

**ADAPTAÇÃO E TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: REFLEXÕES SOBRE O
FILME *O PÁSSARO AZUL***Andrea Aparecida Rocha¹**RESUMO**

A partir da escrita fílmica do clássico *O pássaro azul* (1940), dirigido por Walter Lang, objetivamos neste artigo repertoriar alguns procedimentos desta escrita fílmica, independentemente das circunstâncias materiais e temporais da realização do filme. Como tal, apropriamo-nos do texto, mediante investigação dos métodos formalizados pelo cineasta, os quais se mostram evidentes nas imagens e em todo o conjunto de meios técnicos cinematográficos, tais como: os personagens, o espaço ficcional, os diálogos, os ângulos de filmagem e as imagens das coisas, isto é, os códigos que compõem a adaptação. Como embasamento teórico, frisamos algumas observações críticas, feitas por Metz (1980), Clüver (1997) e Plaza (2003) para a análise da tradução intersemiótica; Martin (2007), para o entendimento da linguagem cinematográfica; Bachelard (1978), Chevalier e Gheerbrant (2003), para o entendimento de códigos e mensagens simbólicas, entre outros.

Palavras chave: *O Pássaro Azul*; Adaptação; Cinema; Tradução Intersemiótica.

**ADAPTATION AND INTERSEMIOTIC TRANSLATION: REFLECTIONS ON
THE FILME *THE BLUE BIRD*****ABSTRACT**

Based on film writing of the classic *The Blue Bird* (1940), directed by Walter Lang, in this article we are aimed at reviewing the procedures of this film writing, regardless of the material and temporal circumstances of the film. As such, we take advantage of the text, by investigating the methods formalized by the filmmaker, which are evident in the images and in the whole set of cinematographic technical means, such as: the characters, the fictional space, the dialogues, the angles of filming, and the images of things, that is, the codes that make up the film adaptation. As a theoretical background, we emphasize some critical studies, performed by Metz (1980), Clüver (1997) and Plaza (2003) for the analysis of the intersemiotic translation, Martin (2007) for the understanding of cinematographic language, Bachelard (1978), Chevalier and Gheerbrant (2003) for the understanding of codes and symbolic messages, among others.

¹ Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Professora de Educação Básica na Rede Estadual de Ensino de Minas Gerais.

Keywords: *The Blue Bird*, Adaptation; Cinema; Intersemiotic Translation.

INTRODUÇÃO

O longa-metragem *O pássaro azul*, dirigido por Walter Lang, lançado nos anos 1940, foi baseado na peça teatral homônima do dramaturgo, poeta e ensaísta belga Maurice Maeterlinck. Tal obra foi sucesso no teatro, principalmente, através das encenações feitas em 1908, no Teatro Artístico de Moscou, dirigida pelo russo C. Stanislavsky, e em 1911, no Teatro Réjane na França. A história dos dois irmãos de origem pobre que seguem a jornada em busca do pássaro azul da felicidade teve muitas adaptações para o cinema², sendo a principal protagonizada pela atriz mirim Shirley Temple. Mesmo não conseguindo o sucesso de bilheteria esperado, este filme conseguiu encantar crianças e adultos através de uma impressionante aventura para o mundo dos sonhos, onde há animais e árvores personificados como humanos, fadas, seres mágicos, enfim, uma atmosfera encantada em que situações inacreditáveis acontecem.

Assim como as produções cinematográficas de *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carrol, e *O mágico de Oz*, de L. Frank Baum, a versão fílmica da peça *O pássaro azul* marcou a infância de muitas crianças e jovens, através de uma história cheia de simbologias e que sustentam a intenção de gerar uma lição de moral, chamando a atenção a temas que fazem parte da vida real. Esta ligação entre fantasia e realidade faz com que esta narrativa gere uma infinidade de mensagens, códigos ou significados, os quais intrigam não somente as crianças, como também os adultos que simpatizam pelo gênero fantástico.

Considerando essa adaptação cinematográfica, este artigo tem o objetivo de analisar os procedimentos expressivos e todos os artifícios inerentes a este sistema de linguagem, buscando entendê-los como parte do trabalho criativo do cineasta e de todos os envolvidos na produção do filme, e que concentram muita carga de significações morais e filosóficas, as quais acompanham a peça homônima de Maeterlinck. Antes de

²Além desta versão cinematográfica de 1940, a peça *O pássaro azul* foi adaptada para cinema em 1910, no Reino Unido; em 1918, nos Estados Unidos; em 1970, na União Soviética, e em 1976, nos Estados Unidos pela Twentieth Century Fox, tendo a participação da atriz Elizabeth Taylor.

tal análise, é traçada, inicialmente, uma breve reflexão sobre a teoria da Tradução intersemiótica, dando atenção àqueles estudiosos que consideram essa prática de tradução como consequência do processo dialógico entre as artes, independentemente de seus procedimentos de expressão e linguagem.

CINEMA, ADAPTAÇÃO E TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

A partir da descoberta do cinema pelos irmãos Lumière³, a arte ganhou contornos populares, tornando-se a mais importante e a mais influente de nossa época. Nascida de uma técnica comum de reprodução mecânica da realidade, a arte cinematográfica passou a ser considerada uma verdadeira indústria devido ao seu caráter comercial e por submeter-se aos imperativos capitalistas. Tal natureza, segundo Marcel Martin (2007), gerou várias polêmicas, já que, por ser considerado por muitos uma simples diversão e de fácil produção, o cinema ganhou fama de expressão artística fútil e menor, perante a música, a pintura, a literatura e o teatro.

Em meio a muitas contestações, o cinema conseguiu consolidar-se; prova disso foi o seu reconhecimento como sétima arte, em 1923, depois da manifestação escrita pelo crítico de cinema italiano Ricciotto Canudo, em que ele defendia uma ordem consensual entre as artes. Apesar da curta vida, Martin (2007) afirma que o cinema produziu obras-primas suficientes para que se possa afirmar que o cinema é uma arte, uma arte que conquistou seus meios de expressão específicos e libertou-se plenamente da influência de outras artes para fazer desabrochar suas possibilidades próprias com toda a autonomia (MARTIN, 2007, p.15).

A bem dizer, o cinema conseguiu ganhar o seu espaço, tornou-se um meio de comunicação, informação, propaganda, arte, ou seja, tornou-se também uma linguagem, graças a sua forma distinta de conduzir ideias e emoções, através de inúmeras técnicas e formas expressivas. Vale ressaltar ainda que o que distingue o cinema de todos os outros meios de expressões culturais é o poder excepcional que vem do fato de sua linguagem funcionar a partir da reprodução fotográfica da realidade, “com ele [o

³ Martin (2007, p. 13) considera importante lembrar que a descoberta dos irmãos Lumière se deve ao aperfeiçoamento do dispositivo de condução intermitente da película, que tornou possível o cinematógrafo, isso logo após as pioneiras invenções de Étienne Jules Marey (cronofotógrafo, 1888) e Thomas Edison (cinetoscópio, 1891).

cinema], de fato, são os seres e as próprias coisas que aparecem e falam, dirigem-se aos sentidos e à imaginação” (MARTIN, 2007, p. 18).

Relacionado a essas vantagens da linguagem fílmica, Clüver (1997) explica que, nos primórdios dos estudos cinematográficos, a adaptação de textos literários para o cinema começou a se estabelecer nos departamentos de literatura. Tal processo de análise tornou-se ponto central de muitas discussões, as quais inicialmente se concentravam na busca de equivalências, isto é, com a expectativa de que a adaptação fosse tão fiel quanto possível ao texto-fonte (CLÜVER, 1997, p. 45).

Com a evolução desses estudos teóricos, sobretudo, os advindos do Estruturalismo e do pós-estruturalismo, a adaptação passou a ser pensada através de outras perspectivas, “no sentido de reelaboração livre, transformação, desvio deliberado da fonte a fim de produzir algo novo” (CLÜVER, 1997, p. 45). Nesse sentido, Clüver (1997) esclarece que

[...] pode ser fascinante observar a partir do texto-fonte, estudando as omissões e persistências, as transformações e expansões – mas também as interferências do texto-fonte, nos casos em que a nova obra não logrou adaptar suficiente ou satisfatoriamente o material inicial à nova linguagem e ao novo meio. Nada disso nos impede de perceber em alguns casos a extraordinária proximidade entre o velho e o novo texto, por vezes tão grande que podemos ser tentados a novamente ler o segundo texto como tradução intersemiótica (CLÜVER, 1997, p. 45).

Ressalta-se que a definição de tradução intersemiótica, conforme apresentado por Julio Plaza (2003), “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais, ou de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema, a pintura, ou vice-versa” (PLAZA, 2003, p. 11).

Plaza (2003) chama a atenção para a teoria semiótica tratada por Charles Sanders Peirce (1839-1914). Foi a partir desse referencial que a tradução de cunho intersemiótico se estabeleceu a nível estético. Isso porque ela vai além da compreensão das características linguísticas, haja vista que o signo constitui-se em diferentes meios de linguagens tais como: verbal, pictórico, fotográfico, fílmico, televisivo, gráfico, musical, entre outros.

Segundo Plaza (2003), essa tradução mantém uma relação íntima com seu original, ao qual deve sua existência. É a partir da tradução que a vida do texto-fonte se expande, renova e também se modifica, uma vez que este também é produto de uma leitura e, ambos, original e tradução, estariam impossibilitados de chegarem a completar sua intenção de atingir uma língua pura. Nesse caso, ambos os textos se complementam nas suas intenções por mediar os signos (PLAZA, 2003, p. 32).

Segundo o teórico, quando nos referimos a signos, temos que considerá-los como um construto ao qual damos um significado, e que chegam até nós como mensagens codificadas em textos. No caso dos signos cinematográficos, eles encontram-se combinados por diversos elementos internos, tais como cenografia, figurino, diálogos, atores, entre outros recursos que ajudam a compor uma unidade intersemiótica, sintaticamente harmoniosa.

Baseado no projeto saussuriano de semiologia⁴, o crítico francês Christian Metz, em *Literatura e Cinema* (1980), complementa a essa reflexão endereçada às questões que dão à tradução seu cunho intersemiótico, afirmando que um filme é composto por várias imagens que adquirem suas significações umas em contato com as outras, “através de um jogo complexo de implicações recíprocas, símbolos, elipses” (METZ, 1980, p. 59), isto é, como uma língua ou linguagem que apresenta uma semiótica própria, conforme métodos inspirados na linguística.

Nesse livro, Metz também propõe a substituição de língua e linguagem pelo conceito de “código”, relação lógica que permite que uma mensagem fílmica seja entendida. Para analisá-lo, é necessário considerar o discurso imagético e seus sentidos conotativos conforme Diniz (1998) observa ao se referir aos sentidos que se apresentam implicitamente no texto e que se encontram latentes nas mensagens morais, filosóficas, políticas, as quais o escritor, o diretor ou o próprio diretor de arte queiram transmitir, porém, está presa a signos que, quando combinados, podem criar estruturas significantes de uma outra ordem (DINIZ, 1998, p. 316).

Considerando o plano semiológico cinematográfico, que abrange toda uma perspectiva estética específica, observaremos através da tradução intersemiótica como o

⁴ Ferdinand de Saussure (1857-1913) se destacou como um importante linguista, sendo considerado o fundador da linguística moderna, ao estimular muitas reflexões sobre a ciência geral dos signos, que ele propôs que fosse chamada de Semiologia.

processo de construção de discurso ocorre na montagem fílmica de *O pássaro azul*, isto é, como, por meio da justaposição dos códigos e seus efeitos de expressão, é propiciada a construção de sentido.

A PEÇA TEATRAL DE MAURICE MAETERLINCK

A peça teatral *O pássaro azul* foi escrita por Maurice Maeterlinck⁵, em 1908, tendo como título original francês (*L'Oiseau Bleu*). Como espetáculo, esta peça foi acolhida pelo público desde suas primeiras encenações. Isso se deve à história mágica que se desenvolve numa atmosfera encantada e pela oferta de uma reflexão graciosa e poética sobre a vida. Sobre a montagem do espetáculo teatral, Ubiali (2002) afirma que Maeterlinck queria que ela fosse construída sob o recurso do animismo num clima feérico e infantil, interpretada de uma maneira alegre dentro de uma atmosfera humana e sorridente numa combinação harmônica entre o humor e o fantástico (UBIALI, 2002, p. 12).

O texto teatral carrega traços da estética simbolista difundida no final do século XIX. Como tendência literária, ela introduziu no teatro uma certa predominância de linguagem simbólica, metafórica, voltada para o poético e o espiritual, sendo fonte de inspiração para Maeterlinck. Em *O pássaro azul*, há uma riqueza de imagens e símbolos, o que se assemelha a um conto fabuloso, onde há animais, objetos, seres inanimados que se personificam como humanos, seres feéricos, isto é, personagens encantados e de personalidades singulares, “representados pelo próprio ser humano e os elementos e fenômenos que rodeiam sua vida. A cada um é dada uma alma de acordo com sua função” (UBIALI, 2002, p. 90).

⁵ Segundo Góes (2015), Maurice Polydore-Marie-Bernard Maeterlinck nasceu no ano de 1862 em Ghent, Bélgica, filho de uma próspera família católica. Formou-se advogado na universidade de Ghent por imposição do pai. Exerceu a advocacia por algum tempo, mas logo a abandonou para dedicar-se apenas à literatura. O dramaturgo, ensaísta e também poeta consagrou-se ao receber o Prêmio Nobel de Literatura de 1911. Estas são algumas de suas principais obras: *La Princesse Maleine* (1889), *L'Intruse* (1890), *Les Aveugles* (1890), *Monna Vanna* (1902), *Le Trésor des Humbles* (1896), *Le Temple Enseveli* (1902), *La Sagesse et la Destinée* (1893), *La Avie des Abeilles* (1901), *L'Intelligence des Fleurs*, *Joyzelle* (1903), *L'Oiseau Bleu* (1908), *Marie Madeleine* (1909). Em 1949, Maeterlinck morreu aos 87 anos de idade, em seu castelo de Orlamonde, localizado na França.

A peça de seis atos se divide em doze quadros, os quais apresentam os seguintes ambientes: a choupana de lenhador, o Palácio da Fada, o País da Saudade, o Palácio da Noite, a floresta, o cemitério, o jardim das felicidades e, por fim, o Reino do Futuro. Todos esses espaços por onde os personagens principais, Mytyl e Tyltyl, passam fazem parte da experiência onírica vivenciada por elas no sonho, sonho este que se estende por toda a noite, findando ao amanhecer, quando então elas são acordadas pela mãe: “Vamos, de pé seus preguiçosos! [...]. Já são oito horas, o sol está em cima da floresta! Como dormem, santo Deus, como dormem!” (MAETERLINCK, 1971, p. 230).

Maeterlinck, genialmente, compôs uma história que transcende em significados, unindo, de forma ímpar, a realidade física com o universo abstrato, que exige, de certa forma, uma certa sensibilidade do leitor ou do espectador, já que neste caso estamos nos referindo a um texto teatral. Na análise do filme a seguir, consideraremos as reflexões simbolistas feitas pelo dramaturgo tendo como base o trabalho criativo do cineasta e de toda uma equipe responsável por reproduzir a história para a versão cinematográfica. Neste caso, investigaremos os métodos formalizados, os quais se mostram evidentes através das imagens e de todo o conjunto de meios de expressão fílmicos. Como modo de ilustrar esta análise, destacaremos algumas cenas, relacionando-as com o que está sendo discutido.

A VERSÃO FÍLMICA DE *O PÁSSARO AZUL*

Esta versão cinematográfica de *O pássaro azul* foi produzida nos Estados Unidos pela Twentieth Century Fox, em 1940. Este clássico em *Technicolor*⁶ para as crianças dá destaque aos personagens Mytyl (Shirley Temple); Tyltyl (Johnny Russell); Tylete, a gata (Gale Sondergaard); Tylo, o cachorro (Eddie Collins); Fada Berylune (Jessie Ralph) e Luz (Helen Ericson). Como breve observação, é necessário salientar que o filme não traz todos os personagens da peça e também não segue a sequência de acontecimentos da história original. O filme apresenta uma montagem mais curta, na qual o roteirista apresenta indícios de que ela se passa no início do século XIX,

⁶ *Technicolor* é um processo norte-americano de coloração de filmes muito utilizado no século XX, mais precisamente entre anos 1922 a 1952, pelos estúdios cinematográficos de Hollywood.

precisamente durante os combates liderados por Napoleão Bonaparte. Tal evidência se comprova no início do filme, quando o patriarca da família Tyl recebe a notícia de sua convocação à guerra.

O contexto fílmico inicia-se em um bosque com muitas árvores, onde Mytyl e seu irmão Tylyl estão caçando pássaros. Após a captura, eles retornam para casa. Em dois momentos, nesta sequência inicial, a protagonista deixa transparecer sentimentos ruins que a deixam indiferente à sua realidade. O primeiro seria quando ela nega dar o pássaro a Angela Berlingot (Sybil Jason), uma menina pobre e que parece ter uma saúde frágil. O outro momento seria quando, já em casa, com a família, Mytyl se queixa aos pais por morar em uma choupana simples, por não ter roupas novas e por não ter uma árvore de Natal, assim como a que ela viu quando passou em frente a uma casa luxuosa, em que se comemorava o Natal.

Neste princípio de filme, as imagens estão sem cores, em preto-e-branco, podendo significar, conforme Martin (2007) classifica, “uma função expressiva ou metafórica” (MARTIN, 2007, p. 71), para assim traduzir o estado de espírito melancólico e revoltado, neste caso o de Mytyl. Esse recurso de imagem, como visto abaixo (figuras 1 e 2), somente é interrompido quando a Fada Berylune surge para os dois irmãos no meio da noite. Ao acordarem, os irmãos ficam surpresos com a presença da velha mulher vestida com roupas simples, em remendos, bem diferente do modo como se apresentam as fadas convencionais dos contos infantis.



Figura 1



Figura 2

Seguindo a sequência da cena, Berilune, de forma impaciente, ordena as crianças a procurarem o pássaro azul, pois só assim elas teriam felicidade na vida. Nessa aventura, os irmãos não foram sozinhos, o cachorro Tylo e a gata Tylete, então transformados em humanos, receberam também a incumbência de ajudar os irmãos nessa procura.

Ambos os personagens possuem personalidades diferentes. Enquanto Tylo demonstra ser amigo fiel e companheiro, Tylete, por sua vez, demonstra ser sagaz, maliciosa, ao perceber que, como humana, ela poderia ter mais vantagens, deixando de viver uma vida de submissão como animal. Em relação à caracterização e à atuação desses dois personagens, podemos destacar que Tylo é desastrado, eufórico, tem uma aparência desalinhada, diferentemente de Tylete, que elegantemente demonstra mais delicadeza nos gestos e na forma de andar, assim como um típico felino.

O uso de enquadramento de câmeras ajuda a exprimir essas caracterizações e comportamentos descritos. Nesse filme, foi utilizada, em alguns momentos, a focalização em primeiro plano. Tal ângulo de filmagem manifesta melhor o poder de significação psicológica e dramática de uma imagem, deixando claras a fisionomia dos personagens e suas intenções, através de detalhes significativos ou simbólicos. Nas cenas em que mostram Tylete, observamos esse recurso, o qual evidencia as falsas intenções da personagem, sendo possível perceber isso através da expressão de seu rosto e pelo detalhe de seu olhar.

Tendo em vista a presença desses personagens-animais na história, acredita-se que eles, com suas personalidades tão evidenciadas no filme, apresentam intencionalmente alguns significados com relação ao que eles representam como seres que se humanizaram. No *Dicionário de Símbolos*, Chevalier e Gheerbrant (2003) consideram que os animais nas artes e, também nos sonhos,

(...) formam identificações parciais com o homem; aspectos, imagens de sua natureza complexa; espelhos de suas pulsões profundas, de seus instintos domesticados ou selvagens. Cada um deles corresponde a uma parte de nós mesmos, integrada ou por ser integrada na unidade harmônica da pessoa (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2003, p. 59).

Além de Tylo e Tylete, a Fada Berilune convoca a Luz para servir como guia e conselheira nesta jornada, iluminando o caminho dos irmãos e de seus amigos. Luz é um ser esplendente, místico, que emana luminosidade à sua volta. Conforme Lexikon (1998), a luz refletida simboliza sabedoria, felicidade e o divino, sendo ela a responsável por demarcar os limites das trevas, dos subdesenvolvidos, da desgraça ou então dos mistérios (LEXIKON, 1998, p. 129).

A caminho do passado, Luz aconselha Mytyl, Tylyl e seus amigos a entrarem no cemitério; segundo ela, esse seria o local onde permanecem as memórias e lembranças do passado. Ela lembra também que não irá acompanhá-los, justificando que o cemitério não é um lugar próprio para se ter a presença de luz, o que deixa os irmãos inseguros, já que é noite e está muito escuro. Na cena seguinte, já dentro do cemitério, os irmãos, sentindo muito medo, permanecem imóveis por entre as sepulturas. Eles ficam ainda mais aterrorizados depois que Tylete, com a intenção de assustá-los, diz que a meia-noite é a hora em que os mortos saem de suas tumbas.

Tendo em vista esse momento do filme, mais precisamente na sequência em que os irmãos se relembram dos avós que já morreram, nota-se que é gerado um contraponto entre os campos semióticos, já que a imagem sombria do cemitério subitamente se transforma em um lugar de ambientação alegre e familiar, como podemos perceber a seguir nas cenas expostas (figuras 3 e 4). Tal efeito deixa claras a inconstância de acontecimentos e uma realidade de outra ordem vivenciadas no universo do sonho, um lugar onde os anseios e os desejos íntimos ganham projeção.

Nesse caso, o espaço da casa dos avós, compreendido e vivenciado através da imaginação das crianças, não pode ser considerado um espaço indiferente; ao contrário, a casa gera inúmeras significações, como de proteção, acolhimento, onde “o ser humano é colocado num estar-bem no bem-estar associado primitivamente ao ser” (BACHELARD, 1978, p. 202).



Figura 3



Figura 4

Aconselhados por Luz a voltarem em uma hora, sob o risco de ficarem para sempre no passado, Mytyl e Tytyl não permanecem por muito tempo em companhia dos avós. Nesta sequência de ações no passado, é dada uma atenção às meditações espirituais que fazem parte do texto-fonte. Tais indícios ou mensagens simbólicas sobre um possível universo espiritual são evidenciadas quando Mytyl questiona sobre a claridade do lugar, já que as horas indicam meia-noite. Sua avó então responde que o sol sempre brilha quando os vivos lembram dos que já morreram. Em seguida, a menina faz novamente uma exclamação; “eu pensei que vocês estavam mortos!”. A velha então, novamente, enfatiza, que a morte somente ocorre quando os vivos se esquecem dos que já se foram.

Não encontrando o pássaro azul no passado, os irmãos e seus companheiros seguem viagem até chegarem à Terra da Fartura. Lá seria a representação do presente, onde estão os desejos de consumo de Mytyl e Tytyl. Neste lugar, moram o Senhor e Senhora Fartura (Nigel Bruce/Laura Hope Crews) em um enorme palacete branco, muito luxuoso. Nas cenas que mostram o interior do palacete, observa-se que há uma predominância de planos abertos ou denominados “gerais”, com o propósito de valorizar o espaço interno, onde vemos os objetos e os personagens distantes, como exemplo, a cena em que Mytyl está em um quarto espaçoso, se sentindo triste e sozinha (Figura 5).



Figura 5

O espaço amplo e acentuado exprime a condição de solidão sentida pela protagonista, mesmo estando ela vivendo em meio a tanto luxo. Segundo Martin (2007), tal artifício de imagem possui um valor simbólico, pois ajuda a aumentar a dramaticidade da imagem.

Reduzindo o homem a uma silhueta minúscula, o plano geral o reintegra no mundo, faz com que as coisas o devorem, “objetiva-o”; daí uma tonalidade psicológica bastante pessimista, uma ambiência moral um tanto negativa, mas às vezes também uma dominante dramática de exaltação, lírica ou mesmo épica (MARTIN, 2007, p. 38).

Após fugirem da Terra da Fartura, os aventureiros seguem viagem pela floresta. Nela, eles enfrentam um terrível incêndio gerado pelas velhas árvores de variadas espécies, como carvalho, salgueiro, macieira, noqueira, figueira, entre outras. Todas essas árvores, assim como os animais, apresentam personalidades humanas; elas aparecem reunidas como membros de uma sociedade, uma sociedade das árvores, em que são comandadas pelo chefe Papai Árvore (Edwin Maxwell). Este, por sua vez, apesar de sábio, foi persuadido por Tylete, que o enganou com a intenção única de atrapalhar os irmãos, para assim desistirem de procurar o pássaro azul.

Esse ponto do filme revela-se como o clímax da história, ou seja, o ponto de maior tensão vivida pelos personagens e que, por outro lado, também pode sinalizar que a aventura está próxima de ter um desfecho, um fim. Essa sinalização narrativa se torna mais compreensível dado o contraste espacial mostrado no filme. Como visto nas cenas selecionadas abaixo (figuras 6 e 7), a floresta em chamas logo perde espaço para uma paisagem bonita e calma, que reflete esperança e tranquilidade, sendo um lugar de

recomeço para as crianças. As cores ajudam nessa observação, já que o vermelho intenso do fogo contrapõe-se ao azul celeste do céu mostrado ao fundo da outra imagem.



Figura 6



Figura 7

Resguardados do perigo, Tylo e os irmãos novamente encontram Luz, que os conduz ao caminho para o Reino do Futuro, o último destino desta jornada. Ao chegarem lá, os irmãos se deparam com um grande salão, com colunas brancas. Nesse lugar, há crianças em toda parte, todas elas com vestes de tons azul e pastel, combinando com a atmosfera tranquila do lugar. Enquanto não são chamadas pelo Pai Tempo (Thurston Hall), essas crianças trabalham, estudam, brincam, fazem alguma atividade ou desenvolvem algum dom que estarão predestinadas a seguir durante suas vidas.

Percebe-se que o filme novamente enfatiza as meditações espirituais feitas por Maeterlinck. Isso fica evidente através da cena em que Mytyl e Tylyl conhecem a irmã caçula que futuramente irá nascer. Emocionada pelo encontro, a criança conta aos irmãos que não permanecerá por muito tempo vivendo entre eles, já que sua vida está predestinada e não há como mudar ou fazer escolhas.

Durante a visita ao Reino do Futuro, Mytyl se emociona em muitos momentos, deixando transparecer um comportamento diferente ao do início do filme. Isso fica ainda mais explícito, quando a protagonista descobre que o pássaro azul estava o tempo todo próximo a ela, em sua casa. Essa descoberta a deixa mais altruísta, ao decidir compartilhar sua alegria, dando a Angela o pássaro azul da felicidade. Em relação a esse momento, nota-se que a história retorna ao começo, o que deixa clara a mudança de

comportamento da protagonista. Além disso, percebe-se também que o desenvolvimento do enredo ocorreu de forma circular, já que o desfecho da aventura “reata-se ao ponto inicial do filme” (GOTTARDI, 2006, p. 14).

Esse caráter temporal, como artifício narrativo, gera muitas reflexões, algumas delas relacionam-se à noção do ciclo, a qual foi reanimada na contemporaneidade através dos estudos de Friedrich Nietzsche (1844-1900). O filósofo considera o mito do eterno retorno uma filosofia da afirmação, em que a vida é uma alternância de acontecimentos que nunca se findam, isto é, tudo se repete infinitas vezes. E é nesse retornar infinito que surge a experiência, aquela que conseqüentemente nos ensina.

O filme *O Pássaro Azul* apresenta indícios deste raciocínio filosófico, através da reflexão sobre a vida como um eterno aprendizado. Um aprendizado vivenciado pelos irmãos ao longo da viagem para o passado, presente e futuro, enfrentando muitos obstáculos. Essa aventura, vivida em sonho, simboliza o caminho da vida, uma jornada de momentos bons e ruins e que diz respeito ao latente desejo de Mytyl por mudança, uma vez que, no início do filme, a protagonista, arrependida de agir de forma egoísta, expressa não querer mais sentir ingratidão pela vida e ser feliz, independentemente de tudo. Foi a partir dessa reflexão de seus próprios atos que a menina compreendeu o verdadeiro sentido da felicidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Examinando o filme, a partir das imagens e linguagem, constata-se que o cineasta Walter Lang conseguiu transcender a mensagem da peça de Maurice Maeterlinck à sua maneira, porém preservando a poesia infantil, a fantasia, e utilizando os recursos técnicos disponíveis de sua época. Nesse caso, podemos destacar alguns recursos de imagens, como a utilização de plano abertos, o uso de alguns efeitos especiais, a ênfase para os personagens e suas expressões e a todo um sistema de composição que os envolvem, como as expressões e os vestuários.

Quanto ao sistema de signos e códigos, é importante assinalar que o filme apresenta uma pluralidade de simbologias e metáforas que orientam o nosso olhar de espectador e que nos fornecem as regras para adentrarmos na história adaptada pelo

cinista. Alguns procedimentos narrativos e expressivos, como a coexistência do preto e branco e da cor, ou da passagem de um a outro, no início do filme, a simultaneidade dos campos semióticos, o contraste de cores e imagens, bem como os cenários e os diálogos, ajudam a compor a dimensão expressiva fílmica e também proporcionam uma nova significação sob o conteúdo evidente apresentado na imagem.

Ao final deste estudo, podemos considerar que os códigos, assim como Christian Metz menciona, sugerem uma diversidade de mensagens, sentidos e que, conseqüentemente, não apresentam uma única interpretação. Esses diversos códigos apresentados nas imagens não existem simplesmente lado a lado na mente do espectador enquanto este passivamente assiste a eles. Neste caso, esclarecemos que, como um livro, o filme proporciona diversas interpretações, as quais devemos cuidadosamente analisar, de modo que seja respeitada a configuração particular do discurso fílmico. Isso indica que o filme em si não tem a obrigação de ser fiel ao texto-fonte, basta que ele apresente um discurso que cause fascinação e, ao mesmo tempo, reflexão ao espectador.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. (Coleção Os pensadores). Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. **Literatura e sociedade** – Revista de teoria literária e literatura comparada, São Paulo, n. 2, p. 37-55, 1997.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Tradução intersemiótica: do texto para a tela. In: **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 1, n. 3, 1998. p. 313-338. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5390/4934>. Acesso em 30 jan. 2019.
- GÓES, Ludenbergue. **Todos os ganhadores do Prêmio Nobel de Literatura: 1901-2010**. São Paulo: Global Editora, 2015.

GOTTARDI, Ana Maria. **A retórica das mídias e suas implicações ideológicas**. Org. Ana Maria Gottardi. São Paulo: Arte e Ciência, 2006.

LEXIKON, Herder. **Dicionário de Símbolos**. Tradução Erlon José Paschoal. São Paulo: Editora Cultrix, 1998.

MAETERLINCK, Maurice. **O pássaro azul**. Tradução Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Opera Mundi, 1971.

MARCEL, Martin. **A linguagem cinematográfica**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2007.

METZ, Christian. **Literatura e Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

O PÁSSARO AZUL. Direção: Walter Lang. Roteiro: Walter Bullock, Maurice Maeterlinck e Ernest Pascal. Elenco: Shirley Temple, Johnny Russell, Eddie Collins, Gale Sondergaard, Spring Byington, Russell Hicks, Jessie Ralph, Helen Ericson, Nigel Bruce, Laura Hope Crews, Al Shean, Russell Hicks, Edwin Maxwell, Payne B. Johnson. Ano de Produção: 1940. Cores. 88 min. 20th Century Fox. Disponível em: <https://youtu.be/lr1UYkaPgm0>. Acesso em 09 fev. 2019.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. Org. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

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

Recebido em 15 de maio de 2019

Aprovado em 20 de agosto de 2019