, como indicado em suas primeiras obras.

Pouca influência temos sobre os acontecimentos; mas temo-la grande sobre o que esses acontecimentos se tornam dentro de nós, isto é, sobre a parte espiritual, que é a parte luminosa e imortal de todos os acontecimentos.

[...]

Se te traem, não é a traição o que importa, sim o perdão que ela fizer nascer em tua alma; e a natureza desse perdão – mais ou menos geral, mais ou menos elevada, mais ou menos refletida – será o que vai voltar a tua existência para o lado mais pacífico e luminoso do teu destino, no qual te verá melhor do que se não te houvessem traído. Mas se a traição que sofreste não te aumentou a simplicidade, a confiança, a extensão do amor, nesse caso traíram-te inutilmente e estás como se nada te acontecesse (MAETERLINCK, 1983, p. 20).

Antes de tornar-se escritor, Maeterlinck fez seus estudos em Direito, porém nunca revelou aptidão nem interesse pela carreira jurídica, que chegou a iniciar em Gand como advogado. Sempre tendo tido interesse pelas letras, uma estadia em Paris foi o suficiente para que ele abandonasse a carreira jurídica e se mudasse para lá em 1896 ao conhecer a corrente simbolista que ali se iniciava, principalmente através de Auguste Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889), Stéphane Mallarmé (1842-1898) e dos escritos de Charles Baudelaire (1821-1867).

A primeira obra publicada por Maeterlinck em 1889 foi de poemas, intitulados *Serres Chaudes*. Do mesmo ano data *La Princesse Maleine*, obra que o tornou conhecido na Europa, um ano depois, graças às críticas de Octave Mirbeau comparando-o a Shakespeare:

Enfin, M. Maeterlinck nous a donné l'oeuvre la plus géniale de son temps et la plus extraordinaire, et la plus naïve aussi, comparable et (oserai-je le dire) supérieure en beauté à ce qu'il y a de plus beau dans Shakespeare. Cette oeuvre s'appelle La Princesse Maleine (MIRBEAU, apud MOLIER, p.21).

[Enfim, M. Maeterlinck nos deu a obra mais genial e extraordinária de seu tempo, também a mais ingênua, comparável e (ousarei dizer) superior em beleza ao que há de mais belo em Shakespeare. Essa obra chama-se *A Princesa Malena*]¹³

Depois de *La Princesse Maleine*, seguiram-se *L'intruse* (1890), *Les Aveugles* (1890), *Les Sept Princesses* (1891), *Pelléas et Mélisande* (1892), *Alladine et Palomides*, *Intérieur* e *La*

¹³ Trad. minha.

Mort de Tintagiles, essas últimas de 1894. Todas essas obras constituem o que é chamado de sua primeira fase literária, caracterizando-se por uma obra povoada de névoas, incertezas, agonias, sofrimento e mortes, como pode ser observado através do poema *Reflets*, presente em sua antologia *Serres Chaudes*:

Reflets

*Sous l'eau du songe qui s'élève,
Mon âme a peur, mon âme a peur !
Et la lune luit dans mon cœur,
Plongé dans les sources du rêve.*

*Sous l'ennui même des roseaux,
Seuls les reflets profonds des choses,
Des lys, des palmes et des rosés,
Pleurent encore au fond des eaux.*

*Les fleurs s'effeuillent une à une
Sur le reflet du firmament,
Pour descendre éternellement
Dans l'eau du songe et dans la lune.*

Reflexos

*Sob a água do sonho que se eleva,
Minha alma está com medo, minha alma está com medo!
E a lua brilha em meu coração,
Mergulhada em fontes de sonhos.*

*Sob o tédio infantil dos juncos,
Solitários reflexos profundos das coisas,
Dos lírios, das palmas e das rosas
Choram ainda no fundo as águas.*

*As flores desfolham uma a uma
Sobre o reflexo do firmamento,
Para descer eternamente
Às águas do sonho e da lua.¹⁴*

Todo o poema é baseado na ideia de reflexos, o que metaforiza a incerteza da alma do poeta, que apenas descreve o reflexo da natureza, e não esta em si. Tendo apenas os reflexos das flores que choram “em fontes de sonhos” e o brilho da lua, e ele apenas supõe a realidade e não enxerga claramente a sua origem (ele observa somente os objetos refletidos; não vê nem a lua,

¹⁴ Trad. minha.

apenas seus reflexos e seu brilho). Vivendo de fontes de sonhos, sua vida encontra-se em meio à névoa e ao medo “mon âme a peur”. As demais peças de sua primeira fase apresentam características paralelas, em que se vêem princesas encerradas em torres longínquas e nebulosas, arrebatadas por um amor impossível e entregues à espera da morte ou do socorro que viria de outras pessoas. Os primeiros personagens de Maeterlinck não são donos de seus destinos; eles são levados por este, tateiam na escuridão em busca de luz¹⁵. Este primeiro teatro é dominado pelo *personagem sublime*, conceito cunhado para se referir à força do destino que joga com os personagens independentemente de suas vontades, imprimindo uma atmosfera pessimista.

Personnage énigmatique, invisible, mais partout présent..., qui, peut-être, n'est que l'idée inconsciente mais forte que le poète se fait de l'univers et qui donne à l'oeuvre une portée plus grande [...]. Tel est, d'après Maeterlinck, le « personnage sublime ». Personnage que le dramaturge n'a cessé de nous révéler dans son premier théâtre. Personnage qui porte le nom de Fatalité (COMPÈRE, p.11).

[Personagem enigmático, invisível, mas sempre presente..., que, talvez, não seja a ideia inconsciente mas forte que o poeta faz do universo e que dá à obra um alcance maior [...]] Tal é, segundo Maeterlinck “o personagem sublime”. Personagem que o dramaturgo não cessou de nos revelar em seu primeiro teatro. Personagem que carrega o nome Fatalidade.]¹⁶

Suas demais peças são classificadas em sua segunda fase literária, além de alguns ensaios a respeito da vida das formigas e das abelhas, baseados em observações da natureza. Nesta fase o tom utilizado pelo autor em sua escrita sofre uma mudança: ele enaltece a sabedoria da natureza e do destino e não mais apresenta sua alma em conflitos ou em meio a anseios e temores.

Pour mon humble part, après les petits drames que j'ai énumérés plus haut, il m'a semblé loyal et sage d'écarter la mort de ce trône auquel il n'est pas certain qu'elle ait droit (MAETERLINCK, apud MOLER, p.35).

[De minha humilde parte, depois dos pequenos dramas que enumerei mais ao alto, me parece sincero e sábio de distanciar a morte deste trono a que seguramente ela não tem direito.]¹⁷

Quando abandonaremos a ideia de que a morte é mais importante que a vida, e que a infelicidade é maior que a felicidade? Porque, quando julgamos do destino duma criatura, olharmos só do lado das lágrimas e nunca do lado dos sorrisos? Quem nos diz que é preciso

¹⁵ Importante ressaltar que esta primeira fase do poeta é notória pela poesia e riqueza literária em que nela se encontra, chegando a ser apontada por muitos como a mais importante de sua carreira, devido seu acabamento e trabalho poético.

¹⁶ Trad. minha.

¹⁷ Idem.

avaliar a vida com o auxílio da morte e não a morte com o auxílio da vida?
(MAETERLINCK, 1983, p.65).

Dada, então, sua fase otimista, o autor procura ressaltar a sabedoria e beleza da vida, abandonando o temor da morte. Em 1908, através de vozes infantis, Maeterlinck publica *L'Oiseau Bleu*, peça protagonizada por duas crianças, que através de seus medos e questionamentos, conseguem representar os anseios da humanidade. Aparentemente simples conto infantil natalino ou uma féerie fantástica, a peça revela-se muito mais complexa e abre-se a diversas correntes interpretativas.

La pièce est nettement une allégorie. Les personnages n'existent plus en fonction d'un personnage sublime actif, mais ils sont réduits à illustrer certaines conceptions philosophiques. Eux-mêmes et leurs actes – ainsi que l'oiseau-bleu, les animaux, les plantes et les choses – donnent lieu à divers interprétations, et Dieu sait si celles-ci sont nombreuses (COMPÈRE, p. 42).

*[A peça é claramente uma alegoria. As personagens não existem mais em função de um personagem sublime ativo, mas elas são reduzidas a ilustrar certas concepções filosóficas. Elas mesmas e seus atos – assim como o pássaro azul, os animais, as plantas e as coisas – dão lugar a diversas interpretações, e Deus sabe que elas são numerosas.]*¹⁸

Nas palavras de Carl David af Wirsén (1842 – 1912), poeta, crítico literário e secretário permanente da Academia Sueca, ao proferir o discurso de atribuição do Prêmio Nobel de Literatura a Maeterlinck por *L'Oiseau Bleu* em 1911, afirmou tratar-se de uma obra a revelar profunda poesia, em que o autor imprime a busca pela felicidade, busca jamais feita em vão por aqueles que possuem o coração puro:

[...] enfin, la féerie l'Oiseau bleu, féerie profonde et qui brille de la poésie de l'enfance, même si elle paraît renfermer trop de réflexion pour ne pas manquer un peu de spontanéité naïve. Hélas ! L'oiseau bleu du bonheur n'existe qu'au delà de ce monde périssable, mais ceux qui ont le coeur pur ne le chercheront jamais en vain, car leur vie sentimentale et leur imaginaire s'enrichiront et se purifieront dans le voyage à travers les contrées du pays des rêves.

Et nous voici revenus à notre point de départ, au pays des rêves. Et peut-être ne faisons-nous par erreur, en avançant que, pour Maurice Maeterlinck, toute réalité dans le temps et l'espace même lorsqu'elle n'est point un produit de l'imagination, porte toujours un voile tissé de rêves. Sous ce voile est cachée la vérité foncière de l'existence et, lorsque le voile se lèvera un jour l'essence des choses se découvrira.

J'ai voulu essayer, guidé par les créations du poète, d'interpréter sa conception de la vie. Que cette conception soit belle et noble, il ne saurait y avoir de doute là-dessus ; et elle se présente chez Maurice Maeterlinck avec une parure jusqu'ici insoupçonnée de poésie étrange, parfois bizarre, toujours pleine d'âme.

¹⁸ Trad. minha.

*Maurice Maeterlinck est un des élus de la poésie.*¹⁹

[[...] enfim, a féerie O Pássaro Azul, féerie profunda que brilha a poesia da infância, mesmo se ela parece conter reflexões demais que se sobrepõem à espontaneidade ingênua. O pássaro azul da felicidade não existe a não ser além dos limites deste mundo perecível, mas aqueles que possuem o coração puro jamais o procurarão em vão, porque suas vidas sentimentais e suas imaginações enriquecer-se-ão e purificar-se-ão na viagem através do país dos sonhos.

Eis-nos aqui novamente ao nosso ponto de partida, o país dos sonhos. E talvez, não façamos por engano, adiantando que, para Maurice Maeterlinck, toda realidade no tempo e no espaço, mesmo quando ela não é sequer um produto da imaginação, sempre carrega um véu tecido de sonhos. Sob esse véu está escondida a verdade profunda da existência e, quando, um dia o véu se erguer, a essência das coisas se descobrirá.

Eu quis tentar, guiado pelas criações do poeta, interpretar sua concepção da vida. Que esta concepção seja bela e nobre, não haveria dúvidas além; e ela se apresenta em Maurice Maeterlinck com um conjunto até aqui, insuspeito de poesia estranha, as vezes bizarra mas sempre cheia de alma.

*Maurice Maeterlinck é um dos eleitos da poesia]*²⁰.

Em 30 de setembro de 1908, mesmo ano em que foi escrita, a peça foi adaptada pela primeira vez pelo diretor Constantin Stanislavski no Teatro de Arte de Moscou, sendo uma das versões mais famosas até hoje. Em 2 de março de 1911, mesmo ano em que o poeta ganhou o Prêmio Nobel de Literatura pelo texto, Gabrielle-Charlotte Réju, conhecida como Réjane, estreou a peça em francês no Théâtre Réjane, em Paris. A partir de então até os dias atuais, a peça recebeu (e continua a receber) diversas versões e adaptações teatrais e cinematográficas.

Pode-se dizer que se trata de um autor de projeção mundial, do qual se encontram registros de adaptações e influências desde o país onde morava (França) – sua peça *Peleás e Melisande* (1892), foi musicada na forma de ópera em 1902 por Claude Debussy (1862 – 1918) – até mesmo naqueles em que a cultura é distinta da européia – *L’Oiseau Bleu* foi adaptado em desenho animado, em série de 26 capítulos, no Japão, por Hiroshi Sasagawa em 1980 – passando por outros continentes, como pelos EUA – que apresenta diversas adaptações cinematográficas da peça – assim como Rússia – Stanislavski – e mesmo no Brasil, onde há registros de influências *maeterlinkianas* na obra *A cinza das horas, Carnaval e O ritmo dissoluto* de Manuel Bandeira:

*Bélgica das beguines,
Das humildes beguines de mãos postas, em prece,
Sob os toucados de linho simbólicos.
Bélgica de Malines.*

¹⁹ Discurso de atribuição do Prêmio Nobel de Literatura a Maeterlinck pronunciado por C.D. af Wirsén em 10 de dezembro de 1911. In *L’Oiseau Bleu*. Collection des Prix Nobel de Littérature réalisée sous le patronage de L’Académie Suédoise et de La Fondation Nobel. 1961.p.30

²⁰ Trad. minha.

Bélgica de Bruges-a-morta...
Bélgica dos carrilhões católicos.
Bélgica dos poetas iniciadores,
Bélgica de Maeterlinck
(La Mort de Tintagiles, Pelléas et Mélisande),
Bélgica de Verhaeren e dos campos alucinados de Flandres.

Bélgica das velas ingênuas e virgens.

(BANDEIRA, M. Pag. 152)

Além disso, Maeterlinck foi traduzido por nomes importantes da literatura brasileira como Carlos Drummond de Andrade, responsável pela tradução da peça *L'Oiseau Bleu*, Monteiro Lobato, que traduziu *La Sagesse et la Destinée*, além de revisar a versão brasileira de *La Vie des abeilles* e Cecília Meireles, que assina as versões brasileiras de *Les Aveugles* e *Pelléas et Mélisande*. Logicamente, outros textos de Maeterlinck foram traduzidos e continuam a sê-lo por diversos outros autores brasileiros.

Maeterlinck morreu em maio de 1949 em sua casa, no momento em Nice, depois de um ataque cardíaco.

Capítulo 2 – Os Contos Maravilhosos em *L'Oiseau Bleu*

Em seu estudo, Vladimir Propp traz as possíveis origens de motivos de contos maravilhosos russos relacionando-os a rituais de iniciação de antigas tribos, nos quais buscava-se proximidade com a morte, chegando-se, inclusive a simulá-la. O objetivo era provar que o jovem púbere já estava apto à vida adulta na sociedade, deixando de ser uma criança dependente dos pais.

O que é iniciação? É uma instituição própria do regime tribal. Esse rito ocorria no momento da puberdade. Ao cumpri-lo, o jovem era introduzido na sociedade tribal, da qual se tornava membro investido de plenos poderes, ao mesmo tempo que adquiria o direito de se casar. Essa era a função social do rito. [...] Acreditava-se que durante o rito o rapaz morria e ressuscitava como novo homem. É a chamada morte momentânea (PROPP, 1997, p.21).

As diversas provas a que era submetido o neófito e o que se passava durante esses rituais acabaram por se transformar em motivos registrados em contos maravilhosos, como a amputação do dedo mínimo, por exemplo.²¹

O conto não apenas conservou os vestígios de determinadas concepções da morte, como também os de um rito outrora amplamente difundido e estreitamente ligado a essas concepções; refiro-me ao rito de iniciação dos jovens no momento da puberdade (iniciação, ritos de passagem, Pubertätsweihe, Reifezeremonien) (Idem, p.51).

2.1 – A Choupana do Lenhador e a Família

Os contos, em geral, começam descrevendo o ambiente tranquilo em que os protagonistas vivem, até que algum fato os obriga a se afastar de casa: durante os ritos, os jovens eram levados para lugares afastados de suas aldeias para que enfrentassem sozinhos as provas pelas quais iriam passar.

O conto nos mostra uma família [...]. Digamos que a família poderia viver feliz e tranquila, e que assim poderia continuar por muito tempo se não ocorressem episódios quase imperceptíveis que de súbito, de forma absolutamente inesperada, degeneram a catástrofe. Às vezes tais acontecimentos têm início quando um adulto se afasta. [...]. A mesma situação pode surgir com o afastamento não dos adultos, mas das crianças. Elas vão à floresta colher frutas silvestres, a jovem vai aos campos levar o almoço para os irmãos, a princesa sai para passear no jardim, etc. (Ibidem, p. 30).

²¹ O autor traz registros (p.98 e 99) os quais apontam a amputação do dedo mínimo como uma das provas do ritual de iniciação. A partir disto, vêem-se diversos contos e histórias em que o herói chega a ter o dedo amputado, às vezes até a mão inteira.

Na peça estudada, isso é visto claramente no começo do primeiro ato pela descrição da choupana onde Titil e Mitil vivem, sugerindo um lar simples, mas repleto de tranquilidade:

La Cabane du Bûcheron – Acte Premier – Premier tableau

Le théâtre représente l'intérieur d'une cabane de bûcheron, simple, rustique, mais non point misérable. – Cheminée à manteau où s'assoupit un feu de bûches. – Ustensiles de cuisine, armoire, huche, horloge à poids, rouet, fontaine, etc. – Sur une table, une lampe allumée. – Au pied de l'armoire, de chaque côté de celui-ci, endormis, pelotonnés, le nez sous la queue, un Chien et une Chatte. – Entreeux deux, un grand pain de sucre blanc et bleu. - Accrochée au mur, une cage ronde renfermant une tourterelle. - Au fond, deux fenêtres dont les volets intérieurs sont fermés. – Sous l'une des fenêtres, un escabeau. – A gauche, la porte d'entrée de la maison, munie d'un gros loquet. – A droite, une autre porte. – Échelle menat à un grenier. – Également à droite, deux petits lits d'enfants, au chevet desquels, sur deux chaises, des vêtements se trouvent soigneusement pliés (MAETERLINCK, 1961, p.58).

[Na choupana do lenhador

O palco figura o interior de uma choupana de lenhador, simples, rústica, porém não miserável. – Lareira de capote, onde bruxuleia o fogo de lenha. – Utensílios de cozinha, armário, arca de pão, relógio de pêndulo, roca, lavatório, etc. – Sobre a mesa, um lampião aceso. – Junto ao armário, de cada lado, dormem enrodilhados, de focinho sobre o rabo, o Cão e a Gata. – Entre os dois, um grande pão de açúcar, azul e branco. – Dentro da gaiola redonda, pendurada à parede, uma rolinha. – Duas janelas, ao fundo, com os postigos interiores fechados. – Próximo a uma das janelas, um banquinho. – À esquerda, porta de entrada da casa, provida de tranqueta. – À direita, outra porta. – Escada em direção ao celeiro. – Também à direita, duas caminhas de criança; à cabeceira, sobre duas cadeiras, roupas cuidadosamente dobradas.] (MAETERLINCK, 1973, p.58)²².

Antes do distanciamento da casa dos pais, há sempre uma proibição imposta pelos genitores a fim de que os filhos não se afastem de casa ou não se aproximem do que possa lhes oferecer algum perigo. O motivo das proibições nos contos teria surgido a partir da crença de que reis e príncipes estariam mais seguros se reclusos.

O mais antigo substrato de nosso motivo é o medo perante as forças invisíveis que cercam o ser humano [...]. Esse temor leva ao confinamento das jovens menstruadas cujo objetivo é protegê-las de tais perigos. No conto, esse fato se reflete na imagem da jovem encerrada em uma floresta e em quem crescem longos cabelos. Com o advento do poder do rei-chefe e do sacerdote, essas preocupações passam a abranger a estes e a suas famílias, em formas semelhantes. [...] O conto utiliza o motivo da reclusão e de sua transgressão como procedimento estético que serve para introduzir e motivar o rapto dos príncipes por dragões e outros seres que surgem inesperadamente não se sabe de onde. (PROPP, 1997, p.40)

Titil e Mitil, logo no começo da peça, revelam ser proibido levantar da cama durante a noite:

²² Trad. de Carlos Drummond de Andrade, assim como todos os outros trechos em português da peça usados neste trabalho.

TYTYL : Nous allons nous lever...
MYTYL : C'est défendu (MAETRELINCK, 1961, p.61).

[TYTYL: Vamos nos levantar?
MITIL: É proibido] (MAETERLINCK, 1973, p.61).

Embora aja a proibição, quase sempre ela é violada, o que desencadeia a aventura narrada no conto. Após revelarem que é proibido se levantar, Tilttil e Mitil desobedecem os pais, se levantam, e passam a observar a farta noite de Natal dos vizinhos ricos, momento em que entra em cena a Fada Beriluna e lhes impõe a tarefa de busca. Embora o motivo da proibição seja infringido na peça, isso não representa uma desgraça como acontece em alguns contos, servindo apenas como pretexto a desencadear a aventura a ser narrada.

2.2 – O Afastamento

A máxima a que todos os contos parecem obedecer é que sempre há algum pretexto que obriga o herói a se afastar de casa. Propp enumera alguns desses pretextos, sendo que o mais comum é a tarefa de busca de algum objeto roubado ou simplesmente o desejo de possuí-lo. Entretanto, a intenção, ao se afastar o jovem de casa, não é possuir determinado objeto, e sim enviá-lo a algum lugar longínquo em que possa viver diferentes experiências.

A imensa maioria das tarefas tem como objetivo enviar o herói ao reino dos confins. O herói deve demonstrar que esteve “lá” que é capaz de ir até lá e voltar, ou de morrer. Exige-se, por exemplo, que ele traga objetos, raridades que só existem lá. Tais objetos sempre se caracterizam pela cor dourada. Ora, sabemos que a cor dourada é a marca de que o objeto pertence ao outro reino. Por isso, quando se pede ao herói que traga o Pássaro de Fogo, a porca de cerdas de ouro, a pata de penacho de ouro, o cervo de chifres de ouro, a cabra de chifres de ouro, isso infalivelmente indica que o herói deve se dirigir ao outro reino (PROPP, 1997, p.380 e 381).

No caso, a Fada Beriluna incumbe as crianças de encontrar o pássaro azul. Embora o pássaro não possua a cor dourada, ele é claramente relacionado às concepções metafísicas da felicidade. Ocorre, então, o deslocamento das personagens, para o qual eles obtêm um recurso mágico e são equipados com recursos que os ajudam em sua tarefa. No conto, quem geralmente faz isso é Baba-Yagá. A Fada Beriluna, então, apresenta-se como uma espécie de Yagá, pois além de estabelecer tarefas, doa aos meninos o recurso mágico:

LA FÉE: C'est le gros Diamant qui fait voir...
TYLTYL: Ah !...

LA FÉE : Oui ; quand on a le chapeau sur la tête, on tourne un peu le Diamant ; de droite à gauche, par exemple, tiens, comme ceci, vois-tu ?...Il appuie alors sur une bosse de la tête que personne ne connaît, et qui ouvre les yeux...

TYLTYL : Ça ne fait pas de mal ?

LA FÉE : Au contraire, il est fée...On voit à l'instant même ce qu'il y a dans les choses ; l'âme du pain, du vin, du poivre, par exemple... (MAETERLINCK, 1961, p.74).

[FADA: É o Diamante Grande, que faz a gente ver.

TILTIL: Ah!

FADA: Pois é. Você bota o chapéu na cabeça e mexe um pouco com o Diamante; da direita para a esquerda, por exemplo – olhe, assim, está vendo? Então ele calca uma saliência no crânio, que ninguém conhece, e que faz abrir os olhos.

TILTIL: Não tem perigo?

FADA: Pelo contrário, ele também é uma fada. A gente vê no mesmo instante o que há nas coisas. Por exemplo: a alma do pão, a do vinho, a da pimenta...] (MAETERLINCK, 1973, p.74).

Segundo Propp, “o cristal de rocha, o quartzo desempenham um papel importante no xamanismo em seus estágios mais arcaicos que conhecemos”, além de serem introduzidos cristais no corpo do neófito durante os rituais de iniciação. Nos contos essa utilização dos cristais se refletiu nas pedras preciosas que o herói encontra dentro da barriga ou na cabeça de dragões, no túmulo de vidro da princesa ou na montanha de cristal. Todos esses elementos são ligados de alguma forma a concepções mágicas do outro mundo, visto sua proximidade com a morte.

Na mineralogia tradicional da Índia, o cristal é um estágio intermediário da pedra, tendo no diamante sua fase madura, o que o leva a representar uma realização perfeita e acabada, segundo Chavalier e Gheerbrant. Há também de se considerar as características físicas do diamante, como dureza, limpidez e claridade, o que o predispõe a simbolizar a perfeição. Também se encontram registros do diamante como símbolo da soberania universal, incorruptibilidade e da realidade absoluta na cultura ocidental; e da igualdade da alma, coragem e poder de libertar o espírito de todo temor.

É coerente pensar nos significados mencionados acima, levando em consideração a capacidade do Diamante de fazer enxergar a verdadeira alma das coisas na peça. Só consegue enxergar verdadeiramente os fatos quem possuem sabedoria e maturidade de espírito. O meio usado para enxergar melhor a verdade não poderia ser melhor representado por um mineral que carrega tal simbologia em si como o diamante.

2.3 Baba-Yagá

A Baba-Yagá é uma figura recorrente em diversos contos e, segundo Propp há diversos tipos de Yagá. Fundamentalmente, ela é uma personagem ligada à morte, por saber determinados segredos e ser portadora de certos recursos, uma espécie de senhora da natureza.

Pouco a pouco Yagá vai se revelando a nossos olhos como guardiã da entrada dos confins do reino e como ente ligado ao mundo anormal e ao mundo dos mortos. [...] Embora o conto russo não faça nenhuma referência, podemos estabelecer que Yagá é cega, não vê Ivã e o reconhece pelo cheiro. [...] Outra particularidade do personagem Yagá é sua fisiologia feminina extremamente acentuada. Os atributos são exagerados; é representada com seios enormes, “atravessando o canteiro da horta”. “Yagá Yaguichna, Ovdótia Kuzuínichna, o nariz grudado no teto, as mamas atravessando a soleira, o ranho atravessando o canteiro da horta, juntando cinza com a língua. (Idem, p.73, 74 e 78)

Geralmente, Yagá é doadora de algum recurso mágico que possa auxiliar o herói em sua busca. Esse recurso sempre é relacionado ao reino dos mortos, visto suas capacidades mágicas e a ligação de Yagá ao outro mundo. Ocorre então, que sempre há a presença de algum doador nos contos, fato remanescente de Yagá.

O doador é uma categoria definida no cânone do conto. A forma clássica de doador é Baba-Yagá. [...] Com efeito, frequentemente são chamados de Baba-Yagá personagens pertencentes a categorias totalmente distintas como a madrasta. Por outro lado, acontece de a Baba-Yagá típica ser chamada simplesmente “a velha”, “a velha do fundo do quintal”, etc. Às vezes o papel da Baba-Yagá pode ser desempenhado por animais (o urso), por um velho, etc. (Ibidem, p.49)

Ela é apresentada como uma velha feia e com algumas deformações, dentre as mais comuns estão o nariz hipertrofiado e algum defeito no olho – características trazidas pela Fada Beriluna.

La porte s’entrebâille pour livrer passage à une petite veille habillée de vert et coiffée d’un chaperon rouge. Elle est bossue, boiteuse, borgne ; le nez et le menton se rencontrent, et elle marche courbée sur un bâton. Il n’est pas douteux que ce ne soit une fée. (MAETERLINCK, 1961, p.67)

[Entreabre-se a porta e dá passagem a uma velhinha de verde, capuz vermelho à cabeça. É corcunda, capenga e zarolha; o nariz encosta-se no queixo; vem curvada, apoiando-se num bordão. Sem a menor dúvida, é uma fada] (MAETERLINCK, 1973, p.67).

Além de doar-lhes um recurso mágico, a Fada equipa os heróis para a jornada. No caso, os elementos da choupana que são mencionados no começo da peça adquirem vida, voz e alguns passam a acompanhar os irmãos: o Pão, o Açúcar, o Fogo, a Água, o Leite, a Luz, o Cão e a Gata. A Fada revela não poder acompanhá-los durante a busca, mas incumbe a Luz de conduzi-los. Como Propp assinala, há outros personagens que possuem o nome de Yagá, mas não conservam suas funções, assim como também há casos em que certos personagens

conservam suas funções, mas mudam de nome, como a Fada Beriluna, que no caso, é associada à figura de Yagá principalmente por apresentar as funções de doadora e atribuidora de tarefas, no caso de busca, além de apresentar deformidades físicas semelhantes a esta.

2.4 - No Palácio da Fada

Há, então, uma preparação, no *Palácio da Fada* (Segundo Ato, Segundo quadro) antes de iniciarem a jornada, na qual os elementos são vestidos, marcando, assim, o final de sua personificação: cada um assume sua identidade, suas opiniões e posições, a favor ou contra os meninos, como a Gata, que se revela traiçoeira durante toda a peça.

Em alguns contos, antes de iniciarem a jornada propriamente dita, os heróis são alimentados, geralmente por Yagá.

Convém observar que temos aqui um traço permanente, característico de Yagá: Yagá alimenta o herói. [...] Por que o herói nunca come, por exemplo, antes de sair de sua casa, mas apenas ao chegar à casa de Yagá? Esse não é um traço realista copiado da vida cotidiana mas um traço que tem sua história específica. Nesse caso, o alimento tem um valor especial. No estágio de desenvolvimento atingido pelos índios da América do Norte, quem quiser entrar no reino dos mortos deve consumir um alimento especial [...] ao consumir o alimento destinado aos mortos o recém-chegado integra-se definitivamente a eles. Por isso os seres vivos são proibidos de tocar nesse alimento. O morto, por sua vez, não sente repulsa por ele, e mais ainda: deve consumi-lo pois assim como o alimento dos seres vivos proporciona-lhes força física e saúde, o alimento dos mortos confere a força mágica de que necessitam (PROPP, 1997, p.23).

Fato interessante observado pelo autor é que os protagonistas nunca se alimentam antes de sair de suas casas, mas apenas quando se encontram com Baba-Yagá. Isso é lógico ao pensar que o alimento de que necessitam é especial, algo que lhes confira força mágica em sua jornada, alimento este que só pode ser dado por Yagá, já que ela é uma espécie de guardiã do outro reino e senhora dos elementos. Na peça, é curioso que, ao sentirem fome pela primeira vez no *Palácio da Fada*, esta não lhes prepara um a refeição como Yagá geralmente faz nos contos, ela simplesmente ordena que o Pão lhes dê um pedaço da sua barriga e que o Açúcar quebre seus próprios dedos, transformando-os em pirulitos para as crianças.

MYTYL: J'ai faim!...

TYLTYL: Moi aussi!...

LA FÉE (au pain) : Ouvre ta robe turque et donne-leur une tranche de ton bon ventre.

Le pain ouvre sa robe, tire son cimenterre et coupe, à même son gros ventre, deux tartines qu'il offre aux enfants.

LE SUCRE (s'approchant des enfants): Permettez-moi de vous offrir em même temps quelques sucre d'orge...

Il casse un à un les cinq doigts de sa main gauche et les leur présente.

MYTYL : Qu'est-ce qu'il fait ?... Il casse tous ses doigts...
LE SUCRE (engageant) : Goutez-les, ils sont excellents... C'est de vrais sucres d'orge...
TYLTYL (suçant un des doigts) : Dieu, qu'il est bon !... Est-ce que tu en as beaucoup ?...
LE SUCRE (modeste) : Mais oui, tant que je veux...
MYTYL : Est-ce que ça te fait bien mal quand tu les casses ainsi ?...
LE SUCRE : Pas du tout... Au contraire. ; c'est très avantageux, ils repoussent tout de suite, et de cette façon j'ai toujours des doigts propres et neufs... (MAETERLINCK, 1961, p.95).

[MITIL: Estou com fome.

TILTIL: Eu também.

FADA (ao Pão): Desabotoe essa roupa turca e dê-lhe um pedaço de sua barriguinha.

O Pão desabotoa a roupa, tira a cimitarra e corta duas fatias de sua própria e gorda barriga, oferecendo-as às crianças.

AÇÚCAR (aproxima-se dos meninos): Permitam que lhes ofereça também alguns pirulitos.

Quebra um a um os dedos da mão esquerda e oferece-os aos meninos.

MITIL: Que é que ele está fazendo? Quebrou todos os dedos!

AÇÚCAR (obsequioso): Experimentem, são ótimos. Pirulitos de verdade.

MITIL (chupando um dedo): Meu Deus, que gostoso! Você tem mais?

AÇÚCAR (modesto): Claro, quanto eu quiser.

MITIL: Dói quando quebra?

AÇÚCAR: Absolutamente. Pelo contrário. É até vantajoso: eles brotam logo, e dessa maneira tenho sempre dedos limpos e novos] (MAETERLINCK, 1973, p.95).

O banquete acontece na cena seguinte, no *País da Saudade* (Segundo Ato, Terceiro Quadro), onde os meninos se encontram com os avós e irmãos já mortos.

2.5 - No País da Saudade e a Morte

Este encontro com seus entes já falecidos mostra-se fundamental já que a morte é extremamente recorrente nos contos, sendo figurada através dos rituais de iniciação. Assim, ao se aproximarem da morte, ou ao passarem por uma morte simbólica e retornarem de tal experiência, o neófito conheceria seus segredos, mostrando-se sábio e corajoso. Enfrentar a morte seria, então, um fator fundamental na iniciação de qualquer pessoa da tribo. Por isto sua proximidade era buscada durante as provas. Igualmente na peça de Maeterlinck, há várias passagens em que se enxerga esta, mas sempre de um modo suavizado, sendo vista pelos pequenos como algo que não existe propriamente com um caráter assombroso, e sim, é mostrada com sua beleza.

A fada, ao provocar um encontro das crianças com a concepção da morte, através da visita destes aos seus avós já falecidos, faz com que os pequenos comecem a refletir a respeito do que seria a morte e se ela realmente existe.

TYTYL: Alors, vous n'êtes pas morts pour de vrai?...

GRAND-PAPA TYL (sursautant): *Que dis-tu?...Qu'est-ce qu'il dit?... Voilà qu'il emploie des mots que nous ne comprenons pas plus...Est-ce que c'est un mot nouveau, une invention nouvelle ?...*

TYLTYL : *Le mot "mort" ?...*

GRAND-PAPA TYL : *Oui ; c'était ce mot-là...Qu'est-ce que ça veut dire ?...*

TYLTYL : *Mais ça veut dire qu'on ne vit plus...*

GRAND-PAPA TYL : *Sont-ils bêtes, là-haut !...*

TYLTYL : *Est-ce qu'on est bien ici ?...*

GRAND-PAPA TYL : *Mais oui; pas mal, pas mal; et même si l'on priait encore...*

TYLTYL : *Papa m'a dit qu'il ne faut plus prier...*

GRAND-PAPA TYL: *Mais si, mais si...Prier c'est se souvenir... (MAETERLINCK, 1961, p.105)*

[TITIL: *Não estão mortos de verdade, então?*

VOVÔ TIL (sobressaltando-se):*Que é que você está dizendo? Que é que ele diz? Emprega palavras que não compreendemos. Será algum termo novo, alguma invenção?*

TITIL: *A palavra "morto"?*

VOVÔ TIL: *É, sim. Que quer dizer?*

TITIL: *Quer dizer pessoa que não vive mais.*

VOVÔ TIL: *São bem idiotas, lá em cima!*

TITIL: *É bom, aqui?*

VOVÔ TIL: *É mais ou menos. Mas se as pessoas ainda rezassem...*

TITIL: *Papai disse que não se deve mais rezar.*

VOVÔ TIL: *Deve-se, deve-se. Rezando, a gente se lembra] (MAETERLINCK, 1973, p.102)*

2.6 O Palácio da Noite e a Casa dos Homens

Após o *País da Saudade*, as crianças se dirigem ao *Palácio da Noite* (Terceiro Ato, Quarto quadro), lugar possivelmente relacionado à *Casa dos Homens* descrita por Propp, sendo um lugar para onde os neófitos se dirigiam logo após os rituais de iniciação e lá conviviam durante anos com outros jovens.

[...] em certos casos, uma parte da população masculina, e especialmente os jovens, desde a maturidade sexual até o casamento, habitualmente deixam a família e vão viver em grandes casas especialmente construídas, usualmente chamadas de "casas dos homens", "casas masculinas" ou "casas de solteiros". [...] As casas dos homens são o centro de reunião da sociedade. É onde acontecem as danças, as cerimônias, onde às vezes se guardam máscaras e outros objetos sagrados da tribo. [...]

O conto conservou vestígios muito claros dessa instituição. Após sair de casa, o herói avista frequentemente diante de si, numa clareira ou na floresta, uma construção específica, que de hábito, se chama simplesmente de "casa" (PROPP, 1997, p.126).

Apesar de ser uma casa de homens, com o passar do tempo, começou-se a verificar a presença feminina em tais lugares. Geralmente eram mulheres que fugiam de casa ou de seu casamento e não tinham para onde ir, e em troca de seus serviços domésticos e às vezes sexuais, permaneciam na casa.

Aliás, é preciso mencionar que podia haver não apenas casas masculinas como também casas femininas. Não é possível analisar aqui o problema das casas das mulheres ; podemos apenas registrar o fato. Schurtz as considera como um fenômeno tardio, uma imitação das casas masculinas. (Idem, p.140)

Fato é que há vestígios da presença feminina em tais habitações, o que será refletido também nos contos. Nestas casas, também a tribo guardava seus objetos mágicos e secretos, por isso alguns cômodos eram trancados e com o acesso restrito.

[...] ficamos sabendo que havia locais reservados e proibidos nos quais se encontravam animais esculpidos em madeira. Isso já nos remete aos auxiliares-animais que descobrimos no cômodo proibido do conto. Ali se guardavam também representações do sol e da lua. (Ibidem, p.163)

O conto mostra de forma perfeitamente clara que no quarto proibido encontra-se o futuro auxiliar mágico do herói. O conto também é interessante na medida em que a transgressão não provoca o menor conflito. Historicamente, as coisas devem ter acontecido assim. A proibição referente ao auxiliar mágico devia ser rigorosa até um determinado momento, até o “sono profundo”, após o que a proibição ao neófito era suspensa. (Idem, p.162)

Nos contos, essas casas aparecem como grandiosas construções cuja entrada era difícil e guardada por algum animal, quase sempre serpentes ou leões. O cômodo proibido transformou-se em um motivo muito frequente nos contos, e na maioria das vezes, o herói transgride essa proibição e acaba abrindo-o, fato que às vezes lhe causa mais complicações ou não, como observado por Propp.

Estabelecendo-se um paralelo entre o *Palácio da Noite* e a *Casa dos Homens*, a Noite pode perfeitamente exercer função de guardiã dos cômodos proibidos pois ilustra a presença das mulheres que gradativamente foram sendo englobadas como habitantes de tais locais.

Embora na peça os elementos não sejam idênticos aos descritos pelo autor, é possível enxergar algumas semelhanças, a começar por ser uma construção de aspecto magnífico, e sua guardiã, a Noite – descrita como uma mulher de beleza admirável e perigosa – possuir um chicote de serpente (um dos animais que geralmente guardava a entrada de tais casas). Além do mais, há sete portas trancadas no palácio, cuja chave e acesso são proibidos, permitidos somente à Noite. No entanto, esta não pode impedir que o Homem as abra, principalmente porque Titil é o portador do Diamante, fato que a obriga a ceder-lhe as chaves.

LA NUIT: Mais, mon petit ami, tu comprends bien que je ne puis donner ainsi mês clefs au premier venu... J'ai la garde de tous les secrets de la Nature, j'en suis responsable et il m'est absolument défendu de les livrer á qui que ce soit, surtout á un enfant...

TYLTYL : Vous n'avez pas le droit de les refuser á l'Homme qui les demande... je le sais.

LA NUIT : Qui te l'a dit ?...

TYLTYL : La Lumière.

LA NUIT : Encore la Lumière et toujours la Lumière !... De quoi se mêle-t-elle à la fin ?...

LE CHIEN : Veux-tu que je les lui prenne de force, mon petit dieu ?

TYLTYL : Tais-toi, tiens-toi tranquille et tâche d'être pole... (A la Nuit) Voyons, madame, donnez-moi vos clefs, s'il vous plaît...

LA NUIT : As-tu le signe, au moins ?... Où est-il ?

TYLTYL : (touchant son chapeau) : Voyez le Diamant...

LA NUIT(se résignant á l'inévitable) : Enfin... Voici celle qui ouvre toutes les portes de la sallle. (MAETERLINCK, 1961, p.121)

[NOITE: Isso não, meu filhinho. Você compreende que não posso dar assim minhas chaves ao primeiro que chegar. Vigio todos os segredos da Natureza, sou responsável por eles, e estou absolutamente proibida de confiá-los a quem quer que seja, quanto mais a uma criança.

TILTIL: A senhora não tem direito de recusá-los ao Homem, que está pedindo. Eu sei.

NOITE: Quem lhe disse?

TILTIL: A Luz.

NOITE: Sempre a Luz! Ainda e sempre a Luz! Que tem ela com isso, afinal?

CÃO: Quer que eu tome as chaves á força, meu deusinho?

TILTIL: Cale a boca, fique quieto e procure ser bem-educado. (À Noite) Vamos, minha senhora, me dê as chaves, por obséquio.

NOITE: Você tem o sinal, pelo menos? Onde está?

TILTIL (toca no chapéu): Aqui está o Diamante.

NOITE (resigna-se ao inevitável): Sendo assim. [Esta é a chave que abre todas as portas do salão.] (MAETERLINCK, 1973, p. 119).

Esses cômodos podiam ser proibidos ao neófito durante determinado tempo, depois eles tinham acesso liberado, como acontece com Tilttil, que obtém o direito de abrir os portões no *Palácio da Noite* após mostrar que possui o diamante. O menino parece estar certo de que o pássaro azul encontra-se em uma das portas no palácio da Noite, por isso insiste para que esta lhe dê as chaves, e diante do Diamante possuído por ele – o que mostra que ele está passando por sua iniciação e não é mais apenas uma criança - a Noite não pode impedir-lhe de ter acesso aos cômodos trancados. No entanto, o pássaro azul, não estava em nenhuma das portas, como pode ocorrer em alguns contos.

2.7 A Floresta e o Rito de Iniciação

Na cena seguinte, *Na Floresta* (Terceiro Ato, Quinto Quadro), há uma batalha entre as árvores, os animais e as crianças, na qual a natureza se revolta pelo mal que o Homem tem lhe feito.

LE PORC: Tu peux faire ta prière, va, c'est ta dernière heure. Mais ne cache pas la petite fille... Je veux m'en régaler les yeux... C'est elle que je mangerai la première...

TYLTYL: Qu'est-ce que je vous ai fait ?...

LE MOUTON: Rien du tout, mon petit... Mangé mon petit frère, mes deux soeurs, mes trois oncles, ma tante, bon-papa, bonne-maman... Attends, attends, quand tu seras par terre, tu verras que j'ai des dents aussi...

L'ÂNE: Et que j'ai des sabots !...

LE CHEVAL (piaffant fièrement): Vous allez voir ce que vous allez voir !... Aimez-vous mieux que je le déchire à belles dents ou que je vous l'abatte à coups de pied ?... (Is s'avance magnifiquement sur Tyltyl qui lui fai face en levant son couteau.) (MAETERLINCK, 1961, p.155)

[PORCO: Pode fazer suas orações, sim? É o seu último instante. Mas não esconda a menina. Quero regalar meus olhos nela. Vou comê-la em primeiro lugar.

TILTIL: Que foi que eu fiz a vocês?

CARNEIRO: Nada, querido. Comeu meu irmãozinho mais novo, minhas duas irmãs, meus três tios, minha tia, minha vovó... Espere um pouco aí, e quando estiver no chão verá que eu também tenho dentes.

BURRO: E eu tenho cascos.

CAVALO (empina-se orgulhosamente): Vocês vão ver uma coisa. Preferem que eu corte o garoto a dentadas, ou que acabe com ele a coices? (Avança magnificamente para Tilttil, que o enfrenta levantando a faca] (MAETERLINCK, 1973, p.149).

Este é o único episódio em que são descritos ferimentos físicos nos protagonistas, havendo inclusive, o ferimento na mão de Tilttil e na pata de Tilô, motivo possivelmente adaptado a partir da amputação do dedo mínimo que ocorria durante os rituais de iniciação. Pode-se relacionar tal episódio a uma das principais partes do rito de iniciação pelo qual passam os irmãos, já que o rito, propriamente dito ocorria em florestas.

A relação da floresta do conto com a floresta que figura nos ritos de iniciação não poderia ser mais estreita. O rito de iniciação sempre ocorre em uma floresta. No mundo inteiro essa é uma característica constante, obrigatória do rito de iniciação. Onde não há florestas, as crianças são levadas pelo menos para um arbusto (PROPP, 1997, p.55).

Durante tais ritos, já na floresta, estados de transe eram provocados através de lesões físicas e ingestão de substâncias alucinógenas com o intuito de aproximar o neófito da morte.

É mais verossímil que tais crueldades pretendessem "fazer perder a razão". Prolongando-se por muito tempo (às vezes durante semanas), acompanhadas pela fome, sede, escuridão, medo, elas deviam fazer provocar um estado que o neófito considerava morte. Causavam uma loucura temporária (facilitada pelo consumo de certas beberagens), que fazia o iniciado esquecer tudo do mundo. Ele perdia a memória a ponto de esquecer o próprio nome, não reconhecer os pais e talvez acreditar firmemente que, como lhe afirmavam, morrera e ressuscitara como um homem novo e diferente (Idem, p.155).

Desta forma, é plausível que na peça, já que as crianças se encontram em uma floresta e passem por um tipo de iniciação, haja ferimentos físicos. É verdade que, neste caso, os

ferimentos não são graves e nem há estados de transe, mas parece ser indispensável a uma iniciação que o neófito sinta medo ou dores físicas para que isso tenha influência direta em sua consciência.

2.8 – O Reino dos Confins

Derradeira etapa da jornada antes de retornar ao lar, o *Reino dos Confins* é tido como uma projeção, por parte dos homens, de tudo que gostariam de ter nesse mundo, mas não é possível. Por isso, é comum, nos contos, haver lugares onde tudo é permitido e há muita fartura, inclusive de comida.

O homem não transporta para o outro mundo apenas as suas formas de vida, transporta também seus interesses e ideais. Na luta com a natureza, ele é frágil, e as derrotas que sofre aqui são amplamente compensadas no além. [...] depois, no outro mundo, [o homem] deixa de produzir e de trabalhar, limitando-se a consumir, e os recursos mágicos trazidos de lá asseguram o consumo eterno (Ibidem, p.356).

Segundo Propp, como o conto tende à triplicação, o *Reino dos Confins* aparece também triplicado, sendo que o primeiro é tido como a isbá (casa) de Yagá. Assim, temos também o *Palácio da Fada Beriluna*, *O Jardim das Felicidades* e o *Reino do Futuro* como projeções do *Reino dos Confins* de forma triplicada.

O segundo *Reino dos Confins* (o primeiro é o Palácio da Fada) a que chegam é o *Jardim das Felicidades* (Quarto Ato, Nono Quadro), onde são mostradas as Felicidades personificadas, no entanto, estas são ligadas a aspectos puramente materiais, como comer e dormir demais – desejos do homem que são projetados no outro mundo já que não é possível tê-los no momento.

Quand s'ouvre le rideau, on découvre, prise sur les premiers plans des jardins, une sorte de salle formée de hautes colonnes de marbre entre lesquelles, masquant tout le fond, sont tendues de lourdes draperies de pourpre que sont soutiennent des cordages d'or. Architecture rappelant les moments les plus sensuels et les plus somptueux de la Renaissance vénitienne ou flamande (Véronèse et Rubens). Guirlandes, cornes d'abondance, torsades, vases, statues, dorures prodigués de toutes parts. – Au milieu, massive et féérique table de jaspe et de vermeil, encombrée de flambeaux, de cristaux, de vaiselle d'or et d'argent et surchargée de mets fabuleux. – Autour de la table, mangent, boivent, hurlent, chantent, s'agitent, se vaudrent ou s'endorment parmi les venaison, les fruits miraculeux, le aiguières et les amphores renversées, les plus gros Bonheurs de la terre. Ils sont énormes, invraisemblablement obèses et rubiconds, couverts de velours et de brocarts, couronnés d'or, de perles et de pierreries. De belles esclaves apportent sans cesse des plats empanachés et des breuvages écumants. – Musique vulgaire, hilare et brutale où dominant les cuivres. – Cuivres. – Une lumière lourde et rouge baigne la scène. (MAETRELINCK, 1961, p.178).

[Ao abrir-se a cortina, desvenda-se, no primeiro plano do jardim, uma espécie de sala formada por altas colunas de mármore, entre as quais, dissimulando todo o fundo se estendem pesadas cortinas de púrpura, pendentes de cordões de ouro. A arquitetura lembra os momentos mais sensuais e suntuosos da Renascença veneziana ou flamenga (Veronese e Rubens). Guirlandas, cornucópias, torsos, vasos, estátuas, dourados enxameiam por toda parte. – Ao meio, macia e feérica mesa de jaspe e prata dourada, repleta de tochas, cristais, baixelas de ouro e prata e atulhada de manjares fabulosos. – Em redor da mesa, comem, bebem, urram, cantam, agitam-se, espojam-se ou adormecem entre pratos de caça, frutas fantásticas e ânforas, as maiores Felicidades da Terra. São enormes, incrivelmente obesas e rubicundas, cobertas de veludos e brocados, coroadas de ouro, pérolas e pedrarias. Belas escravas trazem continuamente pratos enfeitados e bebidas espumantes. – Música vulgar, hilariante e grosseira, em que dominam os metais. – Luz pesada, vermelha, banha a cena] (MAETERLINCK, 1973, p.170).

Propp ressalta que com o passar o tempo esses valores de idealização do *Reino dos Confins* foram sofrendo censuras por se tratar de desejos opostos ao trabalho e esforço, em que tudo se tinha de forma fácil e abundante.

É preciso dizer que tais concepções contêm em si um grande perigo em termos sociais: levam à rejeição do trabalho (PROPP, 1997, p.356).

Enxerga-se, pois, nitidamente que essas Felicidades descritas por Maeterlinck são ligadas a valores e aspirações mundanas, e por isso, vê-se claramente certa censura aos valores que estas trazem, apontando-as como falsas e passageiras: *Felicidade-de-ser-rico; Felicidade-da- vaidade-satisfeita; Felicidade-de-beber-quando-não-se-tem-mais-sede; Felicidade-de-comer-quando-não-se-tem-mais-fome; Felicidade-de-ignorar-tudo; Felicidade-de-não-compreender-nada; Felicidade-de-não-fazer-nada; Felicidade-de-dormir-mais-do-que-o-necessário*; entre outras. E então, a censura de Maeterlinck propõe o que seriam as verdadeiras felicidade ao se girar o Diamante, mostrando Felicidades ligadas a valores sublimes e espirituais: *Felicidade-de-ter-saúde; Felicidade-do-ar-puro; Felicidade-de-amar-os-pais; Felicidade-do-céu-azul; Felicidade-da-floresta; Felicidade-das-horas-de-sol; Felicidade-de-ver-surgir-as-estrelas, Amor Materno*; entre outras.

Após passarem pelo *Jardim das Felicidades*, os irmãos chegam ao *Reino do Futuro*, terceiro *Reino dos Confins*, onde estão as crianças que ainda vão nascer, os *meninos azuis*:

Les salles immenses du Palais d'Azur, où attendent les enfants qui vont naître. – Infinies perspectives de colonnes de saphir soutenant des voûtes de turquoise. Tout ici, depuis la lumière et les dalles de lapis-lazuli jusqu'aux pulvérulences du fond où se perdent les derniers arceaux, jusqu'aux moindres objets, est d'un bleu iréel, intense, féérique. Seuls les chapiteaux et les socles des colonnes, les clefs de voûtes, quelques sièges, quelques bancs circulaires sont de marbre blanc ou d'albâtre. – A droite, entre les colonnes, des grandes portes oplaines. Ces portes, dont le Temps, vers la fin de la scène, écartera les battants, s'ouvrent sur la Vie actuelle et les quais de l'Aurore. Partout, peuplant harmonieusement la

salle, une foule d'enfants vêtues de longues robes azurées. – Les uns jouent, d'autres se promènent, d'autres causent ou songent. Beaucoup sont endormis, beaucoup aussi travaillent, entre les colonnades, aux inventions futures ; et leurs outils, leurs instruments, les appareils qu'ils construisent, les plantes, les fleurs et les fruits qu'ils cultivent ou qu'ils cueillent sont du même bleu surnaturel et lumineux que l'atmosphère générale du Palais. – Parmi les enfants, revêtus d'un azur plus pâle et plus diaphane, passent et repassent quelques figures de haute taille, d'une beauté souveraine et silencieuse, qui paraissent être des anges (MAETERLINCK, 1961, p.202).

[Salas imensas, no Palácio Azul, onde esperam as crianças que vão nascer. – Infinitas perspectivas de colunas de safira, sustentando abóbodas de turquesa. Tudo, desde a luz e as lajes de lápis-lazúli até as pulverulências do fundo, onde se perdem os últimos arcos, até os menores objetos, é de um azul irreal, intenso, feérico. Somente os capitéis e os socos das colunas, as chaves de abóbodas e alguns bancos circulares são de mármore branco ou de alabastro. – À direita, entre colunas, grandes portas opalinas, cujas folhas, ao findar a cena, serão fechadas pelo Tempo, e que se abrem sobre a Vida Atual e o caos do Amanhecer. Por toda parte, a encher harmoniosamente a sala, chusma de crianças trajando longas vestes azuladas. – Estas brincam, aquelas passeiam, outras conversam ou devaneiam; muitas dormem, outras tantas trabalham, entre colunatas, nas invenções futuras; os utensílios, instrumentos e aparelhos que constroem, as plantas, flores e frutos que cultivam ou colhem, têm o mesmo azul sobrenatural e luminoso da atmosfera geral do Palácio. –Entre as crianças, revestidas de azul mais pálido e mais diáfano, desfilam e tornam a desfilar algumas figuras de porte elevado, de uma beleza soberana e silenciosa, semelhante a anjos] (MAETERLINCK, 1973, p.192).

Frequentemente, os palácios do *Reino dos Confins* são representados como suntuosos e trazem metais preciosos, como ouro, ou o cristal, além de serem inacessíveis e se encontrarem entre o céu e a terra, sendo imprecisa a sua localização. *Tanto no Jardim das Felicidades* como no *Reino do Futuro*, temos a descrição de fabulosos palácios, ornados ricamente com metais preciosos e trabalhada arquitetura, podendo ser uma projeção de sonhos humanos. *No Reino do Futuro*, fica nítida a associação à ideia de “paraíso”²³, por a cor azul prevalecer e por haver figuras semelhantes a anjos, podendo também ser interpretada como a projeção dos desejos de calma e tranquilidade, que por não haver no nível desejado no “mundo real”, o homem o projeta em outro mundo.

A função da cor azul e dos personagens presentes nesta cena será discutida no próximo capítulo.

Após passarem pelo *Reino dos Confins*, os protagonistas voltam para casa. Títil e Mítil procedem da mesma forma: retornam à choupana de seus pais, porém, sem conseguir o pássaro azul. Tomando tal ave como concepções de leveza e elevação do espírito, é perfeitamente normal que as crianças retornem sem o pássaro em si, mas mais maduros e

²³ Diz-se “paraíso” referindo-se à concepção em que muitas religiões acreditam que haja após a morte, por exemplo, a católica.

despertos para as verdades da vida, objetivo dos rituais de iniciação. O pássaro, em várias culturas, é tido como símbolo da elevação espiritual, como sinalizado pelo Dicionário de Símbolos de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, sendo esta ave um dos animais a transportar os mortos para o outro mundo após a morte.

PÁSSARO, AVE. (v. *abutre, águia, andorinha, asa, cegonha, coruja, cisne, codorniz, corvo, engole-vento, faisão, fênix, galo, gavião, grou, lavandisca, martim-pescador, milhano, mocho, pato, pavão, pega, pelicano, perdiz, pomba, rouxinol, simorgh, verdelhão*).

O vôo dos pássaros os predispõe, é claro, a servir de símbolo às relações entre o céu e a terra. Em grego, a própria palavra foi sinônimo de presságio e de mensagem do céu. É essa a significação dos pássaros no taoísmo, onde os Imortais adotam a forma de aves para significar a leveza, a liberação do peso terrestre. [...] Na mesma perspectiva, o pássaro é a representação da alma que se liberta do corpo (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2009, p.687).

Sabe-se há muito que o pássaro é a alma do morto, mas às vezes os pesquisadores têm noções muito confusas sobre a origem de tal concepção. Wundt, por exemplo, considera que a concepção da alma-pássaro surgiu das representações segundo as quais, no momento da incineração, a alma saía em forma de fumaça. [...] a concepção sobre pássaros que levavam consigo a alma existia ainda no final do século XIX. Quando alguém morria, sua alma era carregada por um pássaro. Portanto, o pássaro leva a alma para o ouro mundo (PROPP, 1997, p.249).

Se a jornada dos heróis representa um ritual de iniciação através do qual amadurecem para ingressar na vida adulta e que, para tal, era necessária a aproximação com a morte, faz sentido que o objeto de sua busca seja um animal que representasse justamente as relações entre a vida e a morte, a terra e o céu.

Vê-se, então, na peça vários motivos que possibilitam a relação a contos maravilhosos, embora há de se ressaltar suas transformações e adaptações, e ainda, a forma que se apresenta: uma peça teatral, sendo que os contos encontram-se geralmente em prosa. Mas, é de se esperar que os motivos dos contos mudem ao longo do tempo, dado seu caráter não estático e sua ligação a questões de produções econômicas e sociais de sua época, caracterizados, assim, por Propp como produtos da superestrutura, em que modificações nesta modificarão também seus elementos. Desta forma, portanto, tais motivos tendem a continuar existindo, mas não sempre da mesma maneira.

No folclore, o aparecimento do novo não acarreta o desaparecimento do antigo. Surgem assim, formas sempre novas, que coexistem com as formas antigas (Idem, p.352).

Capítulo 3 – Em relação aos Contos de Fadas e Bettelheim

Os contos de fadas são bem mais que histórias povoadas por personagens com estranhos poderes e que se passam em um reino muito distante. Também não se reduzem a narrativas contadas para crianças dormirem. Há muitos estudos acerca destes tipos de contos, e por isso mesmo, muitas interpretações e também contestações sobre seu modo “maniqueísta” em separar as personagens em “boas” ou “más” simplesmente. Bruno Bettelheim, psicanalista austríaco, mostra como os contos de fadas trazem elementos históricos adaptados de forma a ajudar o inconsciente no isolamento, projeção e superação de traumas e angústias sem que estes necessitem vir ao nível consciente. Este capítulo será guiado pelas ideias principais deste autor em relação aos contos de fadas, aplicando esses conceitos na peça de *L’Oiseau Bleu* Maeterlinck.

3.1 – Era uma vez

Tudo começa em um “reino muito distante” e “há muito tempo atrás”, ou “na época em que os animais ainda falavam”, ou de qualquer outra forma que distancie a narrativa do “nosso mundo” (em tempo e espaço). Distanciar os fatos que serão narrados seria uma estratégia de deixar o mundo concreto e voltar a estágio mental arcaico da humanidade, permitindo, assim, que o inconsciente viva tranquilamente naquele mundo fantástico durante o tempo da narrativa.

Esses começos sugerem que o que se segue não pertence ao aqui e agora que conhecemos. Essa indefinição deliberada nos começos dos contos simboliza que estamos deixando o mundo concreto da realidade comum. Os velhos castelos, cavernas escuras, quartos trancados em que se é proibido de entrar, florestas impenetráveis, tudo sugere que alguma coisa que costuma estar escondida será revelada, enquanto que o “há muito tempo atrás” traz implícito que vamos tomar conhecimento de acontecimentos os mais arcaicos. [...] Essas são as coordenadas que situam a história não no tempo ou espaço da realidade externa, mas num estado mental – do jovem de espírito. Estando situado aí, o conto de fadas pode cultivar esse espírito melhor do que qualquer outra forma de literatura. [...] Sem nos darmos conta, o inconsciente nos leva de volta aos tempos mais remotos de nossas vidas. Os locais mais estranhos, antigos, distantes e, ao mesmo tempo, mais familiares de que fala um conto de fadas sugerem uma viagem ao interior de nossa mente, aos domínios do despercebido e do inconsciente (BETTELHEIM, 2007, p.90 e 91).

Viver durante certo tempo essa fantasia dos contos não seria prejudicial à criança, ao contrário, mostra-se fator positivo, visto que a assegura-lhe poder fantasiar durante certo tempo, mas ao final da história, a traz de volta à vida real, motivando-lhe a chegar numa realidade em que encontrará o “feliz para sempre”.

Tendo levado a criança numa viagem a um mundo fabuloso, no final o conto a devolve à realidade, de modo bastante tranquilizador. Isso lhe ensina o que mais necessita saber nesse estágio de seu desenvolvimento: que não é prejudicial permitir que a fantasia nos domine temporariamente, desde que não permaneçamos permanentemente presos a ela. No final da história, o herói retorna à realidade, uma realidade feliz, mas destituída de magia (Idem, p.92).

O psicanalista afirma que a criança, enquanto interlocutor, seguramente identificar-se-á com protagonista e história de forma natural; não é preciso que nenhuma referência explícita seja feita, mas se ela for forçada a realizar tal associação de forma consciente, isso lhe gerará mais angústias. Por isso, ao pensar que a história acontece em um lugar e época distantes, a criança poderá fantasiar e se identificar com a personagem de modo a não temer diretamente os conflitos por que esta passa, aliviando, de forma inconsciente, seus medos e superando-os juntamente com a protagonista ao longo da narrativa.

3.2 – E foram felizes para sempre

E em relação ao “felizes para sempre”, o autor defende que este tipo de final não altera a visão de mundo “realista” da criança, mas tem por função tranquilizá-lo durante seu crescimento, fase em que ela precisa acreditar que tudo dará certo e que é capaz de superar todos os perigos pelos quais terá que passar. Se a criança não puder ter a certeza de que tudo se resolverá bem em sua vida, pouca esperança lhe restará. Algumas versões de histórias infantis mais “realistas” modificam o seu final, em que a personagem não tem seu esperado final feliz, e sim padece à mercê do mundo “real”. Que tipo de esperança e coragem isso dá a uma criança para viver se tudo acaba mal? Os contos de fadas com final feliz não criam um universo de ilusão em que tudo vai bem por si só. Ao contrário, antes de ser “feliz para sempre”, o herói precisa passar por árduas provas e superar sozinho seus medos e traumas. Assim, essas histórias não dizem ao inconsciente da criança que deve esperar de braços cruzados seu príncipe encantado, mas sim lhe encoraja a enfrentar as provas que a vida lhe trouxer de forma mais segura.

Essa é exatamente a mensagem que os contos de fadas transmitem à criança de forma variada: que uma luta contra dificuldades graves na vida é inevitável, é parte intrínseca da existência humana – mas que, se a pessoa não se intimida e se defronta resolutamente com as provações inesperadas e muitas vezes injustas, dominará todos os obstáculos e ao fim emergirá vitoriosa (Ibidem, p.15).

3.3 – *Sair de casa, enfrentar o dragão*

Nos contos de fadas, a trajetória do herói poder ser lida como a representação do processo de amadurecimento do indivíduo ao passar da infância à idade adulta, em que este se depara com situações e emoções diferentes de quando era criança, forçando-o a reorganizar-se para entrar em uma nova fase. Por isso os protagonistas destas histórias são sempre crianças ou jovens púberes. Nenhum conto é protagonizado por adultos ou idosos, justamente porque estes já passaram da idade conflituosa de que trata tal passagem.

O herói sempre se afasta de casa e dos pais, obviamente porque precisam enfrentar seus medos sozinhos. Mas é preciso lembrar que ele nunca está sozinho: sempre há um auxiliar mágico – fada, animal - e vários recursos também mágicos de que dispõe, geralmente algum objeto com poderes que ele ganha de seu protetor.

Essas histórias garantem que, se uma criança ousar se engajar nessa busca atemorizante e onerosa, poderes benevolentes virão em seu auxílio e ela será bem-sucedida (Idem, p.34).

Isso mostra à criança que, apesar de tudo que terá de enfrentar, ela nunca estará sozinha, e até contará com uma ajuda especial vinda de algum lugar de que não espera. E assim, o herói começa a sua jornada com algum pretexto – alguma busca ou tarefa imposta pelo rei, enfim, qualquer coisa que motive sua saída de casa. O afastamento da casa dos pais é inevitável, já que em tal fase, o jovem tem de provar – primeiro para si, depois para a sociedade – que é capaz de viver longe dos pais e resolver sozinho seus problemas. Depois de matar o dragão, atravessar a floresta e vencer diversos perigos, o herói termina a sua tarefa, volta vitorioso e casa-se com a princesa.

3.4 – *A mãe e a madrasta*

Ao longo da história, o príncipe encontra vários personagens, bons e maus. Dividir os personagens em bons e maus seria outra estratégia dos contos de fadas para ajudar a criança a trabalhar melhor com aspectos conflitantes, e não inculcar-lhe certa visão maniqueísta de as pessoas são ou boas ou más. A estratégia funcionaria de seguinte forma: o fato de haver quase sempre uma madrasta ou padrasto maus nas histórias, que ameaçam o herói de alguma forma decorre de que a criança enxerga dois aspectos nos pais, um bom, protetor, e outro mau, ameaçador. Não sabendo definir a personalidade de seus pais em uma imagem única, a criança os

divide em dois em suas projeções: a mãe boa, que quase nunca aparece nos contos, ou bem pouco²⁴ e a mãe má, no caso, a madrasta.

Incapaz de ver qualquer coerência entre as diferentes manifestações, a criança na verdade percebe a vovó como duas entidades separadas – a que ama e a que ameaça. Ela de fato é a vovó e o lobo. Dividindo-a, por assim dizer, a criança pode preservar sua imagem da avó boa. [...] o lobo é uma manifestação passageira – a vovó retornará triunfante. [...] Longe de ser um expediente usado apenas por contos de fadas, essa divisão de uma pessoa para manter a boa imagem incontaminada ocorre a muitas crianças como uma solução para um relacionamento muito difícil de administrar ou compreender. [...] A fantasia da madrasta má não só conserva intacta a mãe boa, como também impede os sentimentos de culpa em relação aos pensamentos e desejos coléricos a seu respeito – uma culpa que interferiria seriamente na boa relação com a mãe (Idem, p.100).

Castigar a madrasta no final do conto é uma forma de a criança extravasar seu desejo vingativo com relação à mãe - causado por alguma proibição ou punição – sem sentir-se culpada, além de conservar a imagem da mãe boa sem que a parte má sobreponha-se à primeira.

A apresentação das polarizações de caráter permite à criança compreender facilmente a diferença entre ambas, o que ela não poderia fazer tão prontamente se as personagens fossem retratadas de modo mais semelhante à vida, com todas as complexidades que caracterizam as pessoas reais. (Idem. Pag. 17)

Levando em consideração que as outras personagens da história – assim como a madrasta – são projeções de sentimentos íntimos da personagem, vê-se um leque de interpretações abrir-se em *L’Oiseau Bleu*. No caso desta peça, considerar-se-á que nem todas as personagens são projeções das protagonistas. Algumas funcionam como elementos ou alegorias que servem à história para que algo se desencadeie, como as árvores ou os animais, por exemplo. Como já dito, é preciso prestar atenção à história para interpretá-la de forma coerente. Nem todas seguem a mesma “receita” apenas por apresentarem elementos em comum.

3.4 – Os dois irmãos

Vivida sua jornada, o herói volta para sua casa, casa-se com a princesa e herda um reino, assumindo, assim, sua independência e vida adulta -, no entanto, é preciso lembrar que isso acontece com jovens púberes e que há contos nos quais as protagonistas são crianças. Nesse caso, elas voltam à casa de seus pais ao fim da história porque ainda não estão na idade de se casar. Pode-se enquadrar a história de Títil e Mítil nesta segunda categoria, pois são duas

²⁴Há sempre referências de que a mãe da personagem tenha morrido. Isso, ao contrário do que muitos podem pensar, não seria para imprimir sensação de tristeza ou abandono, e sim porque esta não possui nenhum conflito para superar com a parte boa de sua mãe, apenas com a parte má, representada pela madrasta.

crianças que retornam à casa dos pais após sua jornada. Esse retorno é esperado e positivo, pois as crianças não precisam provar sua maturidade para ingressar na vida adulta – mesmo porque ainda não têm idade para isso. O objetivo seria superar provas que têm por objetivo fortalecer a confiança em si e em companheiros de sua idade, fato explicado pela presença do irmão de idade semelhante ao invés de o herói seguir viagem sozinho. Ao retornar à casa dos pais, as crianças estarão mais maduras e confiantes, podendo contribuir de forma melhor e mais ativa no lar.

“João e Maria” termina com os heróis voltando ao lar de onde partiram e agora encontrando aí a felicidade. Isso está psicologicamente correto, pois uma criança pequena, impelida a suas aventuras por problemas orais ou edipianos, não pode esperar encontrar a felicidade fora do lar. Para que tudo corra bem em seu desenvolvimento, deve solucionar esses problemas enquanto ainda depende dos pais. Somente por meio de boas relações com os pais a criança pode amadurecer com sucesso rumo à adolescência. Tendo vencido dificuldades edipianas, dominando suas angústias orais, sublimando os anseios que não podem ser satisfeitos realisticamente, e aprendido que as racionalizações do desejo devem ser substituídas pela ação inteligente, a criança está pronta para viver novamente feliz com os pais (Idem, p.230).

Quando há uma dualidade, quase sempre a função é de complementação. No caso destas histórias, sempre se trata de um menino e uma menina, nunca de duas crianças do mesmo sexo. Isto porque ambos trazem em si as diferenças correspondentes a cada sexo que, unidas, potencializarão a força do indivíduo. Ou ainda, pode-se supor que se trata de aspectos (masculino/feminino) de uma mesma pessoa que foram separados para a representação.

[...] como em muitos outros contos de fadas que retratam as aventuras de dois irmãos, os protagonistas representam as naturezas díspares do id, ego e superego; e a mensagem principal é que estes devem ser integrados para a felicidade humana (Idem, p.115).

Outro caso de dualidade entre as personagens é o Cão e a Gata, em que o primeiro se revela extremamente fiel ao homem, enquanto que a Gata tenta o tempo todo sabotar sua jornada. Segundo as declarações de hábito, os animais cão e gato já trazem um tipo de rixa, sendo que ambos não conseguem conviver (o que, na realidade, pode perfeitamente ser desmentido). Aproveitando-se dessa rixa, o autor compôs um quadro no qual os dois atuam como antagonistas: o Cão colabora positivamente com o homem e a Gata negativamente. Esta escolha de papéis também não é gratuita, em vista da simbologia dos animais, na qual o cão é famoso por sua fidelidade e o gato se apresenta como animal traiçoeiro. Mais do que esta representação simbólica de fidelidade e de traição, cão e gato indiciam as forças positivas e

negativas – em verdade internas a cada ser humano – que favorecem ou desfavorecem os empreendimentos em questão.

3.5 – *O início, a Fada Madrinha e a tarefa*

O início da história é na casa dos pais, mas não se passa em um reino nem época distantes. É uma simples casa de um humilde lenhador em que seus dois filhos dormem. O que motiva a saída de casa dos protagonistas é uma tarefa de busca imposta pela Fada Beriluna: ela precisa de um pássaro para que sua filha seja feliz. Já por essa referência ao objeto, pode-se inferir que não se trata de um pássaro comum, pois este traz a felicidade. Desta forma, o pássaro procurado estará ligado a concepções que possibilitem a personagem ser feliz, o que representa um estado de consciência maior do indivíduo. A Fada apresenta-se como uma espécie de protetora das crianças, como a recorrente figura da Fada Madrinha nos contos, mas esta não permanece o tempo todo com o protagonista, do mesmo jeito que a Fada Beriluna não segue viagem com as crianças. Ela lhes dá recursos mágicos para utilizarem durante a viagem; no caso, o diamante, além de personificar os elementos da casa²⁵: o Pão, o Açúcar, o Fogo, a Água, o Leite, a Luz, o Cão e a Gata. Assim, os irmãos não estarão sozinhos em sua jornada. Além de um objeto mágico, eles contam com auxiliares especiais. É interessante observar que o objeto mágico – o diamante – possui a propriedade de fazer enxergar a verdadeira alma das coisas. Assim, as protagonistas teriam uma capacidade a mais do que as pessoas comuns, que enxergam somente o óbvio, que nem sempre corresponde ao verdadeiro. Enxergando as coisas de uma forma diferente, estariam as crianças sendo preparadas para encontrar/ver o pássaro azul (= concepções metafísicas)?

Mostrando o encontro entre as crianças e seus avós já falecidos, o episódio *País da Saudade* parece começar a provocar mudanças em sua maneira de enxergar a morte, já que o avô afirma não estar morto, que, na verdade, eles sempre vivem quando alguém se lembra deles. Assim, é possível afirmar que alguém só morre quando não nos lembramos mais deste; da mesma forma, se a lembrança da pessoa estiver em nossa mente, a pessoa estará sempre viva. É uma forma de relativizar o conceito da morte e colocar a imagem da pessoa à frente de seu corpo físico, que de fato morre. Isso faz sentido se for levado em conta as concepções e crenças do autor, em que este afirma que a morte da pessoa não deve encobrir toda a vida que teve. A visita ao *País da Saudade* logo no começo da Jornada faz-se necessária para que comece desde

²⁵ Embora os elementos assumam vida após o diamante ser girado – enxerga-se sua verdadeira alma – esse fato é desencadeado pela Fada.

então, a se operarem mudanças nas formas das crianças enxergarem o mundo, fato auxiliado pelo Diamante.

3.6 – Os segredos escondidos pela Noite

Os irmãos chegam, então, ao *Palácio da Noite*, no qual há portões que guardam seus segredos, e ao serem abertos, alguns personagens escapam e saltam aos olhos das crianças: Fantasmas/Espectros, Doenças/Coriza, Guerras, Trevas, Terrors, Mistérios, Silêncio, Estrelas, Orvalho, Canto dos Rouxinóis, Perfumes Noturnos, Fogos-Fátuos, Pirlampos.

TYLTYL: Qu'y a-t-il derrière celle-ci?...

LA NUIT: A quoi bon? Je te l'ai déjà dit, l'Oiseau Bleu n'ets jamais venu par ici...Enfin, comme tu voudras...Ouvre-la si ça te fait plaisir...Ce sont les Maladies...

TYLTYL (la clef dans la serrure): Est-ce qu'il faut prendre garde en ouvrant?...

LA NUIT: Non, ce n'est pas la peine. Elles sont bien tranquilles, les pauvres petites...Elles ne sont pas hereuses. L'Homme, depuis quelques temps, leur fait une telle guerre! Surtout depuis la découverte des microbes...Ouvre donc, tu verras...

Tyltyl ouvre la porte toute grande. Rien ne paraît.

TYLTYL: Elles ne sortent pas?

LA NUIT: Je t'avais prévenu, presque toutes sont souffrantes et bien découragée. Les médecins ne sont pas gentils pour elles...Entre donc un instant, tu verras...

Tyltyl entra dans la caverna et ressort aussitôt après.

TYLTYL: L'Oiseau Bleu n'y est pas... Elles ont l'air bien malades, vos Maladies...Elles n'ont même pas levé la tête...Une petite Maladie, en pantoufles, robe de chambre et bonnet de coton, s'échappe de la caverna et se met á gambades dans la salle.) Tiens!...Une petite qui s'évade!... Qu'est-ce que c'est?

LA NUIT: Ce n'est rien, c'est la plus petite, c'est le Rhume de cerveau. C'est une de celles qu'on persécute le moins et qui se porte le mieux...(Appelant le Rhume de cerveau.) Viens ici, ma petite...C'est trop tôt; il faut attendre le printemps...versão original]

(Le Rhume de cerveau, éternuant, toussant et se mouchant, rentre dans la caverna dont Tyltyl referme la porte.) (MAETERLINCK, 1961, p.125 e 126).

[TILTIL: Que há atrás desta (porta)?

NOITE: Para quê? Eu já disse, o Pássaro Azul nunca passou por aqui. Mas seja como você quiser. Pode abrir, se lhe agrada. São as Doenças.

TITIL (com a chave na fechadura): Será preciso tomar cuidado, ao abrir?

NOITE: Não, não vale a pena. Estão bem sossegadas, coitadinhas. Não são felizes. O Homem lhes moveu tamanha guerra, de tempos para cá! Principalmente depois da descoberta dos micróbios. Pode abrir, e verá.

(Tilttil escancara a porta. Não aparece nada.)

TILTIL: Elas não saem?

NOITE: Eu avisei: quase todas estão doentes, desanimadíssimas. Os médicos não são delicados com elas. Entre um instante, para espiar.

(Tilttil entra na caverna e sai logo depois.)

TILTIL: O Pássaro Azul não está lá. Que ar doentio têm as suas Doenças! Nem sequer levantaram a cabeça. (Uma doenzinha, de chinelos, "robe de chambre" e touca de algodão, foge da caverna e começa a pular no salão.) Olhe, aquela pequena fugiu! Qual é?

NOITE: Nada, é a menorzinha, a Coriza, uma das menos perseguidas. Vai passando melhor. (Chama a Coriza)Venha cá, pequena. Ainda é cedo, você tem que esperar a primavera.

(Bocejando, tossindo, assoando-se, Coriza volta para a caverna e Tilttil fecha a porta)] (MAETERLINCK, 1973, p.123).

LA NUIT (regardant à son tour dans la caverne): Eh bien, le Ténèbres, que faites-vous ? Sortez donc un instant, ça vous fera du bine, ça vous dégourdira. Et les Terreurs aussi... Il n'y a rien à craindre... (Quelques Ténèbres et quelques Terreurs sous la figure de femmes couvertes, les premières de voiles noirs, les dernières de voiles verdâtres, risquent piteusement quelques pas hors de la caverne, et, sur un geste qu'ébauche Tylyl, rentrent précipitamment.) Voyons, tenez-vous donc... C'est un enafnt, il ne vous fera pas de mal... (A Tylyl). Elles sent devenues extrêmement timides ; excepté les grandes, celles que tu vois au fond...

TYLTYL (regardant vers le fond de la caverne) Oh ! Qu'elles sont effrayantes!...

LA NUIT: Elles sont enchaînées... Ce sont les seule qui n'aient pas peur de l'Homme... Mais referme la porte, de crainte qu'elles ne se fâchent (MAETERLINCK, 1961, p.128).

[NOITE (olha, por sua vez, na caverna): Como é, Trevas, que estão fazendo aí? Ora, saiam um instantinho, é bom, anima a gente. Os Terrores também. Não há motivo para receio. (Algumas Trevas e alguns Terrores, sob a aparência de mulheres recobertas, umas de véus negros, outras de véus esverdeados, arriscam penosamente alguns passos para fora da caverna e, a um gesto esboçado por Tilttil, voltam a toda pressa.) Vamos, coragem. É só um garoto, não vai lhes fazer mal... (A Tilttil.) Ficaram extremamente tímidas, menos as grandes, aquelas que você vê lá no fundo.

TILTIL (olha para o fundo da caverna): Ih, são medonhas!

NOITE: Estão acorrentadas. São as únicas que não têm medo do Homem. Feche a porta, para evitar que se zanguem (MAETERLINCK, 1973, p.125).

As Estrelas, o Orvalho, o Canto dos Rouxinóis, os Perfumes Noturnos, os Fogos-Fátuos e os Pirlampos saem todos da última porta, e ao contrário dos demais não representam aspectos negativos ou ameaça ou homem, por isso ao aparecerem, a cena é descrita com beleza e delicadeza, encantando as crianças:

Tylyl ouvre la porte toute grande. Aussitôt les Etoiles, sous la forme de belles jeunes filles voilées de lueurs versicolores, s'échappent de leur prison, se répandent dans la salle et forment sur les marches et autour des colonnes de gracieuses rondes baignées d'une sorte de lumineuse pénombre. Les Parfums de la Nuit, presque invisibles, les Feux follets, les Lucioles, la Rosée, transparente se joignent à elle, cependant que le Chant des Rossignold, sortant à flots de la caverne, inonde le palais nocturne.

MYTYL (ravie, battant des mains) : Oh ! Les jolies madames !

TYLTYL : Et qu'elles dansent bien !

MYTYL : Et qu'elles sentent bon !

TYLTYL : Et qu'elles chantent bien ! (MAETERLINCK, 1961, p.130).

[Tilttil escancara a porta. Logo as Estrelas, sob forma de lindas moças, envoltas em clarões versicolores, fogem da prisão, espalham-se na sala e formam, nos degraus e em redor das colunas, graciosas rondas, envoltas numa sorte de penumbra luminosa. Juntam-se a elas os Perfumes Noturnos, quase invisíveis, os Fogo-fátuos, os Pirlampos e o Orvalho Transparente; por sua vez, o Canto dos Rouxinóis, ao sair em ondas da caverna, inunda o Palácio da Noite.

MITIL (fascinada, batendo palmas): Ah, que moças lindas!
TILTIL: Como dançam bem!
MITIL: Que cheirinho gostoso!
TILTIL: Que delícia de canto!] (MAETERLINCK, 1973, p.127).

Embora nem todos esses elementos possam ser associados a sentimentos íntimos das crianças, acredita-se que se tratam de personificações e alegorias de que se utiliza o autor para exprimir sua visão de mundo. Lendo os escritos de Maeterlinck, pode-se enxergá-lo como um homem que exaltava a beleza da simplicidade e procurava prestar atenção às pequenas coisas do dia-a-dia que muitas vezes passam despercebidas aos olhos mais descuidados. Para ele, a vida seria repleta de beleza e sabedoria. Mesmo quando algo trágico acontece, deve-se utilizar esse acontecimento para modificação e aprendizado interior (vide pag. 14). O autor apresenta, depois de sua primeira fase literária, a “simbolista”, uma visão de mundo totalmente otimista, em que afirma que a sabedoria do homem está no modo como lidar com os acontecimentos de sua vida, a escolha entre sofrer ou ser feliz faz uma pessoa sábia.

Desta forma, pode-se afirmar que, personificando todos esses elementos da natureza, o autor chama a atenção para a vida que há ao redor do ser humano. Se as crianças se tornam sensíveis a essa vida justamente porque estão aprendendo a enxergar a verdadeira alma das coisas, talvez seja esse um estágio importante no amadurecimento delas, o que lhes ajudará a encontrar a felicidade. Assim, já que as demais personagens dos contos de fadas são projeções de sentimentos e sensações para que a protagonista consiga lidar de forma mais próxima e concreta com angústias, pode-se estabelecer o paralelo, aqui, de personificações para se lidar de forma mais próxima com os elementos da vida e da natureza. Não que isso necessariamente signifique superação de conflitos, mas sim uma melhor visualização daquilo que parece não ter vida em um primeiro momento, mas que passa a tê-la se olhado de forma mais cuidadosa.

3.7 – *A Floresta do inconsciente*

A etapa seguinte passa-se na *Floresta*, em que as árvores e animais travam uma luta com as crianças a fim de matá-los, pois são filhos do homem, e como este vem agredindo muito a natureza, hão de ser punidos. As florestas misteriosas e encantadas são um motivo recorrente nos contos, já que representam o ambiente sombrio a ser penetrado pelo herói.

Desde os tempos antigos, a floresta quase impenetrável em que nos perdemos simbolizou o mundo escuro, escondido e quase impenetrável de nosso inconsciente (BETTELHEIM, 2007, p.135).

Desta forma, embrenhando-se na floresta, o jovem sempre está adentrando regiões de seu inconsciente nunca antes exploradas. Os perigos lá encontrados representam aspectos próprios desconhecidos capazes de gerar medos e angústias. Isso faz sentido ao pensar que no episódio decorrido na floresta, as crianças sentem-se amedrontadas pelo perigo que árvores e animais lhe oferecem ao ameaçá-las de morte. Tendo que enfrentar sozinhos a batalha, os heróis tendem a sair mais fortalecidos e corajosos - por isso é comum, nos contos, haver batalhas com seres medonhos. Aqui se tem um importante episódio na jornada dos heróis, pois eles provam para si mesmos que são capazes de enfrentar desafios sozinhos. Além da força física que são obrigados a utilizar, há a superação do medo, principal elemento a ser enfrentado durante a viagem antes de chegar ao final feliz.

Após a batalha da floresta, há uma breve passagem em que os pequenos têm que entrar em um cemitério para procurar nas covas o pássaro azul. Aqui fica clara a mudança de consciência das personagens, pois no começo da cena, eles se mostram muito assustados, mas depois há uma modificação: ao invés de cadáveres, erguem-se dos túmulos raios de luz e um fino vapor d'água, que faz com que flores desabrochem e os pássaros cantem. Admirados por tanta beleza, as crianças constataam que não existem mortos.

Alors, de toutes les tombes béantes monte graduellement une floraison d'abord grêle et timide comme une vapeur d'eau, puis blanche et virginale et de plus en plus touffue, de plus en plus haute, surabondante et merveilleuse, qui peu à peu, irrésistiblement, envahissant toutes les choses, transforme le cimetière en une sorte de jardin féérique et nuptial, sur lequel ne tardent pas à se lever les premières rayons de l'aube. La rosée scintille, les fleurs s'épanouissent, le vent murmure dans les feuilles, les abeilles bourdonnent, les oiseaux s'éveillent et inondent l'espace des premières ivresses de leurs hymnes au soleil et à la vie. Stupéfaits, éblouis, Tytyl et Mytyl, se tenant par la main, font quelques pas parmi les fleurs en cherchant la trace des tombes.

MYTYL (cherchant dans le gazon) : Où sont-ils, les morts ?...

TYLTYL (cherchant de même) : Il n'y a pas de morts... (METERLINCK, 1961, p.173).

[Então, de todas as covas escancaradas, sobe gradualmente uma floração a princípio mofina e tímida como vapor de água, depois branca e Virgínia, cada vez mais densa e mais alta, profunda e maravilhosa, a invadir irresistivelmente, pouco a pouco, todas as coisas, transformando o cemitério numa espécie de jardim nupcial e feérico, sobre o qual não tardam a erguem-se os primeiros raios da aurora. Cintila o orvalho, flores desabrocham, o vento murmura nas folhas, abelhas zumbem, pássaros despertam e inundam o espaço com os primeiros êxtases de seus hinos ao sol e à vida. Estupefatos, deslumbrados, Titil e Mitil, de mãos dadas, ensaiam alguns passos entre as flores, procurando traços de sepultura.

MITIL (procura na grama): Os mortos onde estão?

TITIL (procura também): Não existem mortos...] (MAETERLINCK, 1973, p.165).

É importante notar que ao fim deste episódio, é Tilttil quem afirma que não existem mortos, e não outra pessoa, como acontece no *País da Saudade*. A ideia que começou a ser

desenvolvida pelos seus familiares no começo da jornada foi amadurecida pelas crianças durante sua viagem, e agora, elas podem afirmar por elas mesmas que não têm medo de mortos porque eles não existem. Isso marca um importante estágio na iniciação das crianças, já que desde que saíram de casa, elas enfrentam sem seus pais – aqueles que sempre estiveram ao seu lado – perigos nunca antes imaginados. Tendo visto a morte de perto, o herói pode voltar para sua casa com sua consciência mudada, no entanto, ele ainda pode passar por outros reinos.

3.8 – A projeção da Felicidade

As felicidades vistas no *Jardim das Felicidades* são claramente associadas aos desejos pessoais das crianças. As primeiras que aparecem são relacionadas a aspectos materiais como comer quando não se tem mais fome ou dormir quando não se tem mais sono (vide p.33). Por tratar-se de excessos, elas são descritas em um ambiente exageradamente decorado, com música pesada, muita comida e dança, de modo a mostrar quão negativos podem ser tais prazeres se não dosados. Contudo, ao se girar o diamante, toda a orgia em que se encontravam se desfaz rapidamente, e estas personagens – que possuíam uma forma física gorda, representando a fartura – murcham e assumem aspecto feio e franzino. Aparecem as verdadeiras felicidades, agora mostradas de forma sóbria e tranquila, as crianças, inclusive, se encontram com a personificação do Amor Materno:

TYLTYL (émerveillé, la contemplant et l'embrassant tour à tour) : Et cette belle robe, en quoi dons qu'elle est faite ? Est-ce que c'est de la soie, de l'argent ou des perles ?

L'AMOUR MATERNEL : Non, ce sont des baiser, des regards, des caresses...chaque baiser qu'on donne y ajoute un rayon de lune ou de soleil.

TYLTYL : C'est drôle, je n'aurais jamais cru que tu étais si rivhe...Où donc la cachais-tu ? Était-elle dans l'armoire dont papa a la clef ?

L'AMOUR MATERNEL : Mais non, je l'ai toujours, mais on ne la voit pas, parce qu'on ne voit rien quand les yeux sont fermés...Toutes les mères sont riches quand elles aiment leurs enfants. Il n'en est pas de pauvres, il n'en est pas de laides, il n'en est pas de vieilles...Leur amour est toujours la plus belle des Joies. Et quand elles semblent tristes, il suffit d'un baiser qu'elles reçoivent ou qu'elles donnent pour que toutes leurs larmes deviennent des étoiles dans le fond de leurs yeux (MAETERLINCK, 1961, p.195 e 196).

[TILTIL (maravilhado, contempla-a e beija-a alternadamente): E esse vestido tão bonito, é feito de quê? De seda, de prata, de pérolas?

AMOR MATERNO: Não. É de beijos, de olhares, de carícias. Cada beijo que se dá, põe nele um raio de luar ou de sol.

TILTIL: Engraçado, eu nunca podia imaginar que você fosse tão rica. Mas onde é que escondia este vestido? No armário de que papai tem a chave?

AMOR MATERNO: Não, eu uso sempre este vestido, mas não se vê, porque a gente não vê quando está de olhos fechados. Todas as mães são ricas, quando gostam dos filhos. Não há mães pobres, feias ou velhas. O amor delas é sempre a Alegria mais bonita de todas. E

quando parecem tristes, basta receberem ou darem um beijo para que todas as suas lágrimas se tornem estrelas, no fundo dos olhos] (MAETERLINCK, 1973, p.186).

Isso tende a mostrar-lhes que a felicidade está ligada a valores afetivos como amar os pais, por exemplo, e não a prazeres físicos. Mais ainda, como afirma o Amor Materno, não se pode ver a riqueza sentimental quando se tem os olhos fechados, ou seja, para enxergar as verdadeiras felicidades, é preciso girar o diamante = abrir os olhos.

Vendo projetados em personagens seus sentimentos, as crianças contam com um poder de reflexão e avaliação maior do que se esses sentimentos permanecessem de forma abstrata em seu inconsciente, causando-lhes apenas sensações. Desta forma, Maeterlinck mostra quão ridículas e pequenas são as falsas felicidades, ao passo que as verdadeiras são mais estáveis e seguras, pois se referem a sentimentos e não aquisições materiais, que são passageiras.

Representar sentimentos nada mais é do que uma estratégia para se lidar melhor com abstrações que causam apenas sensações. Por ainda não possuir a capacidade de compreender e lidar com tais concepções, a projeção destas em personagens é uma boa maneira de pô-las em contato com a criança de forma saudável. Mais ainda, o casal de irmãos pode refletir sobre o que lhes cabe no momento, o que lhes traria realmente a felicidade: prazeres materiais ou sentimentos sublimes.

3.10 – No Futuro

O último reino por que passam é o *Reino do Futuro*, no qual as crianças que ainda vão nascer – os Meninos Azuis - aguardam sua hora trabalhando em projetos que desenvolverão em sua vida.

TYLTYL: Eh bien, tu apprendras... Avec quoi que tu joues, ces grandes ailes bleue?

L'ENFANT : Ça ? C'est pour l'invention que je ferai sur Terre...

TYLTYL : Quelle invention ? Tu as donc inventé quelque chose ?

L'ENFANT :

Mais oui, tu ne sais pas ? Quand je serai sur Terre, il faudra que j'invente le Chose qui rend Heureux...

TYLTYL : Est-elle bonne à manger ? Est-ce qu'elle fait du bruit ?

L'ENFANT : Mais non, on n'entend rien...

TYLTYL : C'est dommage...

L'ENFANT : J'y travaille chaque jour... Elle est presque achevée... Veux-tu voir ? [...]

UM AUTRE ENFANT (s'approchant de Tytyl et tirant par la manche) : Veux-tu voir la mienne, dis ?

TYLTYL : Mais oui, qu'est-ce que c'est ?

DEUXIÈME ENFANT : Les trente-trois remèdes pour prolonger la vie... Là, dans ces flacons bleus (MAETERLINCK, 1963, p.211, 212 e 213).

[TILTIL Bem, você vai aprender. Que é isso com que você está brincando, essas asas brancas, enormes?

MENINO: Isso? É a invenção que vou levar para a Terra.

TILTIL: Invenção? Você é inventor?

MENINO: Claro, pois você não sabe? Quando estiver na Terra hei de inventar a Coisa-que-faz-a-gente-feliz.

TILTIL: É boa de comer? Faz barulho?

MENINO: Não. Não se escuta nada.

TILTIL: Que pena.

MENINO: Trabalho nela todo dia. Está quase pronta. Quer ver?

OUTRO MENINO-AZUL (aproxima-se de Tilttil e puxa-o pela manga): Quer ver a minha, quer?

TILTIL: Quero, sim. Que é?

SEGUNDO MENINO: Trinta e três remédios para prolongar a vida. Ali, naqueles frascos azuis] (MAETERLINCK, 1973, p. 201).

UM ENFANT-BLEU: Et vois-tu celui-là?

TYLTYL : Lequel ?

L'ENFANT : Là, le petit qui dort au pied de la colonne...

TYLTYL : Eh bien ?

L'ENFANT : Il apportera la joie pure sur le Globe...

TYLTYL : Comment ?

L'ENFANT : Par des idées qu'on n'a pas encore eues (MAETERLINCK, 1961, p. 217).

[UM MENINO-AZUL: Está vendo aquele ali?

TILTIL: Qual?

MENINO: Aquele que dorme perto da coluna.

TILTIL: E então?

MENINO: Vai levar a alegria pura à face da Terra.

TILTIL: Como?

MENINO: Por meio de idéias que ninguém teve ainda] (MAETERLINCK, 1973, p.205).

Ver esses meninos, talvez tenha o propósito de fazer Tilttil e Milttil refletirem sobre sua própria existência, já que se trata da última etapa da viagem antes de retornarem à casa dos pais. Há uma associação entre Vida e Tempo, já que este é personificado como um velho barbudo e implacável que é responsável por levar as crianças à Terra. Muitas querem ir e não podem, outras não querem, mas são arrastadas por ele, pois têm que viver de acordo com seus projetos. O Tempo seria, então, uma espécie de regulador da vida, o qual não se pode vencer. Estabelecendo esse paralelo entre a noção de tempo e a vida das crianças, o autor tece uma interessante reflexão sobre o propósito da vida, reflexão que pode ser realizada apenas por aqueles que já atingiram certo nível de consciência, objetivo da jornada das crianças. É importante observar que, nesse reino, as crianças não se utilizam do diamante para enxergar a verdade. Ela é mostrada de forma direta. Seria porque elas já teriam adquirido essa capacidade ao longo de sua viagem sem precisar mais do diamante?

Outro ponto relevante a ser observado em relação ao tempo é que, em sua primeira fase literária, Maeterlinck evidencia a presença do *personagem sublime* em todas as suas obras, tecendo um quadro em que seus personagens não são donos de seus destinos, eles são levados por este. Embora em sua segunda fase, possa-se denotar o “triunfo da vida”, e seus personagens tomem consciência de suas vidas, o destino não deixa de imprimir a sua marca, fato marcado pelo Tempo no *Reino do Futuro*. Embora o homem possua o livre-arbítrio em suas ações e a escolha entre ser ou não feliz com o que lhe ocorre, certas decisões não lhe cabem, como por exemplo, nascer ou não em determinado momento. Certas relações continuam a ser reguladas pelo Tempo ou por uma força maior desconhecida pelos seres humanos.

3.11 – Os vários pássaros

Durante a viagem, as crianças conseguem pegar diversos pássaros – no *País da Saudade*, no *Palácio da Noite* e no *Reino do Futuro*, estes, porém, morrem em seguida, não sendo o verdadeiro. Elas, assim, retornam para casa sem o pássaro azul desejado. Isso faz sentido pensando que o pássaro procurado não é o animal em si, e sim os valores ligados a este, que levariam à verdadeira felicidade. O pássaro torna-se uma simbolização de valores e sentimentos que motivam a saída de casa das crianças com o objetivo de fazer-lhes refletir sua própria existência e adquirir nova consciência, o que de fato ocorre durante a jornada. Modificados interiormente, as crianças começam uma nova vida, ainda na casa dos pais, mas agora já acordados às verdades da vida, o que poderá levar-lhes ao tão esperado final feliz.

Os contos de fadas, diferentemente de qualquer outra forma de literatura, direcionam a criança para a descoberta de sua identidade e vocação, e também sugerem as experiências que são necessárias para desenvolver ainda mais o seu caráter. Os contos de fadas dão a entender que uma vida compensadora e boa está ao alcance da pessoa apesar da adversidade – mas apenas se ela não se intimidar com as lutas arriscadas sem as quais nunca se adquire a verdadeira identidade (BETTELHEIM, 2007, p.34).

Capítulo 4 – Conclusões

Estabelecido, pois, um paralelo entre a peça, os ritos de iniciação descritos por Propp e o desenvolvimento psicanalítico estudado por Bettelheim através dos contos de fadas, pode-se observar relações e comparações entre a peça de Maeterlinck e os temas analisados pelos outros dois autores.

4.1- O ritual de iniciação nos contos de fadas

O começo dos contos de fadas sempre traz uma aparente harmonia que será quebrada por um acontecimento trágico ou uma tarefa quase impossível de ser realizada – ela só poderá ser cumprida pelo herói, coincidentemente ou não, protagonista da história. Nos rituais de iniciação, ao atingir a puberdade, o neófito era afastado de casa e levado a uma construção no meio da floresta. Lá ele era testado através de provas se estaria apto ou não à vida adulta (essas provas chegavam a simular a morte da pessoa ou aproximavam-se desta através da dor, como a inserção de cacos de vidro sob a pele, ou amputação de seu dedo mínimo). Parece haver uma similaridade entre o que Propp e Bettelheim descrevem ao pensar no conto de fadas como um rito de iniciação: ao atingir certa idade, a criança (protagonista da história) tem que provar a si mesma e aos outros que possui a força necessária para enfrentar sozinha os desafios da vida adulta. Para isso, ela é afastada de casa com uma tarefa a ser cumprida. A harmonia presente no começo do conto, então, é quebrada; o que corresponde à saída da infância e passagem à vida adulta, fato sempre marcado por rituais de iniciação.

Na peça de Maeterlinck, tal quebra inicial ocorre: o cenário da casa de Tilttil e Mitil é descrito de forma simples, onde tudo parece estar bem. O fato que quebra a tranquilidade do lar das crianças é a chegada da Fada Beriluna, propondo às crianças uma tarefa de busca. Essa tarefa obriga-as a sair de casa e, conseqüentemente, de toda segurança e harmonia que esta lhes oferece, para enfrentarem sozinhas os perigos do mundo, o que irá fortalecê-los e prepará-los para uma nova vida.

O recurso usado para a iniciação das crianças é o tradicional. O que é diferente, na peça de Maeterlinck, é que a dificuldade, ou desordem, não existe na vida das crianças, nem de suas famílias, mas na vida da Fada Beriluna. É a filha da fada que precisa de ajuda. E a fada, que poderia, com um passe de mágica, resolver o problema e trazer quer diretamente a felicidade para sua filha, quer o pássaro azul, sem a menor dificuldade, pedirá às crianças Tilttil e Mitil que resolvam a questão. Seria um equívoco de Maeterlinck, com relação à estrutura dos contos

maravilhosos? Propõe ele que a felicidade de um ser depende da ajuda de um coletivo (Tilttil e Mítil que não são sua família)? A hipótese anterior seria complementada por Maeterlinck questionar o poder mágico usado em proveito próprio (a Fada Beriluna que não ajuda sua filha, mas fornece às crianças um objeto mágico que lhes permitirá a sua iniciação, portanto, o seu desenvolvimento). Os seres humanos teriam a faculdade de se ajudar uns aos outros graças ao seu desenvolvimento, iniciação, para os quais precisariam de objetos mágicos, porém fantásticos, imaginários. Talvez objetos criados pelos próprios iniciados. Outro indício de que Maeterlinck estaria sugerindo uma irmandade entre os homens está nos próprios nomes das crianças, que se analisados atentamente, trazem as iniciais de pronomes de línguas latinas:

Mytyl – M → me/moi
Tylyl – T → tu /toi

Em português :

Me/mim
Tu/ ti

O “me” e o “ti” convivem juntos a peça toda, equilibrando-se enquanto forças feminina/masculina e também representando a dependência e necessidade do ego em relação ao outro. Se Mítil ou Tilttil tivessem partido um sem o outro nessa jornada, possivelmente eles não teriam atingido tal grau de desenvolvimento, porque os dois juntos são mais fortes do que apenas um. Somando-se o fato de que a Fada transfere às crianças um recurso mágico que poderia ser usado por ela mesma (ela divide poderes mágicos), pode-se observar nas entrelinhas desta peça uma sutil mensagem em relação à alteridade.

4.2 – A morte

Tomar contato com a morte é uma questão fundamental para o desenvolvimento psicológico de uma pessoa. Mas, tratando-se de uma criança, talvez ela ainda não saiba como lidar com a questão. Pensando que em quase todos os contos de fadas há a presença da morte de alguma forma próxima ao protagonista, tem-se a indicação de que ela já faz parte da vida do indivíduo desde muito cedo, o que é perfeitamente condizente com o “mundo real”: muitas crianças enterram seus parentes – avós, tios, e até mesmo pais. Isso há de ter um impacto sobre a mente da criança, e se não for encarado de modo saudável, pode continuar em sua psique como algo assustador, sempre a ser temido. Aceitar que a morte é algo natural e presente na vida de todos pode ser o melhor caminho. Isso parece ser mostrado no *País da Saudade*, em que as crianças travam contato de forma natural com a morte através de seus avós já mortos.

Nos contos de fadas, a ausência da mãe, devido à sua morte, é um elemento que fortalece o protagonista, pois ele tem que ser mais autossuficiente do que se esta ainda estivesse presente. Além disso, quando há uma madrasta malvada que a faz sofrer, isso passa a ser usado de forma positiva pela história, pois todo sofrimento infringido por esta fortalece o indivíduo.

Nos ritos de iniciação descritos por Propp, a morte é elemento fundamental para que o neófito possa se preparar para a vida adulta – o contato com a morte, mesmo que seja através de uma simulação, proporciona melhores condições para a vida. Enxerga-se, então, que a morte tende a ter também uma conotação positiva, de superação e sublimação, sendo que, para que haja vida é necessária a morte. Levando em consideração que nos contos de fadas a morte serve como elemento fortalecedor para o protagonista, tem-se novamente a função de superação atribuída a ela. Em relação, agora, à peça, pode-se considerar esses aspectos positivos da morte e afirmar que Maeterlinck ousou modificar um pouco o caráter negativo da morte e reforçar seu caráter positivo: ele afirma que a morte não existe. Mais ainda: dela podem emergir coisas belas (como na cena do cemitério, em que as crianças se encantam com a beleza vinda dos túmulos – vide p.46 e 47). De fato, pode ser apenas uma questão de ponto de vista: a pessoa morta pode continuar viva na lembrança das pessoas. Pensando no título do episódio, torna-se pertinente a pergunta: por que o autor não chamou o capítulo de *País da Morte* ou *País dos Mortos*²⁶? O nome *País da Saudade* certamente é mais suave do que os primeiros. Outro indício de que ele minimiza o caráter negativo da morte é a pequena importância atribuída a esta no *Palácio da Noite*. Miticamente, a Morte é filha da Noite e irmã do Sono. Tal parentesco repete-se na peça, porém a referência à morte é muito rápida, sendo que seu nome nem é explicitado:

Pardon, madame...Je ne savais pas. (Montrant du doigt les deux enfants.) Ce sont vos petits garçons ?... Ils sont bien gentils...

LA NUIT : Oui, voici le Sommeil...

TYLTYL : Pourquoi qu'il est si gros ?...

LA NUIT : C'est parce qu'il dort bien...

TYLTYL : Et l'autre qui se cache ?... Pourquoi qu'il se viole la figure ?... Est-ce qu'il est malade ?... Comment c'est qu'il se nomme ?...

LA NUIT : C'est la soeur du Sommeil...Il va mieux ne pas la nommer...

TYLTYL :Parce que c'est un nom qu'on n'aime pas á entendre... (MAETERLINCK, 1961, p.120).

[TILTIL: Perdão, minha senhora... Eu não sabia. (Aponta para os dois meninos.) São seus filhinhos? Tão simpáticos!

NOITE: É, este é o Sono.

²⁶ *Pays de la Morte*, ou *Pays des Mortes* em francês. O título original do episódio é *Pays du Souvenir*, traduzível como *País da Lembrança*, mas Drummond optou por traduzi-lo como *País da Saudade* possivelmente por tratar-se de um sentimento extremamente ligado às lembranças, também às recordações de entes já falecidos. Importante lembrar, no entanto, que a palavra *saudade* não possui tradução exata para o francês nem para outras línguas.

TILTIL: Por que é tão gordo assim?

NOITE: Porque dorme muito.

TILTIL: É a outra, que se escondeu? Por que tapou o rosto? Está doente? Como se chama?

NOITE: É irmã do Sono. É melhor não dizer o nome.

TILTIL: Por quê?

NOITE: Porque ninguém gosta de ouvir.] (MAETERLINCK, 1973, p.118).

A visita ao *País da Saudade* também pode ser interpretada como uma forma de manutenção à tradição de culto aos ancestrais. Essa tradição revela-se de diversas maneiras no mundo atual, pensando nas diversas religiões atuais. Na casa de um budista, deve existir um altar de Buda. Este é um local onde se honra os antepassados. Honrar os antepassados é manifestar gratidão pela vida que eles passaram ao indivíduo, ao ser humano dono da casa. Isso também serve para que o ser possa sentir intensamente que herdou tanto sua vida individual como a vida de todas as coisas. (A alegorização de objetos, coisas, animais, na peça, poderia ecoar uma cosmovisão paralela à Budista). Nas tradições ocidentais, mais especificamente no Brasil, em que a religião católica possui muitos seguidores, há o *Dia de Todos os Santos*, em que milhares de pessoas ofertam flores nos túmulos de seus entes queridos nos cemitérios. Não há referência explícita a nenhuma religião no texto. Sabe-se apenas que os avós revelam que quando se reza, os mortos vivem, e que, por isso, deve-se rezar. Visitar seus entes falecidos, na peça, representa, então, uma alegoria das tradições de culto, que objetiva mantê-los vivos na memória, como é dito na história. Há, portanto, uma afirmação da importância da família enquanto instituição e com isso a valorização da nação, de seus costumes e de suas raízes, pois tal importância é incorporada aos ancestrais familiares.

Quanto à valorização família/nação, encontram-se resquícios de outra escola literária: o Romantismo, uma das influências na formação da corrente Simbolista. Este deu valor renovado aos ancestrais míticos e ao passado histórico de cada nação. Apesar de a peça ter sido escrita em contexto simbolista, Maeterlinck possui traços românticos, visto que nem sempre os autores classificados em um mesmo período literário apresentem as mesmas características, como afirma Antônio Cândido em *A Formação da Literatura Brasileira*:

[...] quem quiser ver profundidade tem que aceitar o contraditório, nos períodos e nos autores, porque, segundo uma frase justa ele “é o próprio nervo da vida” (CANDIDO, 2007, p.32).

Desta forma é esperado que autores simbolistas apresentem não apenas as características notadamente simbolistas, mas também outras, que possam parecer contraditórias, afinal, a divisão dos períodos literários trata-se de uma mera formalidade, já que as escolas

literárias encontram-se muito mais interligadas do que se pensa. Elas influenciam umas às outras, trazendo resquícios e influências de outros períodos. Ubiali apresenta o simbolismo belga como a *idade de ouro* da literatura belga, pois o movimento desenrolou-se no momento em que o jovem país lutava por sua identidade nacional e por ter uma arte peculiar, já que acabara de conquistar sua independência política em 1830. Apesar do simbolismo belga ter sido influenciado pela França, este mescla a influência francesa com outras, como por exemplo, a nórdica, além de elementos próprios da Bélgica, tendo assim, transformando-o em expressão da nacionalidade. Pode-se afirmar, então, que o desejo de valorização nacional encontrado no simbolismo belga é comparável ao mesmo sentimento encontrado na escola romântica em relação à afirmação de suas raízes nacionais.

4.3 – *Nos confins do inconsciente*

É normal que durante a trajetória de auto-descobrimto, o inconsciente do indivíduo utilize-se de símbolos para que seu consciente possa enxergar de maneira mais clara certas sensações interiores e assim poder lidar melhor com estas. Se a história trazida pela peça pode representar essa trajetória das crianças, pode-se supor que chegar aos diferentes reinos como o *Palácio da Fada*, o *Palácio da Noite*, o *Jardim das Felicidade*s e o *Reino do Futuro e a Floresta* – denominados respectivamente por Propp como a *Isbá de Yagá*, *Casa dos Homens* e o *Reino dos Confins* triplicado e a *Floresta* - seja a chegada a uma área de seu inconsciente onde muitos aspectos ainda permanecem em segredo ou ocultos. Estes serão descobertos um a um. Pode-se, então, inferir que se trata de simbolizações de segredos/aspectos inconscientes das personagens que estão sendo trazidos para o nível consciente.

Em O Pássaro Azul, como dissemos, assistimos a uma viagem-sonho onde a magia e a poesia da infância revelam-se numa estreita relação com a natureza, levando ao desvendar de segredos, mistérios, que a abundância dos símbolos apresentados pela peça vai elucidar (UBIALI 2002, p. 53).

Da mesma forma que travar contato com a morte é importante para o indivíduo, para o seu fortalecimento, conhecer e encarar aspectos até então desconhecidos de seu interior também é uma experiência essencial para seu desenvolvimento psicanalítico.

4.4 – *A Batalha*

O livro *As Raízes Históricas do Conto Maravilhoso*, de Propp, descreve vários rituais de iniciação que utilizavam a violência física. Nestes mesmos rituais, havia réplicas de

alguns animais – como, por exemplo, a cabana em que estavam podia ter a forma de um grande peixe – o que foi projetado, no conto maravilhoso, na forma de alguns animais, como o dragão. Lutar com um dragão ou outro animal maior que si mesmo é um desafio que exige muito do herói, que só conseguirá vencê-lo se estiver muito bem preparado. Olhando pelo viés psicanalítico, lutar contra um monstro nada mais é do que lutar consigo mesmo, vencer aspectos com os quais o indivíduo tem dificuldades em lidar. No caso da peça, a luta ocorre com as árvores e animais - por estes estarem revoltados com a agressão infligida pelo homem à natureza.

Não há vencedores em tal batalha. Ela é encerrada quando a Luz grita a Tilttil que desvire o Diamante. Assim, todas as almas das árvores e animais voltam para seu lugar inicial. Não haver vencedores nem vencidos pode indicar a continuidade da batalha interior travada consigo mesmo. Trata-se de uma luta contínua, em que se toma contato com aspectos delicados para a personalidade e passa-se a empreender um esforço constante para modificá-los ou simplesmente aceitá-los. Se as crianças tivessem vencido a batalha, seria uma indicação simplista demais de que o ritual de iniciação começaria e acabaria logo em seguida. O ritual em si é uma representação. A iniciação de uma pessoa é um processo mais complexo, em que ela sai de uma fase já superada e ingressa em outra misteriosa. Tilttil e Mitil estão saindo de uma fase que já não lhes acrescenta mais nada para ingressar em uma nova fase desafiadora, repleta de batalhas difíceis, e estas batalhas estão apenas começando.

4.5 – *Falsas Felicidades X Felicidades Verdadeiras*

O *Jardim das Felicidades* é um lugar onde as crianças encontram grandes felicidades personificadas, ou seja, trata-se de antropomorfizações. As primeiras – representantes de excessos materiais como comer ou dormir demais - desaparecem quando as crianças giram o diamante, dando lugar às segundas felicidades – felicidade de se ter saúde ou o Amor Materno, por exemplo, relacionadas às concepções metafísicas. Se o diamante revela a verdadeira alma das coisas, pode-se inferir que este revela aos pequenos o que seriam as verdadeiras felicidades.

Estabelecendo um paralelo entre a jornada das crianças e seus conflitos psicológicos, pode-se supor que neste ponto da trajetória elas chegam a um importante questionamento para si mesmas: “O que é a felicidade para mim?” “Eu sou feliz?” São perguntas que todos fazem em um determinado momento da vida. Tal momento certamente decorre após certa maturidade, o que pressupõe a saída da infância.

Parece que, neste ponto, as crianças já se encontram maduras para tais questionamentos - embora não estejam ainda adentrando a idade adulta - já se despojam de certos comportamentos caracterizadamente infantis. Tomar contato com seus aspectos conflitantes e estabelecer as verdades que lhes convêm no momento é uma dura tarefa para o indivíduo que sai da infância.

Assim como a dualidade existente entre o casal de irmãos e o Cão e a Gata, os dois grupos de Felicidades, as “Grandes Felicidades” – primeiro grupo, ou seja, aquelas ligadas a excessos materiais como dormir ou comer demais – e as “Verdadeiras Felicidades” - correspondendo a valores espirituais – estabelecem outro tipo de dualidade, mas não apenas entre duas personagens e sim, entre dois grupos. Pode-se, então, estabelecer a oposição futilidade/espiritualidade, sendo que, neste episódio, as crianças determinam qual valor lhes convém como meta a nortear sua busca pela felicidade. O universo opositivo tem função didática, que facilita a compreensão dos opostos éticos e morais. É relevante notar como os valores materiais são questionados, criticados e contrapostos aos valores espirituais.

Desta forma, Tilttil e Mitil enxergam que as felicidades ligadas aos aspectos materialistas não lhes convêm e optam por outros valores, os que correspondem aos seus sentimentos.

4.5 - O Palácio Azul e o Pássaro

Eis outro palácio no *Reino do Futuro*. (Cf. descrito na p.34.) Este, embora traga a suntuosidade dos outros, é descrito inteiramente em azul: trata-se da mais pura das cores, segundo Chevalier e Gheerbrant:

AZUL: O azul é a mais profunda das cores: nele o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até o infinito, como diante de uma perpétua fuga da cor. O azul é a mais imaterial das cores: a natureza o apresenta geralmente feito apenas de transparência, de vazio acumulado, vazio de ar, vazio de água, vazio do cristal ou do diamante. O vazio é exato, puro e frio. O azul é a mais fria das cores e, em seu valor absoluto, a mais pura, à exceção do vazio total do branco neutro. [...] o azul não é deste mundo; sugere uma ideia de eternidade tranquila e altaneira, que é sobre-humana – ou inumana (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2009, P. 107).

Se o azul é tido como a mais pura das cores, sendo considerada até mesmo inumana, ao associá-la a um animal também considerado símbolo das relações espirituais (pássaro), obtém-se uma profunda representação das concepções que a simbologia tanto do pássaro como da cor azul carregam: a imaterial. Assim sendo, o pássaro-azul buscado pelas crianças não é um

animal, mas sim os valores ligados a esse símbolo, fato perfeitamente justificável pela sua jornada e tudo que lhes decorre, provocando modificações interiores.

Este episódio é de crucial importância, pois é o último reino visitado pelas crianças em sua jornada. Como descrito no início do capítulo, vêm-se várias crianças que esperam para nascer, trabalhando em suas invenções: o que elas vão executar quando estiverem vivas. Enxergar crianças fazendo planos para seu futuro pode ser uma forma de Tilttil e Mitil refletirem sobre seus próprios planos para o futuro, o que se torna perfeitamente coerente pensando que ambos já se encontram maduros devido à superação de alguns conflitos nos episódios passados. Já mais fortalecidos, maduros e bem resolvidos quanto a algumas questões, eles podem pensar sobre seus futuros. A presença da cor azul em toda a extensão do palácio também assinala sua importância: já que as crianças enxergam tudo em azul, pode-se afirmar que o futuro que os pequenos têm para si será sereno e tranquilo, já que optaram por valores ligados a sentimentos e não futilidades.

Outro ponto a ser destacado é que o pássaro que as crianças buscam possui a cor azul, a mesma cor visualizada neste reino. Chegar a uma zona de seu inconsciente com a cor azul pode ser considerada uma aproximação aos valores buscados na jornada. O pássaro em si não foi capturado, mas a cor azul (a calma e a tranquilidade, e porque não dizer a felicidade?) foi encontrada. E se, tomando esses palácios como representações de zonas do inconsciente humano, pode-se afirmar ainda que as crianças encontram a cor azul em si mesmas, em certas regiões de seu inconscientes que, antes de iniciarem sua jornada de auto-conhecimento, permaneciam ocultas.

Iniciar uma jornada de busca significa embrenhar-se na floresta de seu próprio inconsciente, onde locais permanecem ocultos e sombrios, como no *Palácio da Noite*, reino visitado logo no início da narrativa, mas que pode terminar em um maravilhoso e sereno palácio, como o *Reino do Futuro*.

Igualmente, a jornada das crianças serve a representar outro tipo de busca maior, não apenas a de duas crianças lutando para serem felizes ao sair da infância, mas também a constante batalha do homem em suas indagações sobre o que realmente lhe traria a felicidade.

Nous avons bien affaire à deux drames parallèles : celui des enfants en quête de l'oiseau-bleu, celui de l'homme à recherche « du grand secret des choses et du bonheur » (COMPÈRE, p. 25).

*[Estamos lidando com dois dramas paralelos : o das crianças em busca do pássaro azul, e o do homem à procura “do grande segredo das coisas e da felicidade”]*²⁷

²⁷ Trad. minha.

Capítulo 5 – Considerações Finais

O último episódio da peça mostra as crianças acordando surpresas em sua casa e indagando sobre os elementos que lhes fizeram companhia durante sua jornada. Ao que parece, fica subentendido que tudo foi um sonho, o que se torna coerente, também, pensando que os sonhos são portas abertas para a aproximação com nosso inconsciente.

Ao acordarem, as crianças reparam que o pássaro que tinham em sua gaiola é azul:

TYLTYL: Tiens, c'est vrai, mon oiseau... Où est-il ?... Ah ! Mais voilà la cage!...Mytyl, vois-tu la cage ?... C'est celle que portait le Pain...Oui, Oui, c'est bien la même ; mais il n'y a plus qu'un oiseau...Il a donc mangé l'autre ?...Tiens, tiens!...Mais il est bleu! Mais c'est ma tourterelle ! Mais elle est bien plus bleue que quand je suis parti !... Mais c'est l'Oiseau Bleu que nous avons cherché!... Nous sommes allés si loin et il était ici !...Ah ! Ça c'est épouvantable !...Mytyl, vois-tu l'oiseau ?Que dirait la Lumière ? (MAETERLINCK, 1961, p.253).

TITIL: Ah, é verdade, o meu pássaro... Onde está ele? Ah, aqui está a gaiola. Viu, Mitil? É a mesma que o Pão levava. É sim, ela mesma; a diferença é que agora, só tem um pássaro. Então o outro foi comido? Olhe aqui: á azul! Mas é a minha rolinha! Está muito mais azul do que quando eu viajei! É o Pássaro Azul que nós procurávamos! Fomos tão longe, e ele estava aqui... Mas é incrível! Está vendo o pássaro, Mitil? Que dirá a Luz? (MAETERLINCK, 1973, p.237).

A maturidade atingida pelas crianças lhes permite enxergar que a felicidade estava o tempo todo ao seu lado, apenas não era notada. Mais ainda, há a constatação, por parte de Títil, de que eles foram muito longe em busca do que estava perto, e, com isso, talvez tenham alcançado o maior objetivo da obra:

Depois da viagem-sonho, um novo olhar é dirigido para a realidade sensível. O pássaro azul esteve sempre perto, mas a aparência encobria a essência que trazia em si a felicidade (UBIALI, 2002, p.68).

5.1 – O Tempo, A Pulsão de Vida e a Pulsão de Morte

Segundo Sperber, há uma diferença básica entre contos de fadas e mito, sendo que o primeiro corresponde prioritariamente à pulsão de vida, e o segundo, prioritariamente à de morte. Isto porque

no conto de fadas predomina Eros. No mito predomina Tanatos. No conto de fadas, prevalece a luta, a ação, a positividade, a confiança na resolução de problemas internos, valorizando o eu (SPERBER, 2009, p.190).

Ou seja, nos contos de fadas, sempre há o “final feliz”, diferentemente do mito, em que a personagem é punida (*hamartia*) por sua ousadia e arrogância (*hybris*), prevalecendo, portanto, a pulsão de morte.

A função dos contos de fadas é a afirmação da pulsão de vida, sobretudo dos pequenos (criança, Pequeno Polegar, o menor, o mais novo e aparentemente mais fraco, como o Pequeno Alfaiate e outros), com os quais o receptor se identifica no mais das vezes (Idem).

Desta forma, os contos de fadas parecem dizer que apesar de todos os imensos obstáculos enfrentados na jornada, é possível acreditar em um final feliz, em uma solução positiva para os problemas. Se Maeterlinck passa a exaltar a vida, é justo que ele tenha escolhido alguma forma próxima aos contos de fadas para imprimir sua visão otimista de afirmação da vida em detrimento da morte.

Em relação ao Tempo, como este se trata de uma personagem notadamente mítica, sua tendência seria a pulsão de morte. Na peça, ele atua como regulador do nascimento dos Meninos Azuis, no *Reino do Futuro*, agindo de forma implacável, não chegando, no entanto, a exercer função punitiva. Esta personagem reforça assim, a simbologia tradicional do tempo, que atua como regulador das relações humanas. Além da personificação do tempo, há interessante relação temporal na peça ao pensar que o primeiro reino visitado remete-lhes ao passado - através da lembrança dos avós já falecidos - e o último reino é no futuro. Assim, pode-se inferir que:

- País da Saudade – Passado, pois as crianças se encontram com parentes mortos;
- Palácio da Noite/Jardim das Felicidades – Presente, pois as crianças são confrontadas com aspectos até então desconhecidos de sua personalidade e questionamentos sobre a felicidade;
- Reino do Futuro – Futuro, reflexões sobre suas vidas e projetos futuros.

Além de percorrerem um caminho por seus inconscientes, as crianças são levadas a reflexões por uma busca também através do tempo, pois procuram no passado, no presente e no futuro o pássaro azul, para apenas no final da jornada conscientizarem-se de que este estava o tempo todo ao seu alcance. No entanto, para alcançar tal consciência, as crianças antes tiveram que se lançar em uma jornada rumo ao desconhecido, ou seja, seu próprio interior, somente desta forma poderiam descobrir que sempre puderam ter o pássaro azul.

5.2 – Em relação às personagens e sua simbologia.

PERSONAGEM	SIMBOLOGIA (com contrapontos indicados por /)
Protagonistas (Tiltil/Mitil)	Complementam-se, enquanto casal de irmãos, como masculino/feminino.
Família (Mãe e Pai)	Lar zeloso do qual o protagonista é afastado quando dada sua iniciação. São referência mais longínqua do masculino/feminino.
Avó, Avô e Irmãos mortos	Presença da morte. Confronto necessário para sublinhar a importância da busca da completude, do desenvolvimento, do amadurecimento.
Fada Beriluna	Impositora da tarefa/Doadora de recursos auxiliares.
Elementos Vitais (Pão, Açúcar, Leite, Água, Fogo, Luz)	Auxiliares na busca. Trata-se de elementos vitais para a para a manutenção da vida do ser humano.
Cão/Gata	Complementam-se representando fidelidade/ falsidade respectivamente. (Esta é uma simbologia tradicional. Estes traços não correspondem às características reais destes animais).
Noite (Sono/Morte)	Guardião de mistérios.
Destino, Fantasmas etc.	Mistérios encerrados na noite/escuridão.
Árvores/Animais	Rivais a serem vencidos na batalha (= ritual de iniciação).
Felicidades	Futilidades/Valores espirituais.
Meninos Azuis	Projeções das crianças para seu futuro.
Tempo	Regulador das relações humanas.
Pássaro Azul	Felicidade/Objetivo da busca.

5.3 – Em relação aos episódios e sua significação.

EPISÓDIO	SIGNIFICAÇÃO
Choupana do Lenhador	Situação confortável inicial a ser quebrada.
Palácio da Fada	Preparação para a mudança/local do ritual de passagem.
País da Saudade/Cemitério	Confronto com a morte.
Palácio da Noite	Conhecimento de aspectos até então misteriosos personalidade.
Floresta	Batalha com aspectos íntimos.
Jardim das Felicidades	Busca pelo que seria a felicidade para os protagonistas.
Reino do Futuro	Reflexão quanto ao futuro e suas expectativas.
Adeus/Despertar	Tomada de consciência dos protagonistas.

5.4 – Por que ler *L'Oiseau Bleu* hoje?

A pergunta apresenta-se pertinente ao pensar que tal obra obteve um Prêmio Nobel de Literatura há cem anos, no entanto, é pouco lida e estudada. Mesmo o nome de Maurice Maeterlinck não é muito conhecido em nosso país, e surpreendentemente, mesmo na França, restando conhecido apenas por estudiosos. Pode-se pensar que isso ocorre dada à importância momentânea de uma obra, mas como depois as condições do meio mudam, seu valor tende

também a mudar. No caso, *L'Oiseau Bleu* foi escrita em 1908, em pleno cenário decadentista, às vésperas da primeira guerra mundial. Embora o mundo estivesse caminhando para duas grandes guerras, havia também forte necessidade de se construir a esperança e acreditar no bem. A humanidade nunca deixou de construir suas esperanças nem de acreditar em um final feliz, fato comprovado pela existência contínua dos contos de fadas, notadamente otimistas, permeados pela pulsão de vida. Se a crença na vida não mais existisse, os contos de fadas já teriam desaparecido, visto que a mente humana procura símbolos para expressar-se. Falar através dos contos, significa que todos ainda representam seus auxiliares através da fada madrinha, e seu companheiro através do príncipe ou da princesa, são fantasias que tocam a todos os seres humanos em algum estágio do desenvolvimento psíquico. São as formas simples, como apresentas por Sperber em *Ficção e Razão*:

A maior parte das formas simples trabalha com uma linguagem infinita, no dizer de Julia Kristeva, ou seja, uma linguagem que contém elementos psicológicos, referentes à psique humana, portanto ocultos e de decodificação não automática, nem óbvia – além de apresentar recursos que remetem à temporalidade e a uma apreensão espacial de tempo (SPERBER, 2009. p.129).

Assim, como os contos de fadas, o mito também se apresenta como uma forma simples, no entanto, representando a pulsão de morte, fazendo oposição à de vida. Juntos, estas duas formas de pulsão mantêm em equilíbrio as sensações conscientes e inconscientes da mente humana entre vida e morte. Emoções estas que são representadas em obras de arte, no caso da literatura, através do conto de fadas e do mito. Em *L'Oiseau Bleu*, embora a pulsão de vida seja notadamente predominando, nota-se também a presença da pulsão de morte, através da figura mítica do Tempo. Haver a presença das duas formas de pulsão é perfeitamente coerente, visto que as duas convivem no inconsciente humano.

Se no início do século XX a pulsão de morte parecia predominar na mente humana através da sombra das guerras, das revoluções, da fome, da pobreza humana, havia a necessidade de afirmar a pulsão de vida para manter o equilíbrio dessas duas forças. No final do século XIX e começo do século XX, a Europa estava em crise. Devido à desigualdade social entre camponeses, proletariado e aristocracia e nobreza, a classe baixa se revolta. A Rússia, que ainda não havia deposto sua monarquia, começa seu processo revolucionário em 1905 em um movimento espontâneo, antigovernamental, que se espalhou por todo o Império Russo, aparentemente sem liderança, direção, controle ou objetivos muito precisos. Esses movimentos reivindicando mudanças sociais culminaram na Revolução Bolchevique de 1917. Além disso, as

disputas territoriais entre França, Inglaterra, Itália e Alemanha, contribuíam para o aumento da tensão no território europeu. Em 28 de junho de 1914, o assassinato do arquiduque da Áustria-Hungria Francisco Ferdinando por um estudante sérvio quando visitava Sarajevo desencadeia uma série de eventos que culminam na Primeira Grande Guerra. Começa, então, a Primeira Guerra Mundial em território europeu.

Tendo a peça sido escrita em contexto pré-guerra, Maeterlinck vivenciou toda a tensão presente na Europa nesse complicado começo de século. Como ele já havia deixado suas crenças pessimistas, mesmo diante de tal cenário, ele persiste em construir sua esperança em um futuro belo. Ora, não se pode afirmar que o presente momento da Europa oferecia belezas nem tranquilidade, todos temiam a guerra e suas implicações. No entanto, pode-se dizer que Maeterlinck no momento, insistia na pulsão de vida e propunha a irmandade entre os homens como elemento fundamental de nossa salvação. Se a pulsão de vida tivesse desaparecido, deixando espaço apenas para a de morte em tal momento, possivelmente o mal estar diante da guerra teria sido bem pior. Através da pulsão de vida, o homem constrói suas esperanças e não deixa de acreditar em um futuro melhor, crença necessária à condição humana.

Embora hoje em dia o mundo não se encontre às vésperas de uma guerra mundial (não que se tenha deixado de fazer guerras, infelizmente), outros questionamentos e angústias permeiam a humanidade, e sempre nos inquietarão, por isso o homem ainda precisa continuar a acreditar em um futuro melhor e a tecer suas esperanças. Ele necessita alimentar e representar sua pulsão de vida, equilibrando-a com a de morte. A peça *L'Oiseau Bleu* é um belo exemplo de pulsão de vida, de afirmação do bem, que precisou existir no começo do século do XX e que ainda precisa existir neste começo de século XXI.

Bibliografia

MAETERLINCK, Maurice. *O Pássaro Azul*. Trad. Carlos Drummond de Andrade. - Rio de Janeiro: Editora Opera Mund, 1973.

_____ *L'Oiseau Bleu*. Colection des Prix Nobel de Littérature réalisée sous le patronage de L'Academie Suédoise et de La Fondation Nobel. 1961.

_____ *A Sabedoria e o Destino*. Trad. Monteiro Lobato. Editora Pensamento, São Paulo, 1983.

PROPP, Vladimir. *As Raízes Históricas do Conto Maravilhoso*. Trad. Rosemary Costhek Abílio, Paulo Bezerra – São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Trad. Arlete Caetano – São Paulo: Paz e Terra, 2007.

CANDIDO, Antônio (org.) *A Personagem de Ficção* – São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção debates; 1/ dirigida por J. Guinsburg.)

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Trad. Vera da Costa e Silva – 18ª. Ed. - Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CIRLOT, Jean Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Ed. Moraes, 1984.

DUTRA, I. *O prelúdio nebuloso de Cruz e Souza*. *Palpitar*, v. 1, p. 1-30, 2008

BANDEIRA, Manuel. *A cinza das horas; Carnaval; O ritmo dissoluto*. Edição crítica / preparada por Júlio Castañon Guimarães e Rachel T. Valença. Ed. Nova Fronteira. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994

RÜNNEWALD, José Lino. *A idéia do cinema*. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1969.

SPERBER, Suzi Frankl. *A lenda da flor azul, o mito e o conto de fadas*; 2006; Comunicação; Faculdade de Ciências e Letras da UNESP/Campus de Araraquara.

_____ *Ficção e Razão: uma retomada das formas simples*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: Fapesp, 2009.

MOLER, Lara Biasoli. *Da palavra ao Silêncio: o Teatro Simbolista de Maurice Maeterlinck*.

UBIALI, Elizabeth Aranha Guimarães. *Da cabana ao infinito: uma viagem-sonho em O pássaro azul de Maurice Maeterlinck*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002.

MUKAMBA, Fabien Honore Kabeya. *La symbolique d'aliénation et de libération dans le théâtre de Maurice Maeterlinck*. Mémoire de DEA sous la direction du professeur Martine de Rougemont. (Bibliothèque Gaston Baty – Institut d'Études Théâtrales – Sorbonne Nouvelle). Année 2003-2004.

COMPÈRE, Gaston. *Le Théâtre de Maurice Maeterlinck*. Académie Royale de Langue et de Littérature Française Belgique.

HANSE, Joseph ; VIVIER, Robert. *Maurice Maeterlinck et le symbolisme*. Éditions A. – G.Nizet. Paris, 1970.

SOISSON, Léa. *L'Esthétique de la suggestion dans le Théâtre de Maurice Maeterlinck*. Master 1, dirigé par Mme. Christine Hamon-Sirejols (Bibliothèque Gaston Baty – Institut d'Études Théâtrales – Sorbonne Nouvelle)

CANDIDO, Antônio. *A Formação da Literatura Brasileira. Momentos Decisivos*. 11ª. Ed. Ouro sobre azul. Rio de Janeiro, 2007.

Apêndice fotográfico – Algumas adaptações teatrais e cinematográficas da peça



«СИНЯЯ ПТИЦА» М. МЕТЕРЛИНКА. Моск. Худож. Театръ.
Тильтль и Митль
А. Г. Кооненъ и С. В. Халютинъ.
Собств. изд. К. Фишеръ, Москва.

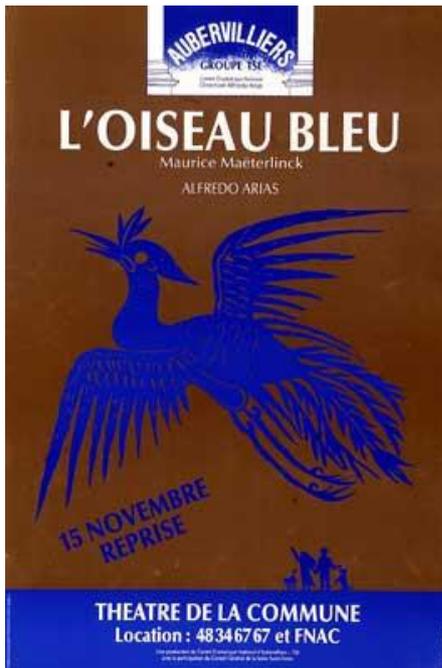


«СИНЯЯ ПТИЦА» М. МЕТЕРЛИНКА. Моск. Худож. Театръ.
Фея—М. Н. Германова.

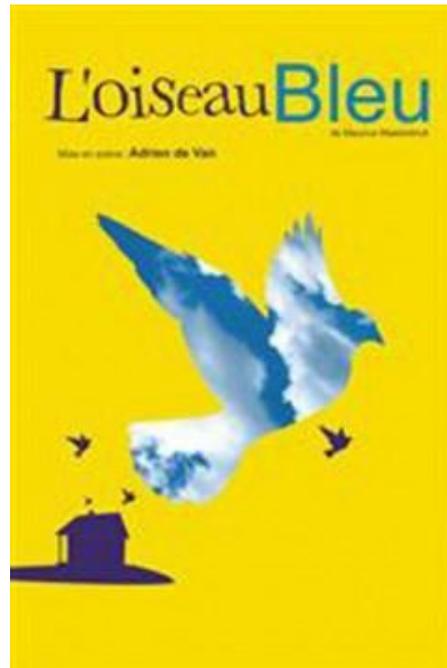


Direção: Constantin Stanislavski, 1908, Teatro de Arte de Moscou, Rússia. Primeira montagem teatral da peça.

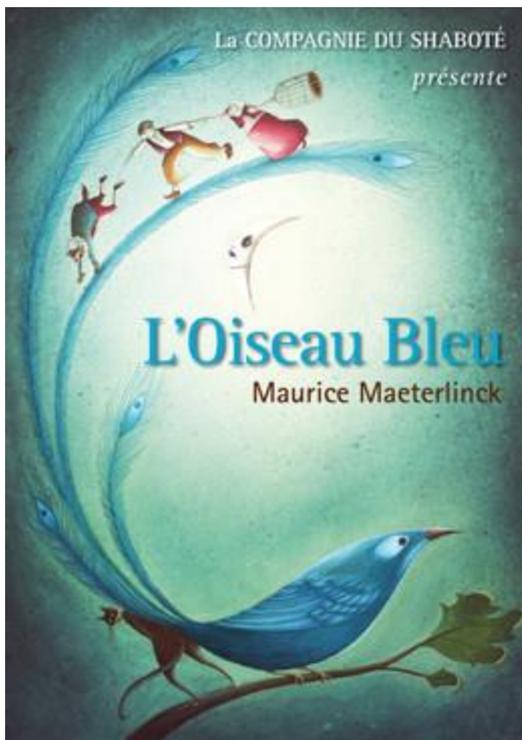




Théâtre de la Comune , Paris, 1987
 Direção : Alfredo Dias



Théâtre du Jardin d'Acclimatation, Paris, 2004
 Direção : Adrien de Van



Compagnie du Shaboté , Paris, 2010
 Direção: Florian Goetz et Jérémie Sonntag



Teatro Nacional Claudio Santoro , Brasília, outubro/2010



Grupo Clã de Teatro, Vitória, 2007



Grupo Pavilhão da Magnólia, 2009
Direção: Nelson Albuquerque



Cia Levante, 2009



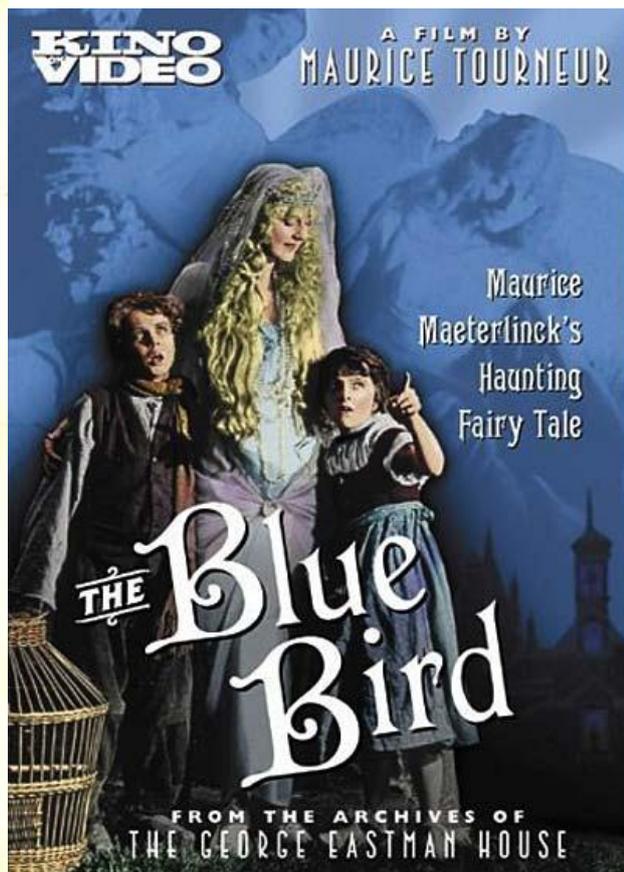
Série em 26 episódios, direção de Hiroshi Sasagawa, 1980, Japão.



Direção: Walter Lang, 1940, EUA.



Direção de George Cukor, 1976, EUA/URSS.



Direção: Maurice Tourneur, 1918, EUA.

