



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE HUMANIDADES
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LETRAS**

JÉSSICA TARCÍSIA BENÍCIO DE ANDRADE

**ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS:
Entre o Fantástico, o Estranho e o Maravilhoso**

**GUARABIRA – PB
2014**

JÉSSICA TARCÍSIA BENÍCIO DE ANDRADE

**ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS:
Entre o Fantástico, o Estranho e o Maravilhoso**

Monografia apresentada ao Departamento de Licenciatura Plena em Letras, da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento às exigências para obtenção do grau de Licenciada em Letras.

Orientadora: Prof^a Dr^a Rosangela Neres Araújo da Silva.

**GUARABIRA – PB
2014**

A553e Andrade, Jéssica Tarcísia Benício de

Alice no país das maravilhas [manuscrito] : entre o fantástico, o estranho e o maravilhoso / Jessica Tarcisia Benicio de Andrade. - 2014.

44 p. : il.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Humanidades, 2014.

"Orientação: Rosangela Neres Araújo da Silva, Departamento de Letras".

1. Literatura. 2. Crítica literária. 3. Alice no País das Maravilhas. I. Título.

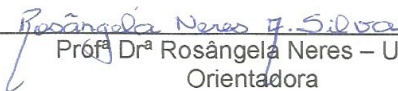
21. ed. CDD 801.959


JÉSSICA TARCÍSIA BENÍCIO DE ANDRADE


**ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS:
Entre o Fantástico, o Estranho e o Maravilhoso**

Aprovada em 07 de março 2014.

BANCA EXAMINADORA


Profª Drª Rosângela Neres – UEPB
Orientadora


Prof. Ms. João Paulo Fernandes – UFPB
Examinador


Profª Drª Maria Neni de Freitas – UEPB
Examinadora

Aos meus pais por todo o apoio dado a mim; à bailarina da minha caixinha de música que por diversas vezes me tranquilizou com sua linda melodia; à minha orientadora por todo o zelo e esforço destinados a esta etapa; e a todos que contribuíram de algum modo para a minha formação.

“Quando acordei hoje de manhã, eu sabia quem eu era,
mas acho que já mudei muitas vezes desde então.”

Alice

RESUMO

Esta monografia objetiva investigar a construção do fantástico na obra clássica *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, tendo como pressuposto teórico e crítico os estudos de Tzvetan Todorov. Observamos a criação, apropriação e o contexto histórico do fantástico e suas especificações e particularidades. Averiguamos a relação da obra com a literatura e o contexto social da Inglaterra Vitoriana, analisando alguns aspectos do enredo e explicitando os possíveis motivos que geram uma leitura crítica do romance de Lewis Carroll. Procuramos também verificar a relação entre a literatura e o cinema, a partir do estudo do longa de animação de Walt Disney (1951) e da adaptação contemporânea *Alice no País das Maravilhas* dirigida por Tim Burton (2010).

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Fantástico. Alice no País das Maravilhas.

A B S T R A C T

This monograph aims to investigate the construction of the fantastic category in the classic masterpiece *Alice's Adventure in Wonderland*, based on Tzvetan Todorov's theoretical and critical approaches. We observe the creation, appropriation and historical context of the fantastic category and its peculiarities. We investigate the relation between the novel and the social Victorian England background, pointing out some aspects in the plot and showing the reasons that make a Lewis Carroll's novel critical reading possible. We also try to understand the relation between literature and cinema through the study of fantastic in both *Alice in Wonderland*, the classic animation by Walt Disney Pictures (1951), and *Alice in Wonderland*, a contemporary filmic adaptation by Tim Burton (2010).

KEYWORDS: Literature. Fantastic. *Alice in Wonderland*.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 COMO SURTIU A LITERATURA FANTÁSTICA	12
3 LEWIS CARROLL E AS AVENTURAS DE ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS	19
3.1 Aspectos do fantástico em Alice no País das Maravilhas	24
4 DA PÁGINA À TELA: O SALTO FANTÁSTICO DE ALICE	28
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	35
REFERÊNCIAS	37
ANEXOS	39

1 INTRODUÇÃO

O matemático Charles Lutwidge Dogson publicou em 1865, sob o pseudônimo de Lewis Carroll, a obra *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, narrativa que tem como enredo as aventuras de uma garotinha guiada pelo *nonsense*¹. Buscando compreender sua inesgotável significação e baseados nas diversas abordagens e leituras dessa obra, percebemos que o País das Maravilhas nos permite caminhar por diferentes óticas. A admiração do leitor por Carroll advém da capacidade da sua obra de atingir a condição humana com muito humor, sagacidade e imaginação.

Que combinação de fatores permitiu que Lewis Carroll, um professor de universitário de matemática exigente, reservado, profundamente religioso e criado na Inglaterra Vitoriana, conseguisse inventar histórias que hoje são os clássicos da literatura infanto-juvenil mais populares em língua inglesa? Leitores e críticos fazem-se essa pergunta desde 1866, quando *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas* os conduziu pela primeira vez na toca do coelho, revelando-lhes um mundo curioso de personagens obstinadas como a Lagarta, o Gato de Cheshire, o Chapeleiro, uma duquesa feia e uma Rainha com o pendor para cortar cabeças. Mas o paradoxo persiste, mesmo diante da popularidade crescente dos livros de Alice, atraindo gerações e gerações de crianças de todas as idades e lugares, que 'exploram encantadas' o País das Maravilhas e atravessam os espelhos atrás de Alice. (COHEN, 1998, p.15)

Inserido em um período de grandes mudanças tecnológicas e científicas, o autor critica, de forma lúdica, o momento de moralidade rígida e puritana que marcou o comportamento social da civilização. Não se enquadrando nos textos produzidos na época e sendo considerado um escritor para a distração das crianças, percebemos, por meio de um olhar mais atento, que o autor sufocado pelas exigências sociais fugiu da realidade e nos levou para um mundo fantástico, influenciando todos por meio da sua obra.

A presente pesquisa desenvolve-se por meio de abordagens teóricas e da análise de filmes. Objetiva-se investigar a forma como o fantástico mostra-se na obra e a maneira como o clássico de Lewis Carroll foi adaptado para a linguagem cinematográfica. Ao longo deste trabalho, que se divide em quatro capítulos,

¹ Expressão que denota algo sem nexos, "sem sentido". Característica da linguagem ou situação ilógica.

abordaremos o surgimento da Literatura Fantástica, com base em Tzvetan Todorov, e discutiremos as influências, características e tabus que designaram o aparecimento desse gênero literário, assim como as épocas que caracterizaram os diferentes tipos de fantástico.

Analisamos a construção da narrativa e a maneira como o fantástico apresenta-se no romance, apontando as mudanças e autorreflexões de Alice. Debateremos a lógica ilógica do livro, aliado ao modo fantástico e à importância do *nonsense* para a criação e entendimento do enredo.

Investigaremos e abordaremos a relação literário-cinematográfica entre a obra, a clássica animação lançada pela Disney (1951) baseada em *Alice no País das Maravilhas*, e a versão cinematográfica em 3D (2010) fundamentada pelos romances de Carroll. Com base na análise e interpretação da obra fílmica, estudaremos como é estabelecida a construção da fantasia. Diante dessa escrita atemporal e da sua dimensão teórica e complexa, buscamos a compreensão e apreciação do enredo, em que a menina Alice vive situações absurdas e divertidas, interagindo e surpreendendo sempre o leitor, independentemente do tempo ou espaço no qual está inserida.

O romance nos convida a um fantástico passeio pelo reino da fantasia onde tudo pode acontecer, no estranho caminho percorrido por Alice que aponta para vários questionamentos. Como obra estética, o texto é aberto a várias hipóteses de leituras e uma das questões apresentadas pela narrativa é quanto ao ponto de partida das aventuras vividas por Alice: seria o imaginário ou o sonho, a origem desse passeio pelo país da fantasia?

2 COMO SURTIU A LITERATURA FANTÁSTICA

Não temos uma data exata para o surgimento da literatura fantástica, desde os primórdios ela vem sendo utilizada para produzir efeitos irônicos ou para atribuir aspectos morais no leitor. De acordo com Todorov (2012), o fantástico apareceu no final do século XVIII, com o autor francês Jacques Cazotte, perdurando até um século mais tarde nas novelas de Maupassant.

O fantástico do século XIX foi influenciado pela filosofia do idealismo alemão². Para alguns autores, E.T.A Hoffman é considerado o primeiro escritor desse estilo literário - e não Cazotte, como citado acima – o qual influenciou dessa forma toda região europeia.

Geralmente os marcos iniciais da literatura fantástica do século XIX são considerados as novelas de dois franceses: *Le Diable Amoureux* (1792), de Jacques Cazotte, e *Manuscrit Trouvé à Saragosse* (1805), de Jan Potocki. Entretanto, aqui colocamos Hoffman como marco inicial pelo motivo de essas duas novelas terem ainda muito em comum com a literatura gótica, e por um dos fatores necessários para esse estilo de fantástico, a mudança de mundos, não ocorrer. (GIUBLIN, 2008, p.7)

Apesar de não ser considerada fantástica, a narrativa gótica contribuiu para o nascimento do universo fantástico na Inglaterra, além de influenciar Hoffman.

A literatura fantástica do século XIX utiliza elementos inverossímeis para nós, ou melhor, fora da nossa realidade natural. Esses elementos são designados como fantásticos. Basicamente, a propriedade fantástica ocorre quando há a hesitação do leitor entre a realidade do mundo natural e a “realidade” sobrenatural, essa última, regida por leis que são estranhas a nós.

O leitor modelo apontado por Todorov é aquele que compreende a existência do mistério (sobrenatural) que não pode ser explicado pelas leis que regem o seu mundo “real”, nesta situação, ele terá que optar ou por acreditar neste acontecimento que não lhe é familiar (maravilhoso), ou convencer-se de que tudo não passou de ilusão (estranho). O fantástico advém desta indecisão.

O fantástico (...) dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da ‘realidade’, tal qual existe na opinião comum. No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma contudo uma decisão, opta por uma

² “O idealista alemão baseia os seus pensamentos a partir de um paradoxo Kantiano: o homem é infinitamente livre em suas ações, e o meio em que vive é determinista.” (GIUBLIN, 2008, p. 5)

ou outra solução, saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (TODOROV, 2012, p.47-48)

O fantástico encontra-se, então, na linha tênue de dois subgêneros: o estranho (explicação do sobrenatural) e o maravilhoso (aceitação do sobrenatural). Entre esses subgêneros encontramos ainda dois subgêneros transitórios, o fantástico-estranho e o fantástico maravilhoso; representados a seguir:

Estranho puro	Fantástico-estranho	Fantástico-maravilhoso	Maravilhoso puro
---------------	---------------------	------------------------	------------------

Fonte: TODOROV, 2012, p.50.

Temos no estranho puro obras que podem receber uma explicação absolutamente racional, sendo as mesmas de alguma forma inquietantes, admiráveis. Como vemos e também do ponto de vista de Todorov, é uma definição deveras imprecisa.

No subgênero transitório fantástico-estranho, encontram-se eventos que “parecem sobrenaturais ao longo de toda a história, no fim recebem uma explicação racional.” (TODOROV, 2012, p.51).

A linha do meio, a qual separa no diagrama acima, o fantástico-estranho do fantástico maravilhoso corresponde ao fantástico puro. “(...) dura o tempo em que durar o instante em que o leitor ou personagem decide se aquilo que veem faz ou não parte da realidade” (RESCH, 2011, p.9), vemos nesta definição, a explicação em torno do momento da hesitação.

Todorov (2012) afirma que o fantástico-maravilhoso está “na classe das narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural”, ou seja, não podemos explicar os acontecimentos sobrenaturais pelas leis da natureza, temos que aceitá-los como o são. Diante desta perspectiva, se faz necessária a suposição de novas leis.

Por fim, adentramos o maravilhoso puro que não tem uma demarcação clara, como o diz Todorov (2012) “o maravilhoso puro, que não se explica de nenhuma

maneira”. Durante toda a narrativa, elementos sobrenaturais serão encontrados, o leitor modelo ou as personagens não reagirão a estes mesmos elementos.

Debatemos aqui em torno da hesitação do gênero fantástico, dos seus subgêneros, e dos seus subgêneros transitórios. Mas a hesitação, apesar de ser a mais importante exigência do fantástico, segundo Todorov, não é a única. Além dela, temos mais outras duas:

Este exige que três condições sejam preenchidas. Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; (...) Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação ‘poética’. Estas três exigências não tem valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. Entretanto, a maior parte dos exemplos preenchem as três condições. (TODOROV, 2012, p.38-39).

Como vimos, a primeira exigência, a hesitação, é o alicerce da sua teoria. Do mesmo modo que Todorov, Louis Vax, deu a mesma importância à hesitação, segundo ele: “a arte fantástica ideal sabe se manter na indecisão.” (VAX, 1960, p.98).

Lembremos que esta indecisão sempre se dará entre uma explicação natural e outra não natural. Notemos que a segunda condição é facultativa. Todorov (2012) afirma que o fantástico sugere uma correlação do leitor com o mundo das personagens, ou seja, na maioria das obras para que se ocorra à hesitação é indispensável que haja uma identificação do leitor com a personagem, desta forma, a hesitação estará sendo representada no interior da obra. Obviamente, por ser uma exigência facultativa, o fantástico existe sem atendê-la, mas a encontramos na maioria dos textos.

A terceira condição - que do mesmo modo que a primeira também é obrigatória - nos impedirá de tomarmos partido pela interpretação poética ou pela interpretação alegórica³, desta maneira, a hesitação não deixará de existir.

Outra característica desse fantástico do século XIX era a mudança de mundos. A narrativa geralmente começava em um mundo natural para nós, durante

³ “(...) a alegoria é uma proposição de duplo sentido, mas cujo sentido próprio (ou literal) se apagou inteiramente”. (TODOROV, 2012, p.69)

a história esse mundo recebia uma quebra e tornava-se possível a existência do fantástico, ao final, o mundo voltava a ser o mesmo do início, deixando a dúvida se a “quebra” foi ou não real. Nesse meio tempo onde o fantástico se estabelece, é aonde também acontece as ações que proporcionam ao leitor a hesitação.

O fantástico nasce com o intuito de quebrar tabus da época, trazendo a sublimação dos temas, esses temas, chamados por Todorov como “temas do tu”: “Se quisermos interpretar os temas do tu (...) deveremos dizer que se trata preferentemente da relação do homem com seu desejo e, por isto mesmo, com seu inconsciente.” (TODOROV, 2012, p.148)

Com os tabus – em sua maioria referentes à sexualidade ou ao sexo – pregados pela igreja católica - além do mundo opressor da época - era proibida qualquer representação explícita de temas como esses na literatura. Temas esses, que refletiam o desejo de toda a sociedade. Alguns reprimiam e viviam moralmente neste meio, outros violavam essas regras, criando assim o fantástico e tendo de alguma forma a oportunidade de debater sobre os seus desejos internos.

Os temas de desejo que mais aparecem sublimados nessa literatura, segundo Todorov , são: o diabo como a mulher proibida, seja por questões sobre a maternidade, seja por votos de castidade, seja por classes sociais; o incesto; o homossexualismo; o amor a três, que contraria o princípio do amor platônico e da moral cristã; a crueldade pura, principalmente no sadismo, mas também no masoquismo; necrofilia, que geralmente é mostrada como amor a fantasmas, vampiros e outras formas de mortos vivos. (GIUBLIN, 2008, p.10-11).

Percebemos que o fantástico nasce como uma contestação dos tabus e uma representação dos desejos reprimidos da sociedade do século XIX. Com a mudança de época e, conseqüentemente, de regras e tabus, a literatura fantástica sofre alterações, procurando modelar-se as críticas de um novo tempo, atingindo dessa forma política, econômica e culturalmente as classes dominantes. Ao final do século XIX, o fantástico adapta-se à sociedade, tornando-se assim o fantástico de transição. Segundo Giublin, os autores deste fantástico são caracterizados pelo isolamento do homem no século XX. A quebra dos tabus elimina a necessidade de sublimação dos temas, partindo daí, inicia-se uma consciência sobre temas psicanalíticos e pré-psicanalíticos.

Algumas das características desse fantástico de transição será a ausência de mudanças de mundos, o mundo relatado durante toda narrativa consisti em ser o

real. Esse mundo receberá ações de acontecimentos estranhos, esses apenas experimentados pelas personagens do romance.

O mundo ser mantido o mesmo – ‘o real’ – durante toda a narrativa faz com que o estranhamento e a hesitação não ocorram da mesma forma que no fantástico anterior. No entanto, ainda há um estranhamento durante toda a obra, o acontecimento extraordinário ainda não se encaixa de forma plena no mundo natural, o que podemos perceber pelas reações das personagens, que reagem aos fatos estranhos, mas já sem o dilema do ‘ocorreu/não ocorreu’ da personagem do fantástico do século XIX. (GIUBLIN, 2008, p.16).

Apesar de não representar uma sublimação sexual como o fantástico do século XIX, o fantástico de transição representa a sociedade opressora, acentuando os sentimentos dos homens que convivem no mundo de isolamento social.

Adentraremos agora a terceira e última caracterização do fantástico, o fantástico Kafkiano, que começa com o lançamento do primeiro livro de Kafka, *Consideração*, em 1913 e tem seu término na década de 80. A diferença deste para o do século XIX, é que neste não existe a mudança de mundo como havia naquele. Aqui também não há a hesitação no interior do texto, – segunda condição que representava os textos do século XIX - pois os acontecimentos descritos pela narrativa são tão estranhos quanto à própria ação sobrenatural.

Neste fantástico, apenas a personagem sente os acontecimentos estranhos, isso se dá pelo distanciamento que essa personagem tem do seu mundo, tornando-se assim para Giublin, uma personagem especial. Giublin (2008) afirma ainda que, enquanto o fantástico do século XIX desenvolve a sublimação de temas e fatos proibidos, o fantástico kafkiano traz em sua narrativa a revolta do homem contra a sociedade opressora. Essa luta provocará um isolamento, a personagem tentará se desprender de alguma forma desse mundo opressor, mas a sua luta será em vão, pois não haverá saídas. A personagem angustiada e desamparada, seguirá nesse mundo ao qual não pertence, tentando manter-se na padronização. Essa é a base para este tipo de fantástico.

Além destes três tipos de fantástico, ainda temos um enfoque para o qual abriremos espaço: os autores sul-americanos, que segundo Giublin, escreveram literatura fantástica – não da forma como foi representada nos três estilos anteriores – de forma lúdica. Iniciou-se em 1948, com o romance *O Reino deste Mundo*, escrito por Alejo Carpentier, tendo como forma estética o realismo mágico.

(...) existe uma magia na própria realidade sul-americana que deve ser retratada nessa forma de romance. Isso decorre da mestiçagem, dos costumes negros e indígenas ainda presentes na nossa cultura americana e das crenças que esses povos trouxeram para juntar-se com a nossa cultura cristã. É isso que deve ser retratado, pois: '... a América está ainda muito longe de esgotar de ter esgotado seu caudal de mitologias.' (GIUBLIN, 2008, p.36).

Com todos os problemas enfrentados diariamente e com o sonho da liberdade, o realismo mágico na literatura começou por descrever não o problema de um ser isolado, mas as mazelas de toda a sociedade. Contou as histórias de determinadas regiões e criticou o poder centralizado. Descrevia também a sociedade mestiça, seus costumes e as repressões sofridas.

Discorremos aqui sobre as três diferentes facetas do fantástico: O fantástico do século XIX, o fantástico de transição e o fantástico kafkiano. Para que possamos visualizar essas três épocas distintas de maneira clara, iremos compará-las, segundo Marshall (1987), com os períodos da modernidade. Dessa forma, começamos com o momento das grandes navegações até o início da Revolução Francesa (século XVI até o final do século XVIII). Esse período seria o mesmo dos textos góticos.

A segunda fase acontece a partir da Revolução Francesa até o final do século XIX, período esse em que acontece a modernização das cidades por influência da Revolução Industrial. Nesse mesmo momento acontecia o fantástico do século XIX. A terceira e última fase inicia-se no século XX e vai até meados da década de oitenta. Essa etapa aborda a falta de ambiguidade dos intelectuais, que passaram a odiar ou a adorar a modernização, durante este período podemos perceber a existência do fantástico de transição e do fantástico kafkiano.

Visto todas estas características, partimos agora para uma definição geral da literatura fantástica.

O fantástico ocorre quando, em um universo narrativo com leis que sejam as mesmas do mundo 'real', ocorre uma quebra nas leis desse universo narrativo, o que faz com que fatos não possíveis pelas leis do mundo natural ocorram. (...) Mas não é apenas isso. Para o fantástico ocorrer não pode haver alegoria. (GIUBLIN, 2008, p.38)

Temos nessa primeira parte a exclusão dos contos de fada e das literaturas de massa, pois encontramos aqui a exigência que o universo narrativo tenha as mesmas leis do mundo real. Percebemos que é na "quebra" dessas leis que ocorre o fantástico, no momento que o sobrenatural rompe a narrativa. Na segunda parte, a

obrigatoriedade da interpretação literal nos trará o entendimento do fantástico como símbolo⁴ e não alegoria⁵.

De acordo com Giublin (2008), na alegoria os significantes não correspondem somente ao sentido que frequentemente empregamos, eles apresentam diversos significados que ocorrem devido a sua disposição e o jogo entre esses mesmos significantes. Como no texto fantástico a quebra das leis do mundo ficcional ocorre no sentido “aparente”, o sentido “oculto” encontrado na alegoria impede que o fantástico ocorra.

Desta forma, devemos entender o fantástico como símbolo. A diferença é que na alegoria temos um significado “oculto” de interpretação clara, já no símbolo esse significado é algo mais complexo “a disposição dos significantes causa significados “ocultos” (B) múltiplos, o que dá margem para interpretações variadas da obra, todas estas possíveis e, por vezes, complementares.” (GIUBLIN, 2008, p.38).

Devemos ainda o nascimento do fantástico a uma revolta coletiva das determinadas épocas, sentimentos esses que começaram por sublimar temas e que depois passaram a escrever de maneira consciente sobre os problemas e opressões da sociedade. “(...) o fantástico é inerente ao ser humano, sempre existiu de uma forma ou de outra, e sempre existirá.” (GIUBLIN, 2008, p.41).

Todas essas etapas ajudaram o fantástico a firmar-se nesse processo contínuo de existência. Observamos o quão flexível esse gênero é, e as possibilidades de adequação as múltiplas épocas que foram desenvolvidas por seus autores. Vemos que este não é um gênero fechado, - como afirmava Todorov - conseguindo assim perpetuar-se até os dias atuais.

⁴ O símbolo é uma figura retórica que se baseia no emprego de um objeto real para aludir a algo espiritual ou imaginário, criando outra realidade ausente no texto.

⁵ “(...) alegoria é quando textualmente se diz A, mas na interpretação temos B. Ou seja, a obra tem um significado ‘oculto’ (B), por trás do significado ‘aparente’ (A).” (GIUBLIN, 2008, p. 38)

3 LEWIS CARROLL E AS AVENTURAS DE ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS

Charles Lutwidge Dodgson – conhecido pelo pseudônimo de Lewis Carroll – nasceu em Cheshire, Inglaterra, no dia 27 de janeiro de 1832. Carroll foi educado em uma família religiosa, seu pai, pastor protestante, tinha como intenção prepará-lo para uma vida também religiosa. Mas o interesse por álgebra, geometria e lógica fez com que ele se desviasse da carreira proposta pelo pai, ingressando, assim, na Universidade de Oxford. Após receber o diploma de matemático, foi convidado a ali permanecer como professor até 1881⁶.

Foi nessa época que conheceu Henry Liddell, reitor da escola onde lecionava e pai de três meninas (Alice, Edite e Lorina), a primeira tornou-se fonte de inspiração para o romance *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*. Lewis Carroll destacou-se também como fotógrafo amador, tendo como costume retratar meninas com idade entre os oito e os doze anos. Enquanto professor, publicou alguns livros de matemática e lógica. Dessa forma, dividiu-se entre Charles Dodgson para as obras científicas e Lewis Carroll para as obras literárias. Carroll faleceu em 14 de julho de 1898, deixando uma proeminente obra literária reconhecida mundialmente.

Apesar de Charles Lutwidge Dodgson e Lewis Carroll parecerem nomes bem diferentes um do outro, o pseudônimo foi criado seguindo uma ordem lógica. O autor traduziu o inglês ‘Charles Lutwidge’ para latim, formando o nome *Ludovicus Carolus*. Depois, passou para o inglês outra vez, criando o famoso Lewis Carroll. (In: <http://bibliotecadesaopaulo.org.br/>)

Forçar as leis da coerência e explorar a linguagem simbólica é um dos traços característicos das obras de Dodgson, que revelam desta forma o *nonsense*.

De acordo com Nogueira⁷, no dia 04 de julho de 1862, Lewis Carroll convidou as filhas do seu amigo Liddell para um passeio de barco pelo rio Tâmis, em Londres. No decorrer do passeio, as meninas pediram para que ele lhes contasse uma história, história essa que transformou-se na obra *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, publicado em 1865. Na obra, antes do início da narrativa, o autor nos conta um pouco do que aconteceu naquele dia:

⁶ In:

http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecaoID=0&Template=..livros/layout_autor.asp&AutorID=505364. Acesso em: 06 de fevereiro de 2014.

⁷ In <http://janeentrelinhas.blogspot.com.br/2009/06/lewis-carroll.html>. Acesso em: 06 de fevereiro de 2014.

JUNTOS NAQUELA TARDE DOURADA

Deslizávamos em doce vagar,
 Pois eram braços pequenos, ineptos,
 Que iam os remos a manobrar,
 Enquanto mãozinhas fingiam apenas
 O percurso do barco determinar.

Ah, cruéis Três! Naquele preguiçar,
 Sob um tempo ameno, estival,
 Implorar uma história, e de tão leve alento
 Que sequer uma pluma pudesse soprar!
 Mas que pode uma pobre voz
 Contra três línguas a trabalhar?

Imperiosa, Prima estabelece:
 “Começar já”; enquanto Secunda,
 Mais brandamente, encarece:
 “Que não tenha pé nem cabeça!”
 E Tertia um ror de palpites oferece,
 Mas só um a cada minuto.

Depois, por súbito silêncio tomadas,
 Vão em fantasia perseguindo
 A criança-sonho em sua jornada
 Por uma terra nova e encantada,
 A tagarelar com bichos pela estrada
 - Ouvem crédulas, extasiadas.

E sempre que a história esgotava
 Os poços da fantasia,
 E debilmente eu ousava insinuar,
 Na busca de o encanto quebrar:
 “O resto, para depois...” “Mas já é depois!”
 Ouvia as três vozes alegres a gritar.

Foi assim que, bem devagar,
 O País das Maravilhas foi urdido,
 Um episódio vindo a outro se ligar –
 E agora a história está pronta,
 Desvie o barco, comandante! Para casa!
 O sol declina, já vai se retirar.

Alice! Recebe este conto de fadas
 E guarda-o, com mão delicada,
 Como a um sonho de primavera
 Que à teia da memória se entretece,
 Como a guirlanda de flores murchas que
 A cabeça dos peregrinos garante.

(CARROLL, 2009, p.10-11).

Carroll reescreveu toda a história, lembrando os palpites das meninas: “Mais brandamente, encarece: ‘Que não tenha pé nem cabeça!’”, e apresentando Alice Pleasance Liddell como musa inspiradora. “Por uma terra nova e encantada, a

tagarelar com bichos pela estrada”, nasce o romance com o título inicial de: *Alice Debaixo da Terra*. O autor decide reler a história dois anos depois, acrescentando-lhe algumas personagens e alguns capítulos, fazendo-a ficar com o dobro de páginas e com exatas trinta e seis mil palavras. Foi neste momento também que houve a mudança de título para *Alice no País das Maravilhas*⁸.

A obra inicia-se com Alice sentada ao lado da sua irmã, sem ter nada para fazer, uma vez ou outra a pequena Alice espiava o livro que a irmã lia. “(...) ‘e de que serve um livro’, pensou Alice”. (CARROLL, 2009, p.13). Ao ver um coelho falante – e nada de extraordinário achar nisso – começa a segui-lo a caminho da toca, a qual entrou de súbito e se viu caindo por um poço muito fundo e que tinha as paredes forradas por “estantes de livros” e “guarda-louças”.

Após chegar ao final do poço, encolher e voltar ao tamanho real várias vezes, a menininha conhece um mundo ilógico, onde é possível nadar em uma lagoa produzida por suas próprias lágrimas e travar uma longa conversa com um camundongo e outros inúmeros animais. A pequena Alice ainda é confundida com Mary Ann – a empregada do Coelho – e com uma serpente. Além disso, conhece e conversa com uma grande lagarta azul, uma Duquesa que envolve em seus braços um bebê em formato de estrela-do-mar, que por fim, transforma-se em um porco e uma cozinheira que lança todos os utensílios da cozinha pelo ar.

Durante o percurso, encontra-se com o “Gato de Cheshire” que designa-se como louco. Ao percorrer determinado caminho, enxerga uma mesa onde o Chapeleiro e a Lebre de Março se encontram tomando chá. Entre os dois, permanece dormindo um Caxinguelê, que serve de almofada para ambos. Quando chega ao jardim da rainha, a menina depara-se com roseiras brancas que estão sendo pintadas de vermelho por três cartas de baralho (os jardineiros). Como se não bastasse tanta aventura, Alice ainda é convidada a jogar críquete com a rainha que grita a todo instante: “‘Cortem a cabeça dele!’ ou ‘Cortem a cabeça dela!’” (CARROLL, 2009, p.99).

A garotinha ainda enfrentou um julgamento armado pela rainha, conheceu a Tartaruga Falsa e tomou conhecimento sobre a dança da “quadrilha da lagosta”. Ao fim de toda essa aventura, Alice foi acordada pela sua irmã e percebeu que tudo não tinha passado de um maravilhoso sonho.

⁸ In: *Jane Entre Linhas*.

Aparentemente, o livro é uma conjunção de peripécias permeadas pela irracionalidade, que parece iniciar-se de maneira simples, ganhando contornos discursivos ao decorrer dos doze capítulos. Encontramos interpretações paralelas e críticas para as situações nonsense que nos são apresentadas. Encontramos nas obras infantis de Carroll enigmas que fazem referências à época vitoriana⁹ e piadas locais: “As histórias de Carroll possuem referências histórico-linguísticas, sendo muitas vezes necessária a decodificação para uma compreensão mais ampla de sentido do que é dito.” (CAMILLO, 2012, p.16).

Segundo Brito (2007), o momento histórico em que estava inserido Lewis Carroll era um período de articulação entre o moderno e o tradicional e entre a religião e a ciência. Foi neste momento que a Literatura passou a influenciar a sociedade como um todo, proporcionando aos leitores não apenas o regozijo de uma boa leitura, mas conferindo-lhes também a vertente pedagógica e moralizante. Percebe-se então que o romance foge aos padrões literários recorrentes na Inglaterra vitoriana, pois não segue exemplos religiosos e não tem o objetivo de educar e moralizar seus leitores. Além disso, Alice não sofre punição por subverter a vertente pré-estabelecida pelos ingleses. E é esse desvio no modelo literário inglês que causa o estranhamento no leitor, levando-o assim a reflexão.

A leitura do romance, por vezes, torna-se complicada. O fato da obra está diretamente ligada aos costumes do século XIX e ter mais de cinquenta traduções, faz com que os enigmas e muitas das situações ambíguas sejam perdidas. Eventos como as piadas que só eram entendidas em Oxford, menções ao folclore regional da época e trocadilhos que só fazem sentido na língua inglesa, passam na maioria das vezes despercebidos pelos leitores atuais ou de outras nacionalidades.

A partir do momento que conhecemos o contexto ao qual as ideias de Carroll estão inseridas, começamos a entender e a decifrar os seus enigmas. Os versos e poemas recitados no livro – que parecem não ter sentido algum – são sátiras as canções de ninar, cantigas e aos poemas ingleses que as crianças daquela época eram obrigadas a decorar.

⁹ “O período vitoriano (1837-1860), as virtudes vitorianas eram especificamente vinculadas à postura moral, entendendo-se moral vitoriana como o conjunto de respostas, tanto emocionais como intelectuais, a um processo histórico permeado por crises, revoluções e avanços científicos. Eram consideradas virtudes, no século XIX inglês, a disciplina, a retidão, a limpeza, o trabalho árduo, a autoconfiança, o patriotismo, entre outros.” (CAMILLO, 2012, p.16).

'Está velho, Pai William',
Disse o moço admirado.
'Como é que ainda faz
Cabriola em seu estado?'

'Fosse eu moço, meu rapaz,
Podia os miolos afrouxar;
Mas agora já estão moles,
Para que me preocupar?'

(CARROLL, 2009, p.58-59).

A filósofa lagarta azul - a qual Alice trata-a por *Sir* (senhor) - aparece no capítulo cinco da obra, "Conselho de uma Lagarta" e baseia-se em um professor de Oxford. Carroll utilizava-se das características mais marcantes de seus amigos, transformando-os em personagens de seus livros. "‘Isso não está correto’, falou a Lagarta. ‘Não completamente, acho’, disse Alice; ‘algumas palavras foram alteradas.’ ‘Está errado do princípio ao fim’, declarou a Lagarta, peremptória." (CARROLL, 2009, p.60).

O emprego de palavras parônimas – empregadas pelo autor por conta da camada sonora que dá ao texto um sentido cômico acarretado pelo absurdo da linguagem - e algumas das charadas que só fazem sentido na língua original são outro dos fatores que dificultam a compreensão da obra nos dias atuais. Coelho (1991) afirma que a obra é deveras divertida em seu formato original, ponto que acarreta dificuldade ao tradutor, podendo prejudicar o desenvolvimento da comicidade narrativa durante o processo de tradução.

Nesta obra ilógica, temos um tema que transforma-se no "fio condutor" da narrativa, regendo as aventuras da menina e alterando o seu ponto de vista durante a trama. O efeito capaz de alterar o tamanho de Alice proporciona a capacidade de interação com os diversos personagens e ambientes apresentados em cada capítulo, tornando-se assim o ponto central da obra. De acordo com Benevides¹⁰, a narrativa é composta por vários episódios localizados no tempo e espaço determinados pelo autor, esses dependem de algum meio de ligação – fio condutor - que garanta a coerência interna. Este elemento pode ser criado através do narrador, do ritmo, da personagem, entre outras possibilidades. Este recurso será o responsável pela progressão ou movimento no interior da obra.

¹⁰ In: *Sociedade Lewis Carroll do Brasil* (<http://brasillewiscarroll.blogspot.com.br/2009/08/alice-e-o-tamanho.html>). Acesso em: 10 de fevereiro de 2014.

Doravante chamadas apenas de “problema do tamanho”, estas experiências (transformações) operam o fenômeno de integrar os episódios, dar-lhes unidade e coerência textual à medida que elas são as responsáveis por permitir à Alice entrar e sair dos recintos – igualmente de tamanho diverso à escala natural do mundo tal e como conhecemos –, alcançar os objetos mais distantes ou ter um ponto de vista privilegiado, diante das limitações do tamanho alheio. (BENEVIDES, Sociedade Lewis Carroll do Brasil)

A mudança de tamanho acarreta também mudanças de comportamento na menina Alice, mexendo com seu humor e impregnando o aspecto psicológico da personagem e do leitor com diversas oportunidades discursivas sobre as implicações de diminuir e aumentar. “(...) ‘e ser de tantos tamanhos diferentes num dia é muito perturbador.’” (CARROLL, 2009, p.57).

Ainda de acordo com a autora supracitada, são doze trocas de tamanho no decorrer de doze capítulos, fato que torna ainda mais claro o interesse do escritor em fazer o seu romance progredir à medida das novas situações enfrentadas por Alice por conta das suas diferentes dimensões. Por ser a unidade constitutiva em Alice e interferir nos atos vivenciados por ela e por outros personagens, o “problema de tamanho” recebeu análises sob o ponto de vista existencial, psicanalítico e de potência.

Com seu estilo intitulado como *nonsense*, Carroll tornou-se um grande nome da literatura alternativa, com textos cheios de brincadeiras e trocadilhos que trazem entre enigmas verdadeiras críticas sociais. A cada capítulo – por não se fazer necessária uma sequência lógica - somos surpreendidos pelos acontecimentos estranhos apresentados na narrativa, todos esses relatados no interior do “país das maravilhas”. Assim como ocorreu as irmãs Liddell, as aventuras e peripécias vivenciadas por Alice com tamanha loucura e disparate continuam a encantar os leitores de todo o mundo – independentemente da sua faixa etária –, transportando-os para um mundo repleto de símbolos e representações.

3.1 Aspectos do fantástico em Alice no País das Maravilhas

O componente fantástico é aquele que de súbito rompe a narrativa que está contida em mundo “real”, transgredindo suas regras normais. É algo absurdo, mágico, que nega ou contradiz o cotidiano, produzindo assim um efeito estranho

durante a leitura. Este mundo ilusório surge no primeiro capítulo de Alice, quando a menininha avista um coelho branco falante.

Não havia nada de tão extraordinário nisso; nem Alice achou assim tão esquisito ouvir o Coelho dizer consigo mesmo: 'Ai, ai! Ai, ai! Vou chegar atrasado demais!' (quando pensou sobre isso mais tarde, ocorreu-lhe que deveria ter ficado espantada, mas na hora tudo pareceu muito natural); mas quando viu o Coelho tirar um relógio do bolso do colete e olhar as horas, e depois sair em disparada, Alice se levantou num pulo, porque constatou subitamente que nunca tinha visto antes um coelho com bolso de colete, nem com relógio para tirar de lá, e, ardendo de curiosidade, correu pela campina atrás dele, ainda a tempo de vê-lo se meter a toda a pressa numa grande toca de coelho debaixo da cerca. No instante seguinte, lá estava Alice se enfiando na toca atrás dele, sem nem pensar de que jeito conseguiria sair depois. (CARROLL, 2009, p.13-14)

É a partir desse momento que a história começa a ganhar contornos imaginários, transcorrendo em um plano desconhecido e sendo preenchida por elementos do *nonsense*. Como caracterização desses elementos, observamos a subversão da linguagem com o propósito de causar o efeito absurdo no interior do texto: “O *nonsense* não é algo falso. Mas também não é verdadeiro e nem pode ser. Na verdade, trata-se de uma proposição absurda que se disfarça de possível.”¹¹

No capítulo sete da obra, “Um chá maluco”, encontramos uma das representações que se utiliza do jogo de palavras para promover a lógica de sentido inverso.

O Chapeleiro arregalou os olhos ao ouvir isso; mas disse apenas: “Por que um corvo se parece com uma escrivanhinha?”

(...)

“Já decifrou o enigma?” indagou o Chapeleiro, voltando-se de novo para Alice. “Não, desisto”, Alice respondeu. “Qual é a resposta?”

“Não tenho a menor ideia”, disse o Chapeleiro.
“Nem eu”, disse a Lebre de Março.

Alice suspirou, entediada. “Acho que vocês poderiam fazer alguma coisa melhor com o tempo”, disse, “do que gastá-lo com adivinhações que não têm resposta.”

Esse trocadilho continua provocando nos leitores uma série de interrogações. De acordo com Gonçalves¹², Carroll escreveu, em 1896, que originalmente essa

¹¹ In: <http://portaldalinguainglesa.blogspot.com.br/2011/04/ensaio-um-olhar-sobre-literatura.html>

¹² In: *The Bloggerwocky* (<http://thebloggerwocky.wordpress.com/2011/02/09/afinal-por-que-um-corvo-se-parece-com-uma-escrivanhinha-alice-e-o-ocultismo/>). Acesso em: 19 de fevereiro de 2014.

adivinhação não tinha resposta. Ao afirmar isso, percebemos que a intenção do autor era criar uma pergunta sem nexos, algo que, propositadamente, não tivesse solução. Essa linguagem multifacetada e esse mundo ilógico que utiliza o disfarce do mundo “verdadeiro” é o que nos transporta para o *nonsense*, transformando algo que propõe o absurdo em algo possível.

No decorrer do romance de Carroll ficamos confusos quanto ao gênero da obra. A todo instante somos tomados pela dúvida entre o fantástico, o maravilhoso e o estranho. Tzvetan Todorov propõe algumas questões sobre a explanação do gênero intitulado fantástico, entre elas, cita a localização do fantástico puro na fronteira de dois outros gêneros: o estranho e o maravilhoso. Diante disso, o esclarecimento ou a falta de esclarecimento sobre os fatos sobrenaturais exercerá grande importância quanto à definição de gênero da obra. O fantástico tem como finalidade sugerir uma contravenção do universo “real”, transformando-o em um mundo de possibilidades.

No começo da obra, Alice não hesita ao ver um coelho branco falante passando por ela: “Não havia nada de tão extraordinário nisso; nem Alice achou assim tão esquisito ouvir o Coelho dizer consigo mesmo: ‘Ai, ai! Ai, ai! Vou chegar atrasado demais!’” (CARROLL, 2009, p.13). O leitor pode até hesitar diante deste acontecimento, mas a pequena Alice não. Para a existência do fantástico, Todorov (2012), aponta a necessidade de uma concordância entre o leitor e a personagem durante o momento de hesitação.

O fantástico (...) dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da ‘realidade’, tal qual existe na opinião comum. No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma contudo uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (TODOROV, 2012, p.47-48)

Notemos que no trecho citado o fantástico não ocorre, pois enquanto o leitor experimenta, na maioria das vezes, uma reação do “maravilhoso”, a personagem vivencia uma reação “estranha”.

A seguir temos uma situação que instaura o fantástico na obra. A personagem hesita ante uma situação pouco comum. Esta hesitação é experimentada por ambos, leitor e personagem.

Mas quando viu o Coelho tirar um relógio do bolso do colete e olhar as horas, e depois sair em disparada, Alice se levantou num pulo, porque constatou subitamente que nunca tinha visto antes um coelho com bolso de colete, nem com relógio para tirar de lá (...). (CARROLL, 2009, p.13-14)

Após essa primeira dúvida – apresentada pela personagem – entre “real” e “sobrenatural”, todas as situações posteriores causarão questionamentos até o final da narrativa.

Sabendo que para Todorov o modo fantástico consiste na indecisão e, diante da sua classificação sobre estranho e maravilhoso, podemos enquadrar a obra dentro de um gênero. Ao final da obra nos é informado que a garotinha Alice desperta de um sonho:

‘Acorde, Alice querida!’ disse sua irmã. ‘Mas que sono comprido você dormiu!’ ‘Ah, tive um sonho tão curioso!’ disse Alice, e contou à irmã, tanto quanto podia se lembrar delas, todas aquelas estranhas aventuras que tivera e que você acabou de ler; quando terminou, a irmã a beijou e disse: ‘Sem dúvida foi um sonho curioso, minha querida; agora vá correndo tomar o seu chá, está ficando tarde.’ Alice então se levantou e saiu correndo, pensando, enquanto corria o mais rápido que podia, que sonho maravilhoso tinha sido aquele. (CARROLL, 2009, p.146).

Na visão do autor, o clássico pertence ao subgênero “fantástico-estranho”, pois “parecem sobrenaturais ao longo de toda a história, no fim recebem uma explicação racional.” (TODOROV, 2012, p.51). Assim:

Após mergulharmos nesta terra repleta de coisas e seres maravilhosos (criança que vira porco, gato que desaparece, flores que falam, chapeleiro maluco) já nos convencemos, automaticamente, do fantástico. Mas, como o gênero fantástico existe mesmo na indecisão e na hesitação, Alice só nos revela o gênero da história que viveu quando a história chega ao final (...) Assim, temos que concordar que se trata de um fantástico-estranho. (BELLON, OLIVEIRA, 2010, p.3-4).

O surpreendente giro na trama nos permite essa designação de “fantástico-estranho”. Mas a obra não deve prender-se a classificação de gênero. Categorizá-la anularia o seu valor e a abertura para outras diversas reflexões.

4 DA PÁGINA À TELA: O SALTO FANTÁSTICO DE ALICE

O diálogo entre o texto clássico de Lewis Carroll e a narrativa cinematográfica rendeu muitas incursões no fantástico. Sabemos que na relação literatura e cinema, apesar da autonomia de cada uma das artes, existem pontos que, quando adaptados, relacionam-se em alguma ocasião. Estudamos as estruturas narrativas assinaladas pela caracterização cinematográfica nos filmes: *Alice no País das Maravilhas*, lançado pela Disney em 1951, e *Alice no País das Maravilhas – versão cinematográfica em 3D*¹³ - também produzido pela Disney e lançado em 2010.

Com duração de uma hora e quinze minutos, a versão clássica de 1951, dirigida por Clyde Geronimi, Wilfred Jackson e Hamilton Luske, é baseado nas aventuras da menina Alice e foi o primeiro filme produzido pela Disney a ser televisionado. Conta a história de uma garota curiosa que resolve seguir o apressado Coelho Branco e acaba entrando no País das Maravilhas, universo esse, repleto de seres incríveis e extravagantes.

A adaptação do romance de Carroll lançada em 2010 e dirigida por Tim Burton, além de faturar mais de um bilhão de dólares, recebeu indicações e foi premiada em algumas categorias¹⁴. Constando de uma hora e quarenta e oito minutos de duração, o filme retrata uma Alice de dezenove anos de idade que descobre, de súbito, que será pedida em casamento. Após fugir de uma festa da nobreza britânica, Alice depara-se com um coelho branco e começa a segui-lo, adentrando assim o país, *nonsense*, das maravilhas.

Sabemos que na literatura estamos livres para a interpretação dos signos; através das palavras, criamos e imaginamos um cenário totalmente nosso. Com o

¹³ Apreciar um filme em 3D significa que “o espectador assiste ao filme de óculos, com filtros polarizadores iguais aos da projeção. Dessa forma, as imagens referentes a cada um dos olhos são filtradas, de maneira que cada olho percebe somente a imagem referente à sua lateralidade. Em sistemas mais aprimorados, uma única câmera, através de uma objetiva especial anamórfica, forma duas imagens sobre uma única película. Depois, um projetor também equipado com uma objetiva semelhante reproduz aquela película, gerando duas imagens separadas e polarizadas sobre tela metalizada. Da mesma forma, óculos polarizadores são necessários para a separação dos dois tipos de imagem.” (SUPPIA, 2007)

¹⁴ “Pelo Oscar, o filme venceu nas categorias de Melhor Figurino e Melhor Direção de Arte; e, pelo Bafta, Melhor Figurino e Melhor Maquiagem. Foi ainda indicado para as categorias de Melhores Efeitos Visuais (Oscar e Bafta), Melhor Ator no Globo de Ouro pela atuação de Johnny Depp (Globo de Ouro), Melhor Trilha Sonora (Globo de Ouro e Bafta) e Melhor Direção de Arte (Bafta).” (RESCH, 2011)

cinema é diferente, nossa imaginação é delimitada por um determinado grupo de pessoas que reproduzem suas emoções e ideias, convertendo isso para um projeto cinematográfico. Contudo, essas imagens nos provocam sensações e sentidos que diferem da obra escrita, transformando o complexo percurso da leitura audiovisual em interpretações, fazendo com que assimilamos, dessa forma, os símbolos que nos são transmitidos.

(...) a imagem que seduz e encanta, porque chega plastificada e vital, atingindo o homem todo, em sua inteligência e sentidos. É a síntese de todas as artes. Joga com a cor, a arquitetura, a música, a dança, a eloquência da palavra, a poesia, nos contrastes do cenário e do diálogo. Entrou definitivamente no domínio da cultura, por seu poder descritivo da história, da geografia, abrangendo em seu conjunto todas as ciências. (PERUZZOLO, 1972, p.278).

Percebemos que o cinema apresenta as vantagens de áudio, imagens, cores, fotografia, movimento, música, tudo isso cuidadosamente planejado para a representação de algum roteiro adaptado ou não. Além de ser uma experiência de produção e colaboração coletiva, diferindo da literatura, que em geral, é uma experiência de escrita solitária.

Nosso objeto de estudo, as duas adaptações, foram provenientes da obra de Lewis Carroll, foi o romance que compôs e guiou a construção da narrativa cinematográfica, servindo de base para a adaptação e definição da estética e do enredo.

Adaptar um livro para um roteiro significa mudar (o livro) para outro (o roteiro), e não superpor o outro. (...) Quando você adapta um romance, uma peça de teatro, artigo ou mesmo uma canção para roteiro, você está trocando uma forma pela outra. Está escrevendo um roteiro baseado em outro material. Em essência, entretanto, você ainda está escrevendo um roteiro original. (FIELD, 2001, p.174).

A essência é mantida, a particularidade do material original continua, o que muda é a forma da narrativa e, por conseguinte, a história. Cria-se algo novo, que não represente fidelidade à obra, mas que seja repleto de símbolos e significações. Dessa maneira, vemos uma representação mais próxima do romance, por assim dizer, no clássico adaptado pela Disney, em 1951.

Tim Burton, por sua vez, utilizou um caminho diferente, optando por representar Alice de forma mais criativa, não tão ligada ao romance de Carroll, mas

buscando a intersecção entre os personagens, atualizando o clássico para um contexto tecnológico e contemporâneo.

Esta realidade, que obriga a encarar todas as adaptações como novos textos, é facilitadora da liberdade criativa, uma vez que dispensa o realizador das condicionantes do original. Para Burton, seja qual for a origem da história, a sua participação vai no sentido da apropriação e individualização, na qual interferem as experiências pessoais dos vários envolvidos mas, acima de tudo, as suas. (SOARES, 2008, p.65)

As adaptações devem, dessa forma, segundo o conceito de dialogismo¹⁵, constituir algo que justifique sua relação com o livro. A noção de intertextualidade promove a ideia de que “a adaptação deve dialogar não só com o texto original, mas também com seu contexto, atualizando o livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores neles expressos” (XAVIER, 2003, p.62). Isso nos faz entender que a relação literatura e cinema nos leva além da questão fidelidade, pois toda adaptação mantém graus de diálogo entre as diferentes artes, e a construção desse dialogismo deve-se então a transferência da linguagem literária para a fílmica.

A narrativa fílmica parte do pressuposto da contação de histórias através da junção de imagens em movimento e a utilização de efeitos sonoros, dispondo-se da narrativa literária como objeto referencial na edificação da narrativa cinematográfica. O cinema tornou-se o meio pelo qual a ação narrativa se expressa. Trata-se aqui de uma narrativa fantástica em ambas as artes, literária e cinematográfica, e sabemos que para a sua ocorrência é necessário que o elemento sobrenatural irrompa o enredo, sobrepondo os valores e conceitos estabelecidos em um mundo dominado pela razão.

Discorremos e analisamos um pouco mais a obra de Burton, por não ser tão literal quanto à animação clássica da Disney. Em alguns pontos, retornaremos ao desenho, fazendo o diálogo e a ligação entre as artes.

Tim Burton detém um formato cinematográfico bem característico, torna-se fácil identificar suas marcas. Utiliza geralmente, em suas criações, a mescla entre terror e comédia, infantil e adulto, gerando um formato diferente e obscuro capaz de produzir o real e a fantasia em sua trama. Soares (2008) afirma que entre os filmes

¹⁵ “(...) o dialogismo diz respeito ao permanente diálogo, nem sempre simétrico e harmonioso, existente entre os diferentes discursos que configuram uma comunidade, uma cultura, uma sociedade. É nesse sentido que podemos interpretar o dialogismo como elemento que instaura a constitutiva natureza interdiscursiva da linguagem. Por outro lado, o dialogismo diz respeito às relações que se estabelecem entre o eu e o outro nos processos discursivos instaurados historicamente pelos sujeitos, que, por sua vez, instauram-se e são instaurados por esses discursos. (BRAIT, 1997, p.98)”

de Burton é comum a presença do artifício imaginário, este, regendo o centro do enredo e determinando o futuro das personagens, que em sua maioria são fantásticas. O diretor-autor, destaca-se também pelo conteúdo filosófico representado em seus filmes, agregando a esse valor uma estética fantástica que trabalha com o intelecto e as emoções dos espectadores, proporcionando vida ao romance de maneira diferenciada.

No início do filme, o espectador é informado sobre a época em que a narrativa é ambientada, primeiro fator que aponta o dialogismo literatura e cinema com base em Carroll. A cena ocorre em uma sala com arquitetura vitoriana (ANEXO I), logo após, somos apresentados a pequena Alice, parecida com a Alice do romance, porém bem diferente da Alice da animação clássica (ANEXO II), de aparência mórbida, fazendo jus a estilística do diretor que proporciona dessa maneira a oportunidade de uma nova leitura narrativa.

Na cena seguinte, vemos que a Alice de Burton é uma garotinha assustada - bem diferente da curiosa Alice de Carroll e da também destemida Alice do desenho da Disney, que trava um importante diálogo sobre sonhos com o pai:

“Estou a cair. Dentro de um buraco negro. Então, vejo criaturas estranhas.”

“Que tipo de criaturas?”

“Tem um pássaro Dodô, um coelho de colete, e um gato que sorri.”

“Não sabia que gatos sorriam.”

“Nem eu.”

“E tem uma lagarta azul.”

“Uma lagarta azul?”

“Acha que estou enlouquecendo?”

“Acho que sim. Tu estás louca, maluca, perdeu a razão. Mas vou te contar um segredo. As melhores pessoas são. É só um sonho, Alice. Nada pode te acontecer lá. Mas se ficar muito assustada, tu sempre podes acordar.”

(BURTON, 2010).

Percebemos que Burton já qualifica a importância do sonho na obra, importância essa, atribuída também por Carroll, ambos reportam a significância do pensamento imaginativo. Notemos a coexistência entre as diferentes conversações, o romance e o filme, e como o cineasta retrabalha uma ideia pré-concebida por meio de um novo caminho.

Vamos assim ao encontro de uma Alice com dezenove anos (ANEXO III), cuja mãe é inteiramente relacionada com os costumes conservadores da época. Aparentando ser infeliz, Alice mostra-se como uma adolescente diferente das demais, com pensamentos questionadores e contrária as convenções sociais. Durante o diálogo, é representado outra vez o pensamento de Carroll, que defendia sua preferência pela fantasia às tradições sociais.

No momento em que Alice persegue o Coelho Branco, ficamos diante do fantástico, cena esta que acontece em ambos os filmes. É nesta ocasião que a hesitação explicada por Todorov emerge, fazendo-nos duvidar e trazendo o gênero fantástico para o longa-metragem. Em seguida, Alice cai no buraco, cena também representada no desenho da Disney, só que ao contrário do que temos no livro e na animação, mais uma vez a garota representada por Burton está espantada. O trecho em que Alice adentra o jardim do País das Maravilhas (ANEXO IV) apresenta um alto valor auditivo e visual, somos envolvidos pela trilha sonora e os signos que compõem a imagem. A falta de diálogo torna a cena mais forte, fazendo-nos desvendar o jardim em comunhão com Alice. Retira-se do livro a construção imagética do jardim, Burton ressalta a imagem junto às flores, destacando o colorido e preenchendo a cena com insetos e animais estranhos.

Quando Alice é apresentada a sua missão, temos a nova construção narrativa. Uma nova trama é lançada baseando-se na luta do Bem *versus* o Mal, e de que maneira a menina salvará o País das Maravilhas da malévola Rainha Vermelha. Conhecemos então o Chapeleiro Maluco, que não tem tanta visibilidade na obra de Carroll, mas acaba por tornar-se personagem de grande importância na narrativa de Burton. É ele quem explica a Alice sua “missão”, além de transforma-se no fiel escudeiro da garota, provavelmente em referência à Carroll e seu carinho por Alice Lindell, a verdadeira Alice. Somos apresentados a um novo enredo, mas sem perder os elementos referenciais de Carroll, o próprio diretor afirma que:

Existem mais de 20 versões de ‘Alice’ que, a meu ver, sofrem do mesmo problema: são muito literais. Nunca me conectei com elas. Quis ser fiel ao legado e ao espírito dos personagens, e não à história em si. Segui meus instintos sem medo. (BURTON, 2010).

No decorrer da narrativa Alice trava uma nova conversa com a Lagarta Absolem (ANEXO V), esse momento nos leva a decifrar e concluir, segundo o conceito de Todorov, o gênero ao qual o filme se enquadra.

“Não posso ajudá-la se nem sabe quem é, idiota.”

Não sou idiota. Meu nome é Alice, moro em Londres. Minha mãe se chama Helen e minha irmã, Margaret. Meu pai foi Charles Kingsley. Ele sonhava em cruzar o mundo e nada podia impedi-lo. Sou filha dele, Alice Kingsley.”

“Alice, finalmente. Se me lembro, da primeira vez que veio aqui, chamou de País das Maravilhas.”

“País das Maravilhas.”

Alice lembra-se aqui da sua primeira visita ao País das Maravilhas, momento em que ela percebe que o que está vivendo “não é um sonho, é uma memória”. Em acreditar que as ações são realidade e não um sonho, concluímos então que a adaptação encaixa-se no subgênero “fantástico-maravilhoso”, pois os fatos que ocorreram nessa “realidade” fogem as nossas leis tidas como “naturais”. Temos um universo regido por suas próprias leis que são ilógicas as nossas. No fim da narrativa, o subgênero se confirma, pois Alice não retorna de um sonho e sim da toca do coelho (ANEXO VI), provando que estivera em um mundo subterrâneo. Por fim, Alice retoma ao seu cotidiano, quebrando as regras sociais e sem dar importância ao *status*, toma o rumo de sua vida e segue o caminho que ela própria escolheu.

Em Carroll temos uma Alice que representa o confronto a uma época de política arbitrária, regida por um sistema burguês vitoriano. Uma história criada inicialmente, para crianças que acabou tornando-se simbólica para o período no qual estava inserida. A menina que é coberta por coragem, enfrenta todo o preceito opressor e confronta a todos que pretendem se impor a ela. Em Burton, esse travamento político acontece por meio da luta do bem contra o mal, inexistente na obra literária. Alice trava uma luta contra um reinado tirano, contra o artifício político utilizado pela Rainha Vermelha. A garota luta para que a Rainha Branca assuma o poder e comece a agir como uma boa líder, sem egoísmo e maldade.

Temos no dialogismo a continuidade da trama de Carroll, uma nova forma de representar o País das Maravilhas em um novo contexto. Alice, agora adolescente, enfrenta novos problemas e questionamentos, sem perder a essência da garotinha

do romance e da animação da Disney. Com maturidade, ela enfrenta os problemas não apenas do país maravilhoso, mas também da sua vida. Ganha assim, uma identidade independente e liberta de modelos sociais impostos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho procedeu a análise do modo fantástico à luz da teoria de Tzvetan Todorov, postulando os conceitos e períodos de cada gênero e subgênero que o fantástico abrange. Apontamos os contextos onde o fantástico de Todorov conversa com o fantástico encontrado na obra literária de Lewis Carroll, averiguando a construção desse gênero dentro da obra clássica e explicitando as regras impostas por Todorov, qualificando-as de acordo com a narrativa de Carroll.

Desenvolvemos uma pesquisa do clássico *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, abordando de forma direta e indireta os episódios que compõem a narrativa e como o *nonsense* integra a formação do enredo. Transcorremos sobre a quebra da literatura de aspecto moral e sobre como Lewis Carroll criticou a sociedade vitoriana, indo de encontro às convenções sociais no interior de sua obra, seguindo o caminho que afirma que “a obra de arte tende a ser subversiva e a afirmar a rebeldia individual frente à autoridade. Por sua própria natureza, a criação artística procura caminhos de inconformidade e ruptura” (MACHADO, 1999, p.45).

Averiguamos também o modo como a obra foi adaptada para o cinema, tanto na versão clássica, no filme de animação de longa-metragem produzido pelos estúdios Disney em 1951, quanto na versão em 3D *Alice in Wonderland*, de 2010. Analisamos o produto cinematográfico sob a postura interpretativa em relação à obra, sem adentrar no mérito da questão de “fidelidade” entre o livro e o filme, mas em como eles dialogam e reconstroem a narrativa original, como o próprio cineasta afirmou “ser fiel ao legado e ao espírito dos personagens, e não à história em si” (BURTON, 2010). Dessa forma, observamos os modos como cada narrativa foi construída e sob quais premissas verificadas na obra original de Carroll.

Percebemos, que, o livro de Carroll provoca um grande número de interpretações metafóricas e simbólicas. A explicação mais básica e de fácil aceitação, é a de que a história representa um rito de passagem entre a infância e a adolescência, simbolizada por situações desconexas e perturbadoras. Apesar de parecer uma simples história, a obra é extremamente profunda, primando pela transgressão à lógica comum a que estamos acostumados, construída a partir da subversão das formas linguísticas.

Por fim, após seguirmos a pequena Alice por seus caminhos tortuosos, concluímos que estudar o ficcional e o real, e as diversas facetas que essa contraposição apresenta, é uma das formas encontradas de adentrar o fantástico mundo das maravilhas.

REFERÊNCIAS

BELLON, Ana Carla Vieira; OLIVEIRA, Silvana. *O fantástico fantasioso*. 2010. Disponível em: < <https://www.yumpu.com/pt/document/view/12541738/o-fantastico-fantasioso-ana-carla-vieira-bellon-g-cielli>> Acesso em: 24 de fevereiro de 2014.

BENEVIDES, Ricardo. *Sociedade Lewis Carroll do Brasil*. Disponível em: < <http://brasillewis Carroll.blogspot.com.br/2009/08/alice-e-o-tamanho.html>> Acesso em: 10 de fevereiro de 2014.

BRITO, Bruna Perrella. *Alice no País das Maravilhas: Uma Crítica à Inglaterra Vitoriana*. Centro de Comunicação e Letras: Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.mackenzie.br/fileadmin/Graduacao/CCL/projeto_todasasletras/inicie/BrunaBrito.pdf> Acesso em: 20 de fevereiro de 2014.

BRAIT, Beth. Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da linguagem. In: BRAIT, Beth. (org.) *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora Unicamp, 1997, p.50-99.

CAMILLO, Suelen dos Santos. *Um passeio por Alice: Do romance aos quadrinhos*. Universidade Tuiuti do Paraná. Curitiba, 2012. Disponível em: <<http://tcconline.utp.br/wp-content/uploads/2012/07/UM-PASSEIO-POR-ALICE-DO-ROMANCE-AOS-QUADRINHOS.pdf>> Acesso em: 20 de fevereiro de 2014.

CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice no País das Maravilhas & Através do espelho e o que Alice encontrou por lá*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2009.

COHEN, N. Morton. *Lewis Carroll: uma biografia*. Trad. Raffaella de Filippis. Rio de Janeiro: Record, 1998.

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.

FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

GIUBLIN, Luiz Guilherme Delenski. *Diferenças do Fantástico do Século XIX para o Século XX*. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes: Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2008.

GONÇALVES, Higor Branco. *The Bloggerwocky*. Disponível em: < <http://thebloggerwocky.wordpress.com/2011/02/09/afinal-por-que-um-corvo-se-parece-com-uma-escrivantina-alice-e-o-ocultismo/>> Acesso em: 19 de fevereiro de 2014.

MARSHALL, Berman. *Tudo que é sólido se desmancha no ar. A aventura do modernismo*. São Paulo: Scharwz Ltda., 1987.

PERUZZOLO, Adair Caetano. *Comunicação e cultura*. Porto Alegre: Sulina, 1972.

SOARES, Carla Marina M. J. Simões. *O imaginário fantástico de Tim Burton: exemplos de gótico moderno*. Dissertação de mestrado em Estudos Americanos apresentada à Universidade Aberta. 2008. Disponível em: <<https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/1368>> Acesso em: 25 de fevereiro de 2014.

SUPPIA, Alfredo de Oliveira. *Monstro brasileiro revive em 3D*. 2007. Disponível em: <<http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v59n2/a24v59n2.pdf>> Acesso em: 25 de fevereiro de 2014.

RESCH, Iádine Melissa. *Alice no País das Maravilhas: A construção da fantasia e o dialogismo literário-cinematográfico no filme de Tim Burton*. Centro de Educação Superior Norte: Universidade Federal de Santa Maria. Rio Grande do Sul, 2011.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 2003.

FILMOGRAFIA

BURTON, Tim. *Alice no País das Maravilhas*. Produção: Tim Burton, Joe Roth, Jennifer Todd, Suzanne Todd e Richard D. Zanuck. Walt Disney Studios. 2010. 1 DVD (109 min), Estados Unidos da América.

GERONIMI, Clyde; JACKSON, Wilfred; LUSKE, Hamilton. *Alice no País das Maravilhas*. Walt Disney Studios. 1951. 1 DVD (75 min), Estados Unidos da América.

ANEXOS

ANEXO I

Sala com arquitetura vitoriana



ANEXO II

Alices:

Clássica animação da Disney (1951)



Alice de Tim Burton (2010)



ANEXO III

A adolescente Alice de Tim Burton e a sua conservadora mãe



ANEXO IV

O fabuloso jardim do País das Maravilhas



ANEXO V

A importante e reveladora conversa com a Lagarta



ANEXO VI

Alice retorna da toca do coelho

