



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**  
Rua Barão de Jeremoabo, nº147 CEP: 40170-290  
Campus Universitário – Ondina, Salvador-BA  
Telefone: (71) 3283-6256 E-mail: [pgletba@ufba.br](mailto:pgletba@ufba.br) <http://www.ppgll.ufba.br>

**LAIZ MUNIRE SALES COSTA**

**ALICE:**  
**UMA AVENTURA INTERSEMIÓTICA SOB O OLHAR DA SÁTIRA MENIPÉIA**

**Salvador - BA**  
**2014**

**LAIZ MUNIRE SALES COSTA**

**ALICE:  
UMA AVENTURA INTERSEMIÓTICA SOB O OLHAR DA SÁTIRA MENIPÉIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup> Marlene Holzhausen

**Salvador - BA  
2014**

**LAIZ MUNIRE SALES COSTA**

**ALICE:  
UMA AVENTURA INTERSEMIÓTICA SOB O OLHAR DA SÁTIRA MENIPÉIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Tradução Intersemiótica, *Nonsense* e Sátira Menipéia.

Data de aprovação:

Salvador, 15 de julho de 2014.

Componentes da Banca Examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Marlene Holzhausen (UFBA)  
(Orientadora)

---

Prof. Dr. Luciano Rodrigues Lima (UFBA/UNEB)  
(Membro)

---

Prof. Dr.<sup>a</sup>. Elizabeth Santos Ramos (UFBA)  
(Membro)

## AGRADECIMENTOS

A Deus por existir com saúde perfeita e com plena capacidade de executar tudo aquilo que pretendo.

Aos meus pais e à minha filha por me amar e apoiar em todos os momentos de minha vida, e especialmente neste, o vencimento de mais uma etapa.

A Wilton Luiz pela parceria de todos os momentos.

A professora Dr.<sup>a</sup> Marlene Holzhausen por ter me acolhido e aceitado ser minha orientadora.

Aos professores Dr. Luciano Lima e Dr.<sup>a</sup> Elizabeth Ramos, bem como Dr. Sávio Siqueira e Dr.<sup>a</sup> Sílvia Anastácio por terem aceitado ler a dissertação, dando importantes contribuições para o seu melhoramento.

Ao professor Dr. Sérgio Augusto Zanotto, da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), pela colaboração e assistência que forneceu para a idealização desse trabalho.

A todos os professores e colaboradores do curso de Pós-graduação da UFBA, que auxiliaram na minha formação acadêmica.

Aos amigos e colegas de trabalho, que sempre estiveram do meu lado, dando apoio e incentivo.

## RESUMO

As adaptações de obras literárias para o cinema estão se tornando cada vez mais comuns o que propicia discussões sobre fidelidade e hierarquização do ‘original’ (textos literários) e ‘cópia’ (filme). No entanto, a leitura/interpretação de uma obra literária e a transposição do texto para o filme promovem transformações próprias do meio semiótico. Nesse contexto, analisaremos a tradução intersemiótica dos livros *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas* (1865) e *Através do Espelho e o que Alice Encontrou por Lá* (1871), do escritor inglês Lewis Carroll para o filme *Alice no País das Maravilhas* (2010), dirigido por Tim Burton a fim de investigar as proximidades e distanciamentos dos textos escritos para o fílmico sob a ótica da sátira menipéia, gênero sério-cômico que mistura fantasia e sátira a fim de ridicularizar padrões comportamentais e convenções sociais. Esse trabalho, portanto, tem por finalidade analisar a presença da sátira menipéia nos livros e a sua transposição para a produção cinematográfica.

Palavras-chave: Tradução Intersemiótica. *Nonsense*. Sátira Menipéia.

## ABSTRACT

The adaptations of literary works to film are becoming increasingly common which provides discussions about fidelity and hierarchy of the 'original' (literary texts) and 'copy' (movie). However, the reading/interpretation of a literary work and the transposition of text to movie promote semiotic transformations peculiar themselves to each medium. In this context, we will analyze the intersemiotic translation of the books *The Adventures of Alice in Wonderland* (1865) and *Through the Looking Glass and What Alice Found There* (1871), by the English writer Lewis Carroll to the movie *Alice in Wonderland* (2010), directed by Tim Burton in order to investigate the proximities and distances of the written texts to the filmic under the gaze of menippean satire, comic-serious genre that mixes fantasy and satire to ridicule behavioral patterns and social conventions. This paper, therefore, aims to analyze the presence of menippean satire in books and its translation into film production.

Keywords: Intersemiotic translation. *Nonsense*. Menippean Satire.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Folha de rosto do livro <i>Alice's Adventures under ground</i>	32
Figura 2 – Cena do filme <i>Alice no País das Maravilhas</i> (2010)	37
Figura 3 – Ilustração de John Tenniel no livro <i>Através do Espelho e o que Alice Encontrou por Lá</i>	41
Figura 4 – Cena do filme <i>Alice no País das Maravilhas</i> (2010)	41
Figura 5 – Ilustração de John Tenniel para <i>Jabberwocky</i> em <i>Através do Espelho e o que Alice Encontrou por Lá</i>	43
Figura 6 – <i>Jabberwocky</i> no filme <i>Alice no País das Maravilhas</i> (2010)	43
Figura 7 – Personagens da Corte da Rainha Vermelha	77

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Personagens que estão presentes no livro <i>Alice no País das Maravilhas</i> e aparecem ou não na obra fílmica	38
Tabela 2 – Personagens que estão presentes no livro <i>Através do Espelho e o que Alice Encontrou por Lá</i> e aparecem ou não na obra fílmica	39



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	08
<b>1 DO CONTAR AO MOSTRAR</b> .....	11
<b>2 AS AVENTURAS DE ALICE</b> .....	29
<b>3 SOB O OLHAR SATÍRICO</b> .....	51
<b>4 CONCLUSÃO</b> .....	86
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	88

## INTRODUÇÃO

As práticas tradutórias iniciaram-se com a tradução de textos gregos para o latim. Embora as atividades tradutórias tivessem um papel importante na difusão de conhecimento e cultura, os estudos nessa área só se iniciaram a partir da metade do século passado com o linguista Roman Jakobson, o qual apresentou três tipos de tradução: intralingual, interlingual e intersemiótica. Este terceiro tipo busca investigar a interpretação de signos verbais para outros meios semióticos como, por exemplo, as adaptações fílmicas de obras literárias, especialmente as consideradas canônicas, que, através de releituras, oportunizam deslocamentos temporais, espaciais e culturais. No entanto, esses estudos tradutórios ainda são objetos de pesquisas recentes nas universidades.

No âmbito dos estudos intersemióticos, essa dissertação propõe analisar a transformação dos livros *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas* (1865) e *Através do Espelho e o que Alice Encontrou por Lá* (1871), do escritor inglês Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898), mais conhecido por Lewis Carroll, para a produção cinematográfica *Alice no País das Maravilhas* (2010), dirigido por Tim Burton. Ao analisar qualquer objeto, é preciso, portanto, observar as características próprias de cada gênero. Para tanto, será feita leitura analítica das obras literárias, bem como do filme, a fim de buscar semelhanças e diferenças e verificar as marcas dos textos na produção cinematográfica, utilizando-se o método comparativo seguindo o posicionamento desconstrutivista, desenvolvido pelo filósofo Jacques Derrida (1930-2004), que questiona a rigidez do pensamento estruturalista.

Faz-se também necessária a pesquisa bibliográfica teórica relacionada à área de tradução cultural e intersemiótica a fim de construir um diálogo entre as obras escritas e sua leitura fílmica através de relações comparativas, observando as suas ressignificações tendo em vista que o texto escrito possibilita várias interpretações à medida que é lido. Assim, a análise fílmica permitirá examinar uma interpretação do livro a partir da visão do diretor, contemplando a noção de suplemento, isto é, de sua ampliação e enriquecimento do texto escrito. Sob os fundamentos teóricos dos gêneros *nonsense* e sátira menipéia, essas obras literárias e fílmica serão analisadas a fim de explorar os elementos da fantasia, do absurdo e da crítica presentes nessas obras. Lewis Carroll foi um dos precursores do estilo *nonsense*, que trabalha com jogos linguísticos e fantasia, enquanto a sátira menipéia está inserida no gênero sério-cômico cujos fundamentos estão enraizados, segundo Bakhtin, em uma cosmovisão carnavalesca.

Ao assistir ao filme, percebi que as histórias de Alice escritas no século XIX ainda encantam as crianças de hoje e despertam a sua imaginação e fascínio, sendo a tradução uma possibilidade de aproximação e atualização para a contemporaneidade. Deste modo, busco justificar a importância dessa pesquisa aos estudos de tradução intersemiótica, pois discute questões sobre “fidelidade”, “perda”, entre outros. Alguns críticos de cinema procuram na adaptação fílmica a cópia “fiel” dos textos escritos, sendo isso impossível porque se trata de meios diferentes. A tradução não envolve um processo unidirecional porque não se pode observar no filme uma mera transposição do texto escrito, já que há a incorporação de efeitos sonoros, tecnológicos, entre outros elementos. Pensando a tradução intersemiótica como processo de recriação, essa pesquisa busca verificar a atualização das obras escritas para o cinema, ressignificando elementos e personagens da narrativa. Assim, há a sua ampliação e adaptação para o público infantil na contemporaneidade.

Para tratar dessa passagem de uma obra do meio literário para o midiático, será apresentado no primeiro capítulo um pequeno resumo histórico da tradução a fim de refletir sobre as diferentes concepções tradutórias, seguindo o posicionamento desconstrutivista. Nesse sentido, realizou-se uma pesquisa teórica relacionada à área de tradução cultural e intersemiótica com o objetivo de construir um diálogo entre as obras escritas e sua leitura fílmica através de relações comparativas, observando as suas ressignificações.

Ao apresentar Alice com 19 anos de idade, que revisita o *País das Maravilhas*, o diretor Tim Burton foi muito criticado por infidelidade aos textos escritos, sendo assim, no segundo capítulo, as relações entre o texto literário e o fílmico serão discutidas a fim de analisar as aproximações e distanciamentos dos textos literários para o fílmico, observando as transformações e as especificidades embutidas no momento em que se dá a transposição dos textos escritos para a tela. Apesar das críticas, o filme encantou muitas crianças e obteve grande sucesso de bilheteria, além de receber muitas indicações e prêmios.

As obras literárias de Lewis Carroll apresentam mundos inimagináveis que despertam a curiosidade e a fantasia de crianças e adultos. Criaturas estranhas e jogos de palavras trazem nos seus universos uma narrativa *nonsense* embutida de uma crítica ao moralismo e aos comportamentos da sociedade inglesa vitoriana. Além disso, é possível observar a presença da sátira menipéia a qual teve o filósofo grego, pertencente à escola cínica, Menipo de Gádara (séc. IV-III a. C.) como um dos seus precursores e outros escritores que a propagaram. Com o propósito de satirizar convenções e padrões de comportamento, paródias eram feitas em forma de personagens grotescos com tom cínico e irônico.

Sob a ótica da sátira menipéia, o filme foi analisado a fim de investigar como se deu a transposição das obras literárias para a produção cinematográfica, contemplando os pontos em que ambas as obras literárias e fílmica se tocam e se distanciam, bem como os aspectos que envolvem a atualização e o deslocamento dos textos literários para a contemporaneidade como, por exemplo, o enriquecimento e a suplementação das obras de Carroll.

Em suma, no primeiro capítulo, apresentaremos um pequeno resumo histórico sobre as atividades tradutórias ao longo da história com ênfase nos estudos sobre intersemiótica e adaptação; no segundo, uma análise comparativa entre os textos literários e fílmico, apontando as suas semelhanças e diferenças. Em seguida, no capítulo posterior, destacaremos alguns aspectos acerca dos estilos *nonsense* e sátira menipéia nos livros, bem como no filme. Por fim, na conclusão, faremos as considerações finais sobre a transposição dos textos literários para o fílmico.

## 1 DO CONTAR AO MOSTRAR

A prática da Tradução iniciou-se com a tradução de textos gregos para o latim. A partir da tradução da Bíblia para o latim por São Jerônimo (século IV), as discussões sobre essa prática obtiveram maior importância. Com o objetivo de facilitar o acesso e difundir conhecimento, as atividades tradutórias se desenvolveram e são, cada vez mais, presentes atualmente, o que propicia a divulgação e a aproximação de culturas.

Segundo Jeremy Munday (2001), a palavra Tradução em si mesma é polissêmica, pois pode se referir ao campo de estudo, ao produto em si (texto traduzido), ou ainda ao processo de traduzir, que envolve a transformação de um texto-fonte, oral ou escrito, em uma determinada língua-alvo.

As primeiras reflexões sobre a arte de traduzir iniciaram-se com Cícero e Horácio (século I a. C.) e São Jerônimo (século IV), considerados os primeiros pensadores que trouxeram contribuições importantes para a atividade tradutória. Esses tradutores pregaram a naturalidade do texto, ou seja, defendiam a tradução pelo sentido, que busca manter a ideia e a forma do texto original. Ao longo dos anos, a tradução foi amplamente praticada como um instrumento de aprendizagem de línguas e disseminador de cultura e saber. Assim, ora era vista como literal, ou seja, palavra-por-palavra; ora pelo sentido que as palavras exerciam no texto. Esta noção remete a Cícero, que ficou conhecido por ser um tradutor-orador, já que não seguia à risca a sequência das palavras traduzidas, mas mantinha a mesma forma e ideias. Para ele, o texto traduzido deveria soar natural (MUNDAY, 2001).

Por muitos séculos, as línguas latim e grego eram ensinadas para promover uma educação intelectual de qualidade. A partir do século XIX, era comum o aprendizado de línguas nas escolas secundárias através do método *Grammar-Translation*, o qual consiste no estudo de regras e estruturas gramaticais da língua estrangeira. Exercícios eram propostos a fim de habilitar os estudantes linguisticamente a lerem textos na língua-fonte. Outros métodos como, por exemplo, o *Direct Method*, criado pelo alemão Charles Berlitz, o Método Audiolingual, *Suggestopedia*, *The Silent Way* e a Abordagem Comunicativa surgiram e possibilitaram o decréscimo do uso da tradução como ferramenta no aprendizado de línguas (BROWN, 2001).

Apesar de a tradução palavra-por-palavra ser utilizada, os tradutores recorriam ao sentido do texto para que ele se tornasse compreensível. No século XVI, Étienne Dolet (1509-1546), escritor, tradutor e poeta francês, também determinou alguns princípios a serem seguidos:

1. O tradutor deve entender perfeitamente o sentido e o material original do autor, embora deva se sentir livre para esclarecer obscuridades;
2. O tradutor deve ter um conhecimento perfeito de ambas as línguas: a original e a alvo, de modo a não diminuir a magnitude da língua;
3. O tradutor deve evitar traduções palavra-por-palavra;
4. O tradutor deve evitar formas latinas e incomuns;
5. O tradutor deve reunir e articular palavras eloquentemente para evitar deformidades<sup>1</sup>. (MUNDAY, p. 26)

Entende-se por deformidades a tradução literal das palavras, o que deve ser reprimido. O poeta e tradutor centrava, portanto, sua defesa na reprodução do sentido do texto. Na tentativa de sistematizar uma teoria da tradução, John Dryden (1631-1700), poeta inglês e tradutor, por sua vez, concentra a tradução em três categorias: metáfrase, paráfrase e imitação. A primeira corresponde à tradução palavra-por-palavra, ou seja, a tradução literal. A segunda envolve a tradução pelo sentido, isto é, o tradutor não segue rigorosamente a sequência das palavras. A terceira diz respeito ao abandono das duas categorias acima, de modo que o tradutor traduz o texto livremente. No entanto, Dryden defendia o uso da paráfrase em uma perspectiva prescritiva, determinando o que o tradutor deveria fazer para que a tradução fosse bem sucedida (MUNDAY, 2001, p. 25).

No decorrer das décadas seguintes, os tradutores se preocuparam em categorizar as traduções como boas ou ruins, ou como literal, livre, fiel, precisa, etc. e em determinar princípios para alcançar uma tradução cada vez melhor a fim de obter um texto natural na língua traduzida. Apesar dos estudos tradutórios terem se iniciado há muito tempo, foi apenas na década de 50 que se tornou uma disciplina acadêmica com o desenvolvimento de várias pesquisas e publicações de livros e artigos.

Nesse contexto, o linguista Roman Jakobson (1896-1982) apresentou três tipos de tradução: a) intralingual ou *reformulação*, que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua”; b) interlingual ou *tradução propriamente dita*, que se constitui “na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua”; c) intersemiótica ou *transmutação*, a qual se forma “na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (2005, p. 64-65). A primeira, portanto, refere-se à utilização de palavras sinônimas ou à combinação de palavras equivalentes. Jakobson destaca a importância do tradutor no segundo tipo de tradução, pois ele precisa compreender,

---

<sup>1</sup> Tradução livre.

recodificar e transmitir a mensagem em códigos linguísticos diferentes. Ao contrário da tradução interlingual, o linguista não detalha o terceiro tipo de tradução, mas se percebe que, de um modo geral, seus interesses tradutórios não estavam centrados na literatura.

A partir do século XX, os estudos de linguagem e línguas foram se desenvolvendo e contribuíram para o surgimento de uma nova ciência: a Linguística. As reflexões sobre a língua e os signos linguísticos foram absorvidos e difundidos pelo *Estruturalismo*, que teve Ferdinand de Saussure (1857-1913) como precursor. Para Saussure, a língua é um sistema de signos formados pela união do sentido e da imagem acústica (CARVALHO, 1997, p. 26), que mantêm relações de associação e oposição, baseados nos princípios da arbitrariedade e da linearidade, ou seja, a representação mental de um objeto está condicionada à formação sociocultural do indivíduo. Com base nas relações do signo linguístico proposto por Saussure, Jakobson estabeleceu a equivalência de significado entre as línguas em códigos linguísticos diferentes. Uma vez que essa correspondência pode não apresentar a mesma semelhança na língua alvo, ele considerou como divergente a traduzibilidade de códigos linguísticos distintos, sendo necessária uma transposição criativa (MUNDAY, 2001, p. 36).

A partir de sua própria experiência na tradução da Bíblia, Eugene Nida (1914-2011) desenvolveu sua teoria sobre tradução incorporando conceitos da teoria da gramática gerativa-transformacional de Chomsky, que sem dúvida adicionaram aspectos mais sistemáticos e científicos à questão tradutória (MUNDAY, 2001). Segundo o autor, o tradutor deve necessariamente entender o funcionamento do significado dos signos linguísticos, pois constituirá uma ferramenta para o desenvolvimento de seu trabalho.

O signo linguístico, para Nida, possui três tipos de significado: linguístico, referencial e conotativo, os quais podem mudar de acordo com o contexto e com a cultura. Afirma, ainda, que todas as línguas possuem sentenças *kernel*<sup>2</sup> que, do ponto de vista linguístico, constituem estruturas básicas e profundas de qualquer língua, as quais podem ser transportadas de uma língua para a outra, segundo o princípio de equivalência. O sucesso da tradução depende sobretudo de se alcançar uma resposta equivalente, um dentre os “quatro requisitos básicos de uma tradução”, que são: 1) o de fazer sentido; 2) o de transmitir o espírito e a forma do original; 3) que tenha uma forma natural e fácil de expressão; 4) o de produzir uma resposta semelhante (NIDA, p. 164, apud MUNDAY, 2001, p. 42).

Jean-Paul Vinay (1910-1999) e Jean Darbelnet (1904-1990) trouxeram um modelo de análise estilística comparativa entre as línguas francesa e inglesa, observando as

---

<sup>2</sup> De acordo com o *Cambridge Dictionary on line*, o termo significa ‘núcleo’, a parte comestível de uma noz que está dentro da casca ou toda a semente de uma planta de grãos.

similaridades, diferenças e identificando estratégias e procedimentos de tradução entre ambas as línguas. Dividiram essas estratégias, portanto, em duas categorias gerais: a tradução direta e a tradução oblíqua. A primeira é composta por três procedimentos: empréstimo, decalque e tradução literal. O empréstimo consiste em utilizar a palavra estrangeira diretamente na língua-alvo sem tradução. Decalque é um tipo especial de empréstimo porque a expressão ou estrutura é transferida em uma tradução literal. Por fim, a tradução literal, como já apontado anteriormente, refere-se à tradução palavra-por-palavra.

Nos casos em que a tradução literal não é possível, Vinay e Darbelnet propõem na tradução oblíqua quatro procedimentos: transposição, modulação, equivalência e adaptação. A primeira diz respeito à mudança de uma parte do discurso por outra sem alterar o sentido. A segunda modifica a semântica e o ponto de vista da língua-fonte. Já a terceira refere-se a casos em que as línguas descrevem a mesma situação com estilo ou estruturas diferentes, sendo muito útil na tradução de expressões idiomáticas e provérbios. Por último, a adaptação envolve uma mudança cultural quando uma situação na cultura de origem não existe na cultura alvo.

Esses teóricos contribuíram para os estudos de tradução e forneceram uma lista com cinco pressupostos para que o tradutor possa seguir a fim de produzir bons resultados: 1) Identificar as unidades de tradução; 2) Examinar o texto na língua-fonte, avaliando as unidades descritivas, afetivas e intelectuais; 3) Reconstruir o contexto metalinguístico da mensagem; 4) Avaliar os efeitos estilísticos; 5) Produzir e revisar o texto na língua-alvo (MUNDAY, 2001, p. 59).

A partir da década de 70, surgiu a Teoria dos Polissistemas criada pelo israelense Itamar Even-Zohar (1939-), que considera o trabalho literário como parte de um grande sistema que, por sua vez, se inter-relaciona com outros sistemas de forma contínua e dinâmica. Segundo Cristina Rodrigues,

seu objeto de estudo são as transferências que ocorrem internamente a esses sistemas e, entre eles, os literários. O estudo da literatura traduzida é um dos aspectos que investiga, na medida em que concebe a tradução como uma transferência com *status* igual às demais trocas inter ou intra-sistêmicas. (2000, p. 134)

A interação do sistema literário com os sistemas social, histórico e cultural possibilitou uma ampliação na análise literária. No entanto, essa teoria também sofreu críticas por tratar a tradução como mera 'transferência' e por generalizar leis universais, baseando-se apenas em



pequenas evidências e pela tendência de focar em um modelo abstrato, esquecendo-se das experiências em traduções reais.

Gideon Toury trabalhou com Zohar em Tel Aviv, todavia concentrou seus estudos no desenvolvimento de uma teoria geral da tradução em uma perspectiva mais descritiva do que prescritiva. Através do processo de tradução de um texto em particular, Toury procurou descrever normas que mostrassem a regularidade de uma determinada língua. Um movimento denominado ‘virada cultural’, que surgiu a partir dos anos 90, possibilitou uma mudança na visão sobre os estudos tradutórios, os quais passam a abarcar os estudos culturais relacionados à literatura de gênero, pós-colonial, e adaptações de filmes. Segundo André Lefevere (1945-1996), autor de *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* (1992), *Translation, History and Culture* (1990), juntamente com Susan Bassnett, o texto precisa ser analisado de acordo com o ambiente cultural em que foi produzido e será traduzido. Assim, passa a definir a tradução como uma reescritura (MUNDAY, 2001, p. 127) e destaca seu duplo papel: por um lado, ser inovadora e subversiva, pois pode introduzir novos conceitos e, por outro, ser repressiva e conservadora, já que as obras podem ser manipuladas a fim de serem adaptadas à poética ou à ideologia estabelecidas (RODRIGUES, 2000, p. 104).

No que se refere ao processo de reescritura, a tradução no sistema literário, para Lefevere, é controlada por três grandes fatores. O primeiro abarca os profissionais inseridos nesse sistema como revisores, críticos, professores e tradutores; o segundo fator, a patronagem, abrange o que está fora do sistema, possui o poder de influenciar, facilitar ou dificultar a divulgação de certo tipo de gênero literário como, por exemplo, partidos políticos, mídia, editores, etc. E, por último, a poética dominante, que possui autoridade de determinar o que é ou não canônico. Dessa forma, o processo de reescritura é marcado pela alteração de um texto-fonte em um novo texto que está de acordo com padrões estabelecidos pelos sistemas acima citados os quais são dinâmicos, interagem entre si e fazem a manutenção do grande sistema literário.

Os estudos culturais ganhavam força, o que contribuiu para o desenvolvimento de estudos literários comparativos, indicando a possibilidade de leituras diferenciadas acerca do texto-fonte. Os estudos literários de tradução relacionados ao gênero e ao pós-colonialismo têm papel importante na disseminação do saber, de língua e culturas que antes estavam submissas frente à estrutura dominante. Essas vozes subjugadas podem agora se expressar e mostrar o seu ponto de vista sobre o colonialismo. O movimento antropofágico brasileiro iniciado por Oswald de Andrade (1890-1954) – e retomado posteriormente na década de 50 pelo movimento da poesia concreta, em especial pelos poetas Haroldo e Augusto de Campos e

Décio Pignatari – é um exemplo de questionamento pós-colonial. Este movimento pregava a devoração da língua e cultura do colonizador, a qual é transformada em uma nova e revigorante forma que é mais apropriada e adequada às necessidades do nativo. Essa apropriação cultural desloca o enfoque do colonizador e dá visibilidade ao colonizado.

Ao falar sobre visibilidade, não podemos deixar de mencionar o teórico americano Lawrence Venuti (1953-) que contraria a ideia de produção de um texto transparente e fluente na língua-alvo pelo tradutor, de modo a tornar-se invisível frente aos leitores e, conseqüentemente, dar a impressão de que o leitor está lendo não um texto traduzido, mas o próprio ‘original’. O tradutor, portanto, segundo essa teoria, adquire um *status* inferior ao do autor, pois seu trabalho não é sequer reconhecido. No entanto, Venuti posiciona-se em desacordo com a invisibilidade do tradutor, já que seu trabalho se torna imperceptível pelo leitor devido à ausência de peculiaridades linguísticas do texto-fonte no texto traduzido.

Em sua obra *The Translator’s Invisibility: a history of translation* (1995), Venuti discute duas estratégias de invisibilidade: domesticação e estrangeirização. A primeira exalta o domínio da tradução cultural anglo-americana sobre a cultura estrangeira, enquanto a segunda implica na escolha de um método de tradução que aproxime o leitor do texto traduzido ao autor do texto-fonte, considerando as diferenças linguísticas e culturais do texto estrangeiro na tentativa de minimizar a domesticação e resistir aos valores dominantes (MUNDAY, 2001, p. 147). O trabalho desenvolvido por Venuti foi de grande importância no que tange a pensar sobre o papel do tradutor no exercício de sua atividade, na sua visibilidade e autoria, bem como na escolha de estratégias e palavras para a língua estrangeira.

Os estudos linguísticos modificaram-se com o tempo e a tradução de um texto, que era vista como mera transferência ou substituição de palavras de uma língua para outra sofreu profundas mudanças. Antes o processo tradutório era similar ao transporte dos vagões de um trem, sendo o tradutor um mero transportador dessa carga, que exercia sua atividade mecanicamente. O sentido da mensagem da língua de partida era considerado estável e transportável para a língua alvo. As traduções eram julgadas como “boas” ou “más”, avaliando as “boas” como aquelas que conseguiam reproduzir na outra língua a originalidade do texto de partida, o que reporta à preocupação com a essencialidade do texto.

Há, portanto, duas questões a serem consideradas e extremamente importantes para este estudo: a fidelidade e a hierarquia. A primeira diz respeito à equivalência, isto é, espera-se que na outra língua aconteça a reprodução literal do texto anterior, considerando apenas a estrutura linguística. Qualquer modificação no ponto de vista ou na expressão da mensagem é considerada como infiel porque deformou o sentido “original” do texto. O seu autor é o

criador de uma obra de arte “original” e o tradutor está em segundo plano porque produz o simulacro, ou seja, a cópia degradada. Isso acontece porque o “original” dá a ideia de autenticidade e a sua reprodução presume a sua multiplicação, o que possibilita a sua “vulgarização” e perda da “aura”. Observa-se, assim, que as cópias são hierarquicamente inferiores ao “original”, que possui um caráter único e singular.

Uma tradução não é mais o texto original, mas ainda se vincula, de alguma forma, ao texto-fonte a partir do qual foi criado. A tradução serve, portanto, como mediadora entre culturas espacialmente distantes e momentos históricos diversos, ocupando um espaço de passagem, no qual não se fixam identidades absolutas, passando a ser assim, ao mesmo tempo, destruição e restauração porque destrói o original e o revive por intermédio de uma outra língua em outro momento histórico.

Em seu ensaio *Die Aufgabe des Übersetzers* (1923), traduzido para o inglês *The Task of the Translator* (1969), o filósofo, crítico literário e tradutor Walter Benjamin (1892-1940) considera que toda língua pode ser considerada como uma tradução de outras. Nessa relação acontece a traduzibilidade das línguas entre si, ou seja, a tradução é a transposição de uma língua para outra por meio de um *continuum* de transformações.

Susana Kampff Lages (2002), autora de estudos sobre as reflexões de Benjamin, destaca três aspectos que o inquietavam: o primeiro é a preocupação com o conceito de traduzibilidade (inclui aceitação da diferença das línguas não como impedimento, mas como condição de possibilidade); o segundo é a linguagem que, em si, já é tradução para Benjamin e o terceiro aspecto é a tradução definida como lugar em que ocorrem transformações contínuas de linguagem.

O conceito de traduzibilidade constitui-se, portanto, um conceito atravessado (mas não dominado) pelo influxo melancólico. Por um lado pressupõe a aceitação de uma separação de um fundo textual reconhecido como anterior, por outro, implica a destruição voluntária desse texto anterior e sua reconstituição, em outro tempo, outras linguagens, outra cultura. Enfim, em uma situação de alteridade ou outridade radical.

A melancolia do tradutor terá efeito negativo quando o gesto embutido no ato tradutório estiver excessivamente ligado à dimensão passada da obra, ao original como texto temporal e espacialmente delimitado, para não dizer, fechado. A tradução busca anular a distância entre texto passado e interpretação presente – entre original e tradução. A linguagem serve como recurso de movimentação na tradução e na presentificação do original, revitalizando as obras.

Em contrapartida ao pensamento vigente, surgiram movimentos pós-modernos e pós-estruturalistas que questionaram a concepção de língua, seus termos, sistemas e tradução. O vocábulo *desconstrução* usado pelo filósofo francês Jacques Derrida (1930-2004) vem questionar as dicotomias estabelecidas pelo estruturalismo, desconstruir suas ideias fixas e revelar as suas contradições. De acordo com Edwin Gentzler,

O termo ‘Desconstrução’ questiona uma definição de tradução e usa a prática da tradução para demonstrar a instabilidade de seu próprio quadro teórico. Recusa os sistemas de categorização que separam o texto “fonte” do texto “alvo” ou “língua” de “sentido”, nega a existência de formas subjacentes independentes da linguagem e põe em dúvida pressupostos teóricos que presumem termos originais de qualquer forma<sup>3</sup> (2001, p. 147).

O movimento desconstrutivista surgiu primeiramente na França no final da década de 1960 durante conflitos políticos e sociais e envolveu teóricos como Julia Kristeva, Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Michael Foucault e Derrida. O conceito de suplemento trazido por Derrida remete à ideia de acréscimo no que tange às ressignificações de obras literárias, por exemplo. Essas ressignificações não são complementações como uma noção de ausência, mas compreendem uma impossibilidade de totalização. Dessa forma, cada vez mais surgem adaptações de textos literários para outros meios semióticos.

Em *Torres de Babel*, Jacques Derrida (2002) analisa o ensaio *A Tarefa do Tradutor*, de Walter Benjamin sob a ótica do mito babélico, trazendo a ideia de instabilidade de sentido em relação à palavra *Babel* e de suplemento à tradução tendo em vista o parentesco das línguas em uma relação íntima, mas sem uma representação totalmente “fiel” ou “equivalente” na outra língua, pois cada uma possui as suas particularidades. Dessa forma, remete ao mito da origem e à multiplicidade das línguas, bem como à questão da tradução, da traduzibilidade e intraduzibilidade. Primeiramente, ele questiona o termo *Babel*, que pode significar confusão ou mesmo a cidade de Deus em que ele impossibilitou que todos os homens se comunicassem a fim de alcançar o céu por meio da construção de uma torre. Daí serem punidos por Deus, que cria a multiplicidade das línguas e a tradução como ferramenta para o entendimento e comunicação.

Benjamin já reconhecia o parentesco entre as línguas: “*languages are not strangers to one another, but are, a priori and apart from all historical relationships, interrelated in what*

---

<sup>3</sup> Tradução livre.

*they want to express*<sup>4</sup>” (1970, p.72) e lança mão de metáforas para falar sobre línguas e tradução. A imagem do muro e da arcada serve para mostrar a linguagem como construto, estrutura, edificação. Uma outra imagem trazida por Benjamin é a metáfora da ânfora quebrada em que a tradução e o original deveriam se relacionar como pedaços irregulares, cacos de um vaso quebrado, pois este é apresentado através da reunião dos seus fragmentos. Há, nele, a ideia de falta, de incompletude em que o tradutor tem a liberdade de ampliar e de transformar a língua, reportando-se ao original como uma reta que toca o círculo, tangenciando o seu contorno e, ao mesmo tempo, direcionando-se para outro rumo, o que Benjamin chama de “fugitivo”. Sob essa ótica, as línguas possuem familiaridade e pode-se pensar ainda que o texto-fonte está incompleto e ao traduzi-lo, o tradutor não devolve o sentido original, mas pode ampliá-lo.

Em *A tarefa-renúncia do tradutor*, Susana Lages (2008) discute tradução e a sobrevivência das obras traduzidas:

a tradução provém do original. Na verdade, ela não deriva tanto de sua vida quanto de sua sobrevivência. Pois a tradução é posterior ao original e assinala, no caso de obras importantes, que jamais encontram à época de sua criação seu tradutor de eleição, o estágio da continuação de sua vida. (2008, p. 68)

Tem-se, portanto, uma contínua renovação do “original” e isso possibilita a sobrevivência da obra por um tempo que não é determinado. Há, assim, a sua atualização devido à traduzibilidade, entretanto existe também o intraduzível, sendo este a língua pura, isto é, o inatingível da tradução. Isto remete à metáfora do himeneu de Benjamin (1970), isto é, o intraduzível lembra o intocável, o intangível na tradução em que o tradutor se fascina na tentativa de extrair o comunicável do texto. O traduzível e o intraduzível referido por Derrida (2002) fala sobre a língua do tradutor que também é modificada no intento de traduzir, o que chama de contrato de tradução que tem como promessa criar um novo elemento, o qual possui itens do original e do produto final da tradução, sendo a tradução um acontecimento e a sua assinatura um contrato.

Para Derrida (2002), as línguas possuem uma relação universal, mas cada uma também possui as suas particularidades. Dessa forma, a tradução interlingual é marcada pelo dever e pela dívida, sendo que o que está em jogo é o papel do tradutor cuja tarefa é restituir o sentido de uma língua em uma outra, proporcionando a “sobrevivência” das obras, pois estas

---

<sup>4</sup> As línguas não são estranhas umas às outras, mas são, a priori e para além das relações históricas, interrelacionadas no que desejam expressar. (tradução livre)

continuam sobrevivendo apesar da morte de seus autores. Além disso, a forma é muito importante na tradução, na busca do efeito e não do conteúdo, mantendo relação com a obra “original”, a qual está sempre se modificando, pois vive e sobrevive em dívida com a sua cópia que não a restitui, mas a transforma. Assim, o tradutor está engajado em possibilitar a sobrevivência da obra, inscrevendo a sua assinatura, mas não pretende substituir o autor, o qual mantém um endividamento com o tradutor. Dessa forma, há um endividamento duplo da obra e do *a-traduzir*, bem como dos nomes do autor e do tradutor.

A questão da cópia ou reprodução do original sempre foi questionada e existem leis que permitem ao autor autorizar ou não citações de sua obra. No entanto, isso não impossibilita mencionar suas ideias. Tratando o tradutor como autor, Derrida (2002) expõe que “o tradutor dá prova de originalidade na escolha das expressões para reproduzir da melhor maneira em uma língua o sentido do texto em uma outra língua” (p. 60-61). Assim, o tradutor perde a característica de mero reproduzidor do texto original e de estar em um patamar mais baixo que o autor desse texto.

Há uma relação de dívida entre a obra original e a obra traduzida. Uma relação de reciprocidade, tendo em vista que o original sobrevive na atualidade porque foi traduzida e esta se mantém vinculada a sua anterioridade. Na metáfora do caroço e do fruto utilizada por Benjamin (1970), ambos formam uma unidade. Na tradução, o caroço remete ao conteúdo e, ao mesmo tempo, ao novo, original e o fruto e sua casca à linguagem que o recobre. Pode-se extrair dessa metáfora, portanto, o comunicável para traduzi-lo, mas resta o intocável que está dentro do fruto, isto é, o caroço que está no centro do fruto. Segundo Derrida (2002), “a relação do teor com a linguagem é inteiramente diferente no original e na tradução. No original, teor e linguagem formam uma unidade determinada como a do fruto e do invólucro” (p. 53). Cabe, portanto, ao tradutor, buscar a língua pura existente no “caroço” do fruto e expressá-la com suas palavras, suplementando o original linguisticamente.

Outra metáfora, trazida por Benjamin (1970), é a do manto real de largas dobras sobre o corpo que remete à linguagem e ao seu teor. O texto traduzido sob a forma de manto abrange o significante da linguagem, envolvendo e aderindo ao teor, mas permanecendo exterior porque mantém uma distância. A tradução, assim como o manto, negocia com o corpo a sua forma, isto é, moldando-se ao teor da língua. Nas metáforas do fruto e do caroço e do corpo e do manto, é possível observar unidade do teor e da língua. Segundo Derrida, há unidade natural entre o fruto e a casca e unidade simbólica entre o corpo e o manto. Há, de certa forma, uma unidade, no entanto a tradução transpõe o original, deslocando-o no tempo e no espaço. Deste modo, a tradução não pode ser vista com uma transferência ou derivação do

original porque se pode reconhecer alguma originalidade à tradução no que tange à escolha do vocabulário, estruturas sintáticas próprias de cada língua. Para Gentzler (2001),

a teoria de tradução de Derrida não é uma teoria tradicional – não é prescritiva e nem se propõe a um modelo melhor. Em vez disso, ele sugere que se pense menos em termos de cópia ou reprodução e mais em termos de como as línguas se relacionam entre si. Marcas, traços, afinidades com outras línguas estão presentes simultaneamente com a apresentação do que quer que o texto se propõe a dizer, pois, na tradução, as línguas se tocam, seja de forma pequena ou tangencial mesmo antes de serem traduzidas; as possibilidades se apresentam perante o ato de nomear e a identificação para o jogo interativo<sup>5</sup> (p. 165).

Derrida, portanto, aponta a sobrevivência das línguas através de sua transformação na tradução que também modifica o original, renovando-o e ampliando-o. As línguas não podem ser analisadas separadamente, mas elas se inter-relacionam e revelam uma pluralidade de significados que suplementam umas às outras. Esta sobrevivência pode-se observar, por exemplo, nas narrativas de Alice, objeto de nossa pesquisa, que desde a sua primeira publicação já foram traduzidas para muitas línguas e, no Brasil, existem muitas edições das obras de Lewis Carroll<sup>6</sup>.

Atualmente, os conceitos de hierarquia e equivalência vêm sendo questionados e as dicotomias de outrora têm cedido espaço ao hibridismo. As recentes reflexões sobre os estudos tradutórios enfatizam a heterogeneidade de modo a desconstruir antigos pensamentos acerca dos conceitos citados acima em relação às traduções. Para Gilles Deleuze (1925-1995), “o simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o *original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução*” (2009, p. 267). Isso significa que não é mais possível a hierarquização entre “original” e “cópias”, as quais trazem a divergência e o descentramento, possibilitando a criação de novas obras que, de alguma forma, estão vinculadas ao “original”. Assim, podemos pensar no conceito de “transtextualidade” proposto

---

<sup>5</sup> Tradução livre.

<sup>6</sup> *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, adaptação de Fernando de Mello, pela editora Brasília/ Rio (1976); *Aventuras de Alice no País das Maravilhas e Através do Espelho*, tradução de Sebastião Uchoa Leite, pela editora Summus (1980); *Alice no País das Maravilhas*, tradução e adaptação de Ruth Rocha, pela editora Melhoramentos (1983); *Alice no País das Maravilhas*, adaptação de Naufer, pela editora Brasil-América (1983); *Alice no País das Maravilhas*, tradução e adaptação de Tatiana Belinky, editora Nova Cultural (1987); *Alice no País das Maravilhas*, tradução e adaptação de Nicolau Sevcenko, pela editora Scipione (1992); *Alice no País das Maravilhas*, tradução e adaptação de Ruy Castro, pela editora Companhia das Letrinhas (1992); *Alice no País das Maravilhas*, tradução e adaptação de Ana Maria Machado, pela editora Ática (1997); *Alice no País das Maravilhas*, tradução de Rosaura Eichenberg, pela editora L&PM (1999); *Rimas do País das Maravilhas*, seleção e tradução José Paulo Paes, pela editora Ática (2000); *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, tradução de Ricardo Gouveia, pela editora Martins Fontes (2001); *Alice no País do Espelho*, tradução e adaptação de Ganymedes José, pela Tecnoprint (1986); *Do outro lado do espelho e o que Alice encontrou lá*, tradução de Ricardo Gouveia, pela editora Martins Fontes (1997) (CARROLL, 2002, p. 294).

por Gérard Genette<sup>7</sup> em *Palimpsestes*, abrangendo o “dialogismo” de Bakhtin e a “intertextualidade” de Kristeva, que, segundo ele, se refere a “tudo aquilo que coloca um texto, manifesta ou secretamente, em relação com outros textos” (Genette apud STAM, 2008, p. 21), ou seja, a presença de uma pluralidade de “vozes” em um texto.

Dessa forma, Genette estabelece cinco tipos de relações transtextuais: 1) intertextualidade, que indica a existência ou o diálogo de dois ou mais textos; 2) paratextualidade, que se refere à totalidade da obra literária e seus títulos, prefácios, ilustrações, comentários, ou seja, às informações acerca do livro; 3) metatextualidade, que remete à relação crítica, explícita ou implícita, tanto na literatura quanto no cinema; 4) arquitextualidade, que sugere nomenclaturas similares ao título da obra literária, no entanto há filmes que são mais difíceis de identificar esse vínculo, pois adotam outros títulos; 5) hipertextualidade, a qual se pode observar de forma mais evidente na adaptação, sendo o filme o hipertexto dos textos narrativos, os quais são considerados hipotextos, bem como os filmes produzidos anteriormente. O hipertexto possui vínculo com essa anterioridade pré-existente, transformando-o, ampliando-o ou modificando-o.

Essas transformações vêm sendo cada vez mais estudadas a partir da releitura de obras literárias para a produção cinematográfica, o que remete à tradução intersemiótica, o terceiro tipo de tradução segundo Jakobson. Essas releituras eram vistas como cópias infielis dos livros, indicando a hierarquização destes em relação aos filmes, entretanto os desconstrutivistas vêm subvertendo essa ideia, desfazendo os binarismos. As ‘cópias’, portanto, assumem um lugar ao lado dos títulos literários.

Em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin afirma que “a obra de arte foi sempre suscetível de reprodução” (2005, p. 222), e ao longo da história surgiram novas técnicas de reprodução, o que permitiu a multiplicação e a disseminação do saber. Técnicas como a fundição, o relevo por pressão, a xilogravura, a litografia e mais tarde a fotografia possibilitaram o desenvolvimento no comércio, a reprodução de obras de arte e a produção de novas, já a fotografia viabilizou a proliferação de imagens, que ilustravam a realidade daquela época.

Benjamin (2005) destaca a revolução trazida pelo cinema, já que conseguiu reunir algumas das técnicas citadas acima, bem como conquistou o *status* de arte. Ao falar sobre a reprodução de obras de arte, Benjamin evidencia que o ‘original’ possui unicidade e autenticidade, pois está vinculado à história e tem autoridade sobre as ‘cópias’, no entanto

---

<sup>7</sup> GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.



isso não ocorre a respeito da reprodução técnica. Para tanto, cita duas razões: a primeira, “a reprodução técnica é mais independente do original” e cita a fotografia que pode capturar ângulos de visão que escapam ao olho; a segunda, “a técnica pode transportar a reprodução para situações nas quais o próprio original jamais poderia se encontrar”, assim a cópia tem o poder de aproximar a obra do espectador ou do ouvinte (p. 225).

Apesar de admitir essa aproximação, Benjamin afirma que os objetos reproduzidos abalam a tradição e atingem a *aura* da obra de arte original porque deslocam a obra para a atualidade e dão um efeito de produção em massa através da multiplicação, o que, segundo ele, deprecia o caráter unívoco da obra. Artistas professaram a “arte pela arte” a fim de conceber uma arte “pura” e recusar a sua proliferação, buscando valorizar a autenticidade de sua arte. Já a sua reprodução indefinida permite a sua perpetuação em uma realidade indeterminada. O cinema possibilitou reunir a captação de uma realidade e a atuação de atores com a mediação de uma câmera, o que é condenado por Benjamin, pois anula a *aura* dos intérpretes no momento de sua atuação diferentemente do teatro. No filme, a imagem do ator poderá ser transportada para qualquer parte e se conectar ao público no momento de sua exibição.

A transformação de textos literários considerados canônicos para o cinema possibilita sua atualização, permitindo novas leituras e interpretações e tem a capacidade de alcançar um grande número de espectadores. A dessacralização das obras literárias através das adaptações cinematográficas aproximou um público cada vez maior dos textos literários. A reversão do platonismo, proposta por Deleuze (2009), considera tanto o ‘original’ quanto as ‘cópias’ no mesmo patamar, sem hierarquizações. Marinyze Oliveira (2004) declara que o espectador pode se sentir frustrado perante a adaptação cinematográfica, no entanto ela afirma que “uma alternativa para os impasses que têm marcado a adaptação de obras literárias para o cinema seria considerar tal prática como uma experiência de leitura e interpretação. Cada adaptação não pode ser tomada senão como *uma* dentre outras leituras possíveis” (p. 45).

A literatura e o cinema são dois sistemas de signos distintos, isto é, cada um possui sua linguagem própria, estilos, etc. Assim, as atividades de ler um livro e assistir a um filme produzem efeitos diferentes no leitor ou espectador, pois cada uma possui técnicas próprias em sua criação. O cinema propicia a utilização de efeitos sonoros e imagéticos e outros artifícios não contidos no texto escrito, sendo que durante a sua produção há muitos pontos de vista envolvidos tais como o do diretor, do produtor, do roteirista, dos atores, dos figurinistas, etc. A adaptação de obras literárias para o cinema confere um caráter de atualidade aos textos

escritos ao incorporar elementos contemporâneos à narrativa *original*. Dessa forma, citamos Robert Stam:

uma adaptação é *automaticamente* diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável. (2008, p.20)

Dessa forma, os textos literários são deslocados para a contemporaneidade e suplementados, já que há a combinação de narrativa, a inserção de elementos e a utilização de técnicas específicas tais como: a montagem, a movimentação da câmera, planos, entre outros. Segundo Silviano Santiago, “o importante está na capacidade que tem o livro de gerar *espaços pósteros*, diferenciados cronologicamente, leituras-respostas-resgates, cada vez mais completas e complexas, que alicerçam o seu valor e o reconhecem como atual fora do seu tempo de produção.” (2004, p.120-121). Por essa razão, percebemos que esses deslocamentos oferecem esses espaços pósteros, visto que, ao adaptar as obras, o diretor/tradutor traz a sua leitura da obra literária para a telona. O estudo das operações de ressignificação, portanto, possibilita uma discussão sobre tradução intersemiótica como forma de reconhecimento da adaptação como suplementação do texto escrito.

Em seu livro *Tradução e Adaptação*, Lauro Maia Amorim discute as relações entre os conceitos de Tradução e Adaptação em duas obras literárias: *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, e *Kim*, de Rudyard Kipling no que tange à tradução interlingual em algumas publicações no Brasil. Defende que esses dois conceitos, relacionados entre si, perpassam pelas noções de fidelidade e criatividade aqui discutidas. Para tanto, ele fundamenta a sua pesquisa na análise de algumas traduções dos livros de Carroll de tradutores brasileiros<sup>8</sup> e as aproximações e distanciamentos dos conceitos acima citados, trazendo questionamentos interessantes sobre tradução e adaptação, suas características e seus cruzamentos conceituais.

Em sua análise, Amorim aborda o emprego das palavras tradução e adaptação nos textos literários, debatendo a literalidade e a liberdade do tradutor. Percebeu que o termo ‘tradução’ estava mais ligado à literalidade, sendo que o tradutor era responsável em manter-

---

<sup>8</sup> Dentre as obras analisadas estão: a tradução de Sebastião Uchoa Leite, publicada pela editora Summus (1980); a tradução de Ana Maria Machado e a de Fernanda Lopes de Almeida, ambas publicadas pela Ática (1997 e 2001, respectivamente); e a adaptação de Nicolau Sevcenko, editada pela Scipione (1995b).

se nos limites do texto, em oposição ao termo ‘adaptação’, o qual estaria relacionado à transgressão e o ‘tradutor’ teria mais liberdade de criação. Segundo ele,

o termo “adaptação” pode ser empregado com o objetivo de se justificarem modificações que teriam por objetivo tornar mais “acessível” um clássico para um determinado público. Se o adaptador também é um escritor conhecido, a adaptação ou “história recontada” pode assumir outro valor, já que, por trás de uma história “imortal”, haveria uma “voz” autoral que conduziria, com toda a sua “particularidade”, uma maneira especial de “contá-la” sem deixar de ser, no entanto, (supostamente) fiel à “história”. (AMORIM, 2005, p. 70-71)

Na verdade, esses dualismos entre literalidade e liberdade, fidelidade e criatividade, que contesto, limitam as concepções aqui apresentadas, pois reduzem as ideias à existência de apenas dois princípios que se opõem. Pelo contrário, articulo teóricos da tradução a fim de debater e ingressar em uma perspectiva teórica pós-estruturalista com a proposta de fragmentar a rigidez de conceitos estabelecidos.

Nesse sentido, o tradutor/adaptador tem maior liberdade e, portanto, pode arriscar mais e seguramente transformar o texto ‘original’, tornando-o mais acessível e atual para o público contemporâneo. Como se pode observar, portanto, busco analisar a transformação das obras literárias *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas* (1865) e *Através do Espelho e o que Alice Encontrou por Lá* (1871), do escritor Lewis Carroll para a produção cinematográfica *Alice no País das Maravilhas* (2010), do diretor Tim Burton sob o olhar da sátira menipeia, que será discutida posteriormente. Tratando-se essa transformação como uma tradução intersemiótica, o diretor de um filme, por exemplo, pode recriar os textos literários de forma a tentar conceber aquele mundo imaginário em uma produção cinematográfica. Isso, portanto, sempre ocorreu com os livros de Lewis Carroll desde a sua publicação<sup>9</sup> e o início do cinema. O diretor Tim Burton marcou no filme a sua interpretação pessoal sobre os dois textos de Lewis Carroll, recontando-os a partir da personagem Alice mais adulta, embora ainda com a imaginação de uma criança.

Para Haroldo de Campos, a “tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação” (2004, p. 35). A fantasia e o estilo *nonsense* presentes nos livros de Carroll permitem infinitas adaptações e possibilidades de transcrições, termo usado por Campos a respeito das adaptações. Ainda hoje as narrativas despertam a curiosidade e o interesse de estudiosos e leitores.

<sup>9</sup> Data-se de 1903, o primeiro filme *Alice in Wonderland* com duração de 10 minutos (CARROLL, 2002, p. 298).

Ao tratar da tradução e do processo de recriação, Campos retoma a ideia da antropofagia oswaldiana como uma forma de devoração do legado cultural universal, isto é, a apropriação do que já fora produzido e que é trazido de volta com uma configuração renovada e robustecida. Nesse sentido, pode-se considerar, portanto, que a narrativa fílmica é o resultado da apropriação de muitos materiais que já foram elaborados ao longo desses cento e cinquenta anos de publicação dos livros de Lewis Carroll para criar o filme *Alice no País das Maravilhas*, lançado em 2010.

Atualmente muitos estudos sobre adaptação e tradução intersemiótica se dedicam às transposições dos textos literários para produções cinematográficas, que estão se tornando cada vez mais comuns, mas é preciso ter-se o cuidado de evitar a hierarquização e o julgamento das adaptações em relação aos ‘originais’. Assim, neste trabalho, empregarei os termos ‘adaptação’ e ‘tradução intersemiótica’ de maneira intercambiável, adotando o ponto de vista defendido por Linda Hutcheon, que reconhece que ambos os procedimentos possuem semelhanças quando há a mudança do meio.

Em muitos casos, porque adaptações são para um meio diferente, elas são remediações, isto é, especificamente traduções na forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (por exemplo, palavras) para outro (por exemplo, imagens). Isso é tradução, mas em um sentido muito específico: como transmutação ou transcodificação, isto é, como necessariamente uma recodificação em um novo conjunto de convenções, bem como signos. (HUTCHEON, 2006, p. 16)

Segundo Linda Hutcheon, a palavra adaptação pode se referir tanto ao processo como ao produto. Assim, Hutcheon relaciona três pontos distintos e inter-relacionados para explicar esse fenômeno (2006, p. 7-8). O primeiro é visto como uma *entidade formal ou produto*, isto é, uma adaptação como uma transposição extensiva de um determinado trabalho ou uma mudança de estrutura e, por conseguinte, de contexto como, por exemplo, contar a mesma história sob um ponto de vista diferente, ou seja, as narrativas de Alice serem adaptadas para o teatro e, posteriormente para o cinema.

O segundo ponto relaciona a adaptação como *um processo de criação*. Assim, o ato de adaptar envolve a (re-)interpretação e então (re-)criação, o que pode ser chamado de apropriação e resgate. Dessa forma, os livros de Carroll continuam a ser lidos e a proporcionar novas releituras de modo que são apropriadas e recriadas, mantendo as aventuras de Alice em lugares desconhecidos sempre vivas na memória de crianças e adultos. Sob a perspectiva do *processo de recepção*, o terceiro ponto observa a adaptação como uma forma de

intertextualidade, isto é, as adaptações são espécies de palimpsestos que ressoam em nossas memórias através da repetição com variação. Deste modo, um leitor dos textos literários de Carroll pode vivenciar experiências variadas ao assistir a uma adaptação fílmica da obra ou ainda ao jogar o vídeo game com o nome da protagonista. Personagens também podem ser transportados de um texto para outro. De fato, o personagem Humpty Dumpty, do segundo livro de Alice, transformou-se em antagonista no filme *O Gato de Botas*, dirigido por Chris Miller (2011), que também apresenta diálogos com outras histórias infantis como ‘João e o pé de feijão’ e a ‘Gansa dos ovos de ouro’.

A dupla definição da adaptação como produto e processo compreende três modos de engajamento, segundo Hutcheon: o modo contar, o modo mostrar e o modo participativo. O modo contar está relacionado à narrativa literária que nos imerge em um mundo fictício através da imaginação, enquanto o modo mostrar aguça a nossa percepção visual e auditiva com a mistura de detalhes e amplo foco na exibição de suas adaptações em filmes e peças teatrais. Nesse modo, somos conduzidos da imaginação para a percepção. As adaptações exibidas nesse modo de engajamento também podem ser readaptadas para o mesmo modo. Assim, filmes podem tornar-se musicais no teatro, como também óperas ou apresentações de balé.

O modo participativo nos insere fisicamente em um universo interativo que envolve emocionalmente as pessoas como, por exemplo, os vídeo games, parques temáticos ou museus interativos. Ao jogar, por exemplo, o indivíduo pode tornar-se um personagem atuante dentro daquela narrativa, de forma análoga, podem-se obter informações e interagir com a história ou memórias de um país ou cidade em um museu interativo. Contudo, os modos de engajamento estudados aqui não estão isolados, pois eles se inter-relacionam tendo em vista que a Broadway adapta filmes de Hollywood, editoras lançam novos exemplares dos livros com fotos dos atores ou cenas do filme, etc.

Hutcheon considera que comumente as adaptações se baseiam no modo contar para então mostrar. Dessa forma, os atores se baseiam em textos para criação de seus personagens cuja performance é transcodificada em discurso, ações, sons e imagens, bem como uma bailarina que exhibe os movimentos no palco. Os filmes constantemente captam do texto escrito sua fonte de inspiração para novas adaptações. Hutcheon declara que os filmes são algumas das formas mais inclusivas, pois conseguem reunir pessoas, vozes, sons, música, adereços, figurino, etc. (HUTCHEON, 2006, p.37). Dessa forma, o filme *Alice no País das Maravilhas* (2010) é uma tradução intersemiótica dos textos literários de Lewis Carroll que implica na transformação desses textos em uma narrativa fílmica, a qual, adaptada pelo diretor

Tim Burton e a roteirista Linda Woolverton, propõe a sobrevida e suplementação dos livros através de sua atualização.

Segundo Julie Sanders, “a adaptação também pode constituir uma tentativa simples de fazer textos “relevantes” ou facilmente compreensíveis para novos públicos e leitores através dos processos de aproximação e atualização” (2008, p. 19). Esses movimentos de aproximação referem-se aos termos temporais, geográficos e sociais. As adaptações das narrativas de Alice demonstram o quanto as obras de Carroll continuam sendo lembradas e estudadas até hoje. Existem pelo menos cinco sociedades que seguem na divulgação de pesquisas sobre Carroll realizadas em todo o mundo como a *Lewis Carroll Society* da Inglaterra, fundada em 1969, que publica anualmente dois periódicos *The Carrollian* (anteriormente intitulado *Jabberwocky*) e *Bandersnatch*; a *Lewis Carroll Society of North America*, fundada em 1974; a *Lewis Carroll Society* do Canadá e do Japão também mantêm publicações e a *Lewis Carroll Society* do Brasil, fundada em 2009. Entre os membros dessas sociedades destacam-se colecionadores, estudiosos, bibliotecas e outros interessados nesse escritor inglês. Seus membros, portanto, recebem exemplares de suas publicações e são convidados a participar de eventos como palestras, produções teatrais, *tea parties*, etc.

As traduções e adaptações perpetuam as obras de Carroll, pois, segundo Julio Plaza, “a ocupação com o passado é também um ocupar-se com o presente. O passado não é apenas lembrança, mas sobrevivência como realidade inscrita no presente. As realizações artísticas dos antepassados traçam os caminhos da arte de hoje e seus descaminhos” (PLAZA, 2008, p. 2). Assim, suas obras reatualizam o passado no presente de forma criativa e contemporânea, o que o filósofo Friedrich Nietzsche chama de eterno retorno, pois o presente recupera o passado, transformando-o. “A tradução recontextualiza a obra literária original, gerando outras imagens – reinscrevendo-a numa outra realidade na qual é percebida” (AMORIM, 2005, p. 29).

No próximo capítulo, analisaremos as aproximações e os distanciamentos nas obras literárias de Lewis Carroll e na recente produção cinematográfica de Tim Burton a fim de explorar as ressignificações das narrativas escritas no filme de modo a atualizar e a perpetuar os livros.

## 2 AS AVENTURAS DE ALICE

As obras *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas* (1865) e *Através do Espelho e o que Alice encontrou lá* (1871) foram escritas por Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898), que atendia pelo pseudônimo de Lewis Carroll. Homem reservado e muito religioso, ele viveu durante a Era Vitoriana, período do reinado da rainha Vitória cujo governo iniciou-se em 1837 e terminou em 1901. Durante esses 64 anos, a Inglaterra tornou-se uma grande potência mundial na indústria e na expansão marítima, exportando muitos produtos industrializados para outras partes do mundo e conquistando quase um quarto do território mundial, o que contribuiu na disseminação da língua/cultura inglesa. Assim, o país alcançou grande progresso comercial, mas também avançou nas áreas de ciência, artes, comunicação, transporte e máquinas, o que trouxe transformações sociais, políticas e culturais.

Por ter governado a Inglaterra durante muitos anos, a rainha Vitória tornou-se um símbolo de evolução cultural e desenvolvimento mercadológico. No entanto, ela teve uma educação muito rígida durante sua infância e adolescência, baseada na religião, ordem e regularidade. Foi coroada rainha aos 18 anos de idade, mas obteve autoridade real somente em 1837. Três anos depois, casou-se com seu primo Alberto de Saxe-Coburgo e tiveram nove filhos. Em 1861, com o falecimento do consorte, a rainha Vitória adota uma imagem de viúva cuja rigidez comportamental e moralismo sexual buscam manter a decência e o pudor. Sua austeridade, exigência e autoridade difundiram valores arraigados no dinheiro, no *status* e nos privilégios sociais. A rainha morreu em 1901 e sua morte emocionou toda a nação.

Até o final do reinado vitoriano, a Inglaterra tornou-se um grande reinado com diversas colônias em todo o mundo, sendo que muitas delas tentaram resistir ao imperialismo britânico. No entanto, muitos movimentos sociais surgiram em decorrência dos operários reivindicarem seus direitos na melhoria das condições de trabalho e de participação política. As cidades cresceram e tornaram-se grandes centros comerciais, abrigando ricos, pobres e trabalhadores. A construção de ferrovias, bem como as criações do automóvel, do metrô, e do aeroplano encurtaram as distâncias e as pessoas podiam deslocar-se de um lugar para outro com maior facilidade. Outras invenções como a do telefone, do telégrafo e da luz elétrica também favoreceram a mudança de comportamento e de costumes das pessoas daquela época.

A monarquia parlamentar foi determinada como sistema político britânico no século XVII, que consiste na existência de um rei ou rainha, mas o poder de governar é designado ao parlamento com um primeiro-ministro, responsável pelo governo. Aos poucos, as classes

médias e operárias adquiriram representantes no parlamento a fim de atender às suas demandas e necessidades. As mulheres só adquiriram o direito de votar no século XX.

Londres, capital da Inglaterra, tornou-se a cidade mais populosa do mundo no século XIX. Seu desenvolvimento comercial e urbano deu-se às margens do rio Tâmis, avançando por pântanos, nos quais operários e pessoas de baixo poder aquisitivo passaram a morar. Assim, a metrópole apresentava contrastes entre a riqueza dos nobres e dos industriais e a miséria de seus trabalhadores. O antagonismo entre a burguesia e o operariado era presente na cidade londrina. As classes médias surgiram a partir da revolução industrial e da criação de novas profissões e de novos empregos tais como: ferroviários, maquinistas, gerentes e chefes, que recebiam bons salários e, conseqüentemente, ocorrendo elevação do padrão de vida. Deste modo, a estrutura social dessa época, na qual as camadas populares ocupavam a base da pirâmide formada por camponeses, artesãos, operários, serviçais e massas desempregadas, era marcada pelas desigualdades sociais. A parte intermediária era formada pela classe média, isto é, profissionais liberais, intelectuais, gerentes de fábricas e escritórios, representantes comerciais e trabalhadores qualificados. O topo da pirâmide era ocupado pela nobreza, aristocracia e burguesia industrial (FLORES, 2000).

O vestuário marcava as diferenças entre os estratos sociais. A classe operária utilizava o boné ora trabalhando, ora a passeio e os profissionais liberais vestiam trajes de melhor tecido, camisa e gravata. Já as mulheres burguesas estenderam as saias em sua amplitude, com várias anáguas, como demonstração de presença e de distância. Prevalcia o recato feminino com mangas em seus vestidos e o uso de xales e chapéus, além do indispensável uso do espartilho com o objetivo de levantar os seios para que parecessem maiores e pressionar a barriga para dentro. As atividades de lazer cresceram de forma geral e as futebolísticas multiplicaram-se e tornaram-se mais populares.

Quanto à literatura, os jornais passaram a fazer parte do cotidiano dos ingleses, bem como o folhetim e o romance. Alguns escritores como Charles Dickens, Oscar Wilde, Thomas Hardy trataram em suas obras temas como a miséria, o desenvolvimento industrial, a prosperidade, as angústias, ao passo que escritoras como Jane Austen, as irmãs Brontë (Anne, Emily e Charlotte) e Mary Ann Evans – conhecida pelo pseudônimo masculino George Eliot – procuraram escrever sobre a vida familiar, o casamento, a fofoca e interesses em conseguir um marido rico para casar em uma sociedade inglesa e puritana daquela época. As publicações literárias em jornais possibilitou o acesso das classes menos favorecidas à leitura.

Em 1832, durante a vigência da era vitoriana, a 265 quilômetros da capital inglesa, nasceu Charles Dodgson no presbitério de Daresbury, em Cheshire, sendo o terceiro dos onze



filhos do casal. De raízes nobres e aristocráticas, seus antepassados eram em sua maioria membros do clero, o que contribuiu para que Charles tivesse uma educação muito rigorosa dentro dos padrões da época, pois as brincadeiras eram divididas entre as “responsabilidades cristãs e momentos reservados às lições, à leitura, à memorização” (COHEN, 1998, p. 27). Em sua rotina, portanto, havia hora de rezar, de ler a bíblia, de ir à Igreja aos domingos. De acordo com os costumes daquela época, sua mãe ocupou-se da educação das filhas e da casa, enquanto seu pai cuidou dos estudos com o ensino de latim, de matemática e da leitura dos clássicos da literatura inglesa.

Durante sua infância, Charles Dodgson mostrou que possuía talentos linguísticos e literários, pois escreveu muitos poemas com moral para seus irmãos, como se observa, por exemplo, no poema *My Fairy*<sup>10</sup>, que ele escreveu em 1845, quando tinha apenas 13 anos. O poema já revela o seu gosto pela paródia, o humor e os jogos com as palavras para tecer comentários sobre as convenções sociais e domésticas de sua época (COHEN, 1998, p. 36).

I have a fairy by my side  
Which says I must not sleep,  
When once in pain I loudly cried  
It said “You must not weep”  
If, full of mirth, I smile and grin,  
It says “You must not laugh”  
When once I wished to drink some gin  
It said “You must not quaff”.

When once a meal I wished to taste  
It said “You must not bite”  
When to the wars I went in haste  
It said “You must not fight”.

“What may I do?” at length I cried,  
Tired of the painful task.  
The fairy quietly replied,  
And said “You must not ask”.

Moral: “You mustn’t.”<sup>11</sup>

<sup>10</sup> O poema foi publicado postumamente em 1932 na Revista *Pearson’s Magazine*. Também aparece em *The Complete Works of Lewis Carroll* (1937; editado por Alexander Woollcott), e em *Useful and Instructive Poetry* (1954; introdução de Derek Hudson).

<sup>11</sup> Tradução de José Paulo Paes, em *Rimas do País das Maravilhas*, poemas de Lewis Carroll, São Paulo: Ática, 1996. Disponível em <<http://www.flickr.com/photos/flavialice/403570839/>>. Acesso em 05 jan 2014. “Tenho sempre uma fada do meu lado / Que diz que não devo repousar. / Quando chorei um dia, de magoado, / Censurou-me: “Não deve chorar.” / Se dou uma risada divertida, / Ela ralha: “Não deve alegrar-se.” / Um dia eu quis tomar uma bebida, / Impediu-me: “Não deve embriagar-se.” / E quando eu quis provar alguns quitutes, / Proibiu-me: “Não deve provar.” / Quando fui para a guerra, disse-me: “Escute, / Não deve tampouco guerrear.” / “Que posso então fazer?”, gritei, cansado / De tantas proibições conjuntas. / A fada respondeu, sempre ao meu lado: / “Não deve é fazer essa pergunta.” / Moral: “Você não deve.””.

Morton N. Cohen, autor de uma biografia sobre Charles L. Dodgson, comentou que o escritor era um bom aluno e apresentava conhecimentos precoces em matemática e letras clássicas, o que possibilitou a sua aceitação na universidade. Em 1851, mudou-se para Oxford, onde foi primeiramente aluno, tutor e, depois, professor universitário de matemática na *Christ Church*.

Foi seu tio Skeffington quem lhe apresentou a arte da fotografia, pela qual Dodgson despertou interesse e logo desejou ter um equipamento fotográfico. Ele começou a fotografar pessoas, além das paisagens locais, sendo um dos primeiros a fazer fotografias artísticas e foi “reconhecido como o melhor fotógrafo de crianças do século XIX” (COHEN, 1998, p. 16). No ano de 1856 conheceu a família do reitor Henry George Liddell durante uma regata, mas não sua filha Alice, que só viria a conhecer depois das férias da Páscoa no jardim da reitoria. Aos poucos Dodgson e o reitor foram se tornando cada vez mais próximos e as reuniões sociais aconteciam com certa frequência e manteve uma longa amizade com as três filhas do reitor Henry Liddell, Lorina, Edith e Alice, especialmente esta última.

Charles Dodgson gostava muito da companhia de meninas, pois admirava sua beleza natural e sua inocência. Assim, fotografava-as e presenteava-as, dedicando seu tempo em entretê-las, além de inventar brincadeira e fazê-las rir. Foi em uma tarde do verão de 1862, que Dodgson, as irmãs Liddell, que tinham entre 8 e 13 anos, e o amigo Reverendo Robinson Duckworth passeavam de barco no rio quando as irmãs pediram que Dodgson contasse uma história. Então, ele contou a história de uma menina que caiu na toca do coelho, porém demorou dois anos e meio para que ele entregasse o manuscrito pronto com ilustrações de próprio punho como presente de Natal a Alice, intitulado *Alice's Adventures under ground*. O livro circulou pelas famílias dos amigos de Alice, que o aconselharam a publicá-lo.

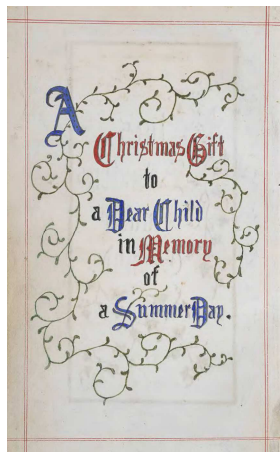


Figura 1: Folha de rosto do livro *Alice's Adventures under ground*

O livro, que atualmente porta o título *Alice's Adventures in Wonderland*, foi bem acolhido pela imprensa e recebeu referências elogiosas. Houve uma boa aceitação pelos leitores e as vendas cresceram, sendo a obra traduzida para outras línguas. O autor, então, decidiu escrever a continuação das aventuras de Alice em *Através do Espelho e o que Alice Encontrou por Lá*, que foi lançado no Natal de 1871, embora a página de rosto do livro indique 1872. A obra recebeu igualmente muitos elogios da crítica literária da época.

Embora Charles Dodgson tenha se tornado um escritor mundialmente conhecido pelas duas obras sobre Alice, já em 1860 havia publicado o seu primeiro livro: *A Syllabus of Plane Algebraical Geometry*, e era um roteiro sistemático de geometria algébrica plana, com definições formais, postulados e axiomas<sup>12</sup>. Além disso, também publicara poemas em revistas da época sob o pseudônimo de Lewis Carroll, pelo qual se tornou conhecido e que surgiu pela primeira vez por ocasião da publicação do poema *Solitude* na revista humorística *Train*, em 1856. Esse pseudônimo fora inventado por Charles Lutwidge Dodgson, com base na latinização dos seus dois primeiros nomes *Carolus Lodovicus*, depois a anglicização e inversão da ordem (COHEN, 1998).

O escritor morreu em 1898, na cidade de Guildford. No entanto, seus livros nunca saíram do catálogo, sendo adaptados para o teatro, filmes, fitas cassete, livros didáticos, livros para colorir, produções televisivas, etc. Tanto os livros, como as biografias de Charles Dodgson e de Alice Liddell despertam o interesse do público e de estudiosos que criaram associações e fundações que pesquisam sobre Carroll. Eventos anuais acontecem na Inglaterra e em outras partes do mundo, atraindo estudiosos e admiradores de suas obras, o que contribui para manter suas histórias vivas. De acordo com Cohen, os livros de Carroll estão entre os mais citados do mundo, juntamente com a Bíblia e as obras de William Shakespeare no mundo ocidental. “Milhões de exemplares de *Alice* foram impressos até hoje, e ambas as histórias ganharam traduções para praticamente todas as línguas faladas e escritas na Terra” (COHEN, 1998, p.18).

Lewis Carroll destacou-se, portanto, como um grande escritor da era vitoriana, marcada pelas contradições como as reformas políticas e injustiças sociais, progresso tecnológico, questionamentos religiosos frente à publicação do livro *A origem das espécies* de

---

<sup>12</sup> Ele também publicou outros livros como, por exemplo, *The Fifth Book of Euclid Treated Algebraically* (1865/1868), *An Elementary Treatise on Determinants* (1867), *Phantasmagoria and Other Poems* (1869), *Some Popular Fallacies about Vivesection* (1875), *The Hunting of the Snark* (1876), *Euclid and His Modern Rivals* (1879), *A Tangled Tale* (1885), *The Game of Logic* (1887), *Curiosa Mathematica*, (1888), *Sylvie and Bruno* (1889), *Pillow Problems* (1893), *Symbolic Logic* (1896).

Charles Darwin (1859) e convenções morais embasadas em virtudes puritanas do trabalho árduo, sobriedade e moral rígida. Apesar das contradições, a Inglaterra direciona-se para um período de ordem e disciplina, bem como de prosperidade e equilíbrio. As novas descobertas, as melhorias tecnológicas, a mobilidade urbana e o desenvolvimento da indústria conduziram à mudança de comportamento dos ingleses, os quais se tornaram mais atentos e cautelosos no modo de agir e de pensar. Assim, ocorreu o declínio do Romantismo e a ascensão de uma espécie de racionalismo e com o interesse cada vez maior pelo triunfo dos negócios e pela riqueza, o que Émile Legouis (1861-1937) chama de difusão da Doutrina Utilitária, a qual exerce forte influência na opinião pública, na política e na vida dos britânicos a partir de 1830. Conforme o pensamento inglês, a literatura também sofreu mudanças em sua estrutura como “o retorno à precisão na forma, a beleza dentro dos limites da razão, e os valores que receberam o selo de aprovação universal”<sup>13</sup> (LEGOUIS, 1926, p. 1089).

Desde a sua publicação, as histórias de Alice despertaram enorme interesse, tanto as biografias sobre sua vida, quanto as traduções para outros idiomas, produções teatrais, televisivas e cinematográficas. Quase um século e meio depois, portanto, as obras literárias de Carroll ainda continuam sendo inspiração para várias produções como, por exemplo, a recente adaptação fílmica dirigida pelo americano Tim Burton, que inovou a indústria cinematográfica estadunidense pela aplicação de novas tecnologias na transposição fílmica de ambas as obras literárias de Carroll.

Timothy William Burton<sup>14</sup> nasceu no dia 25 de agosto de 1958 em Burbank, Califórnia, onde cresceu desenhando caricaturas e assistindo a filmes antigos. Estudou no *Institute of the Arts*, na Califórnia e é casado com Helena Bonham Carter, atriz que interpretou a Rainha Vermelha no filme, com quem possui um casal de filhos.

Durante o período escolar, o seu talento artístico já havia sido reconhecido por uma empresa de lixo local quando ganhou um prêmio por desenhar um cartaz, que circulou por um ano nos caminhões de lixo. Após a graduação, Burton conseguiu seu primeiro emprego como animador para a Disney e trabalhou nos filmes *The Fox and the Hound*<sup>15</sup> (1981) e *The Black Cauldron*<sup>16</sup> (1985), apesar de discordar dos seus colegas em alguns pontos criativos do último filme. Mesmo assim, a Disney acreditou no seu talento e pôde fazer o curta *Vicent* (1982), que foi um sucesso de crítica e recebeu vários prêmios.

<sup>13</sup> Minha tradução de “in literature the return to precision in form, to beauty within the limits of reason, and to values which have received the stamp of universal approval”.

<sup>14</sup> Informações disponíveis em <<http://tim-burton.org/>>. Acesso 02 abr 2014. Importante destacar que esse site foi criado por fãs.

<sup>15</sup> *O Cão e a Raposa*, em português.

<sup>16</sup> No Brasil, *O Caldeirão Mágico*.

Burton fez ainda alguns pequenos filmes, mas somente se tornou popular em 1985 com o filme *As Grandes Aventuras de Pee-wee*, embora tenha consolidado seu nome em Hollywood<sup>17</sup> com *Beetle Juice*<sup>18</sup>, em 1988. Ao longo de sua carreira, Burton teve sucesso, mas amargou alguns fracassos como diretor e produtor de alguns filmes. Apesar dessas oscilações, é considerado um dos cineastas mais importantes de nossa época e, em 2007, assinou um contrato com a Disney para dirigir dois filmes no formato 3-D: *Alice no País das Maravilhas* (2010) e *Frankenweenie* (2012).

O filme *Alice no País das Maravilhas* tem a duração de 109 minutos, foi grande sucesso de bilheteria e recebeu muitas indicações e prêmios. A produção foi indicada para várias categorias: Melhor Trilha Sonora, Melhor Filme e Melhor Ator, mas não venceu em nenhuma categoria para o Globo de Ouro 2011 (EUA). No Oscar 2011 (EUA), foi indicado para Melhores Efeitos Visuais, mas venceu nos prêmios de Melhor Direção de Arte e Melhor Figurino. Na *British Academy of Film and Television Arts* (BAFTA) 2011, o filme recebeu os prêmios de Melhor Figurino, Melhor Maquiagem e foi indicado ainda para as categorias de Melhor Direção de Arte, Melhores Efeitos Visuais e Melhor Trilha Sonora. Segundo Burton, “o que eu gostei sobre a abordagem de Linda Woolverton [roteirista do filme] na história, quando li o seu roteiro, foi que Alice era uma estranha, uma menina que não se encaixa em sua sociedade, em sua cultura, e está tentando encontrar o seu caminho no mundo”<sup>19</sup> (SALISBURY, 2010, p. 3).

Alice, portanto, não só nos livros como no filme, aventura-se por lugares exóticos e desconhecidos onde encontra personagens fantásticos tão incomuns para a realidade cotidiana. Em sua interpretação sobre as Alices de Carroll, Tim Burton transformou o País das Maravilhas em um Mundo Subterrâneo com sua atmosfera sombria e, ao mesmo tempo, exuberante. A fantasia nas obras literárias e fílmica encanta crianças e adultos que, de alguma forma, procuram alguma lógica nesse *nonsense*, estilo literário desprovido de um sentido lógico que será abordado mais detalhadamente no próximo capítulo.

As narrativas de Alice deram um passo significativo ao romper com a tradição, pois a maioria dos livros destinados às crianças tinha por objetivo o de ensinar e pregar. Assim, as atividades praticadas pelas crianças naquela época restringiam-se à leitura de cartilhas, de

<sup>17</sup> Tim Burton ainda dirigiu/ produziu os filmes *Batman* (1989), *Edward Mãos de Tesoura* (1990), *Batman – o retorno* (1992), *O Estranho Mundo de Jack* (1993), *Ed Wood* (1994), *Marte Ataca!* (1996), *A Lenda do Cavaleiro sem Cabeça* (1999), *Planeta dos Macacos* (2001), *Peixe Grande* (2003), *A Fantástica Fábrica de Chocolate* (2005), *A Noiva Cadáver* (2005).

<sup>18</sup> Em português, *Os Fantomas se Divertem*.

<sup>19</sup> Minha tradução de “What I liked about Linda Woolverton’s take on the story when I read her script was that Alice was an outsider, a girl who doesn’t quite fit into her society, her culture, and is trying to find her way in the world”.

tabuada, junto com princípios religiosos, à declamação de versos rimados para decorar letras do alfabeto, ao catequismo, e à reza. As crianças deviam obedecer rigorosamente às regras e eram constantemente repreendidas caso fizessem algo de errado. A bagagem moral, portanto, sobre as crianças, oprimia qualquer comportamento inadequado. No entanto, Carroll trouxe uma linguagem mais leve e empolgante através de suas *Alices*, já que incorporou palavras longas e polissilábicas, bem como *portmanteau word* (palavra-valise, em português) e conceitos sofisticados, mas instigantes, provocando a leitura como fonte de prazer.

Dessa forma, Carroll influenciou muitos escritores que vieram depois, mudando o tom de sermão que havia nos livros infantis para a duplicidade de sentidos e o jogo de palavras e seus significados em ambientes misteriosos e de fantasia. Segundo Cohen,

Talvez a diferença mais marcante entre os livros de *Alice* e as histórias infantis mais convencionais da Inglaterra vitoriana esteja na atitude do autor para com sua plateia. Para membros da classe média e alta, ser criança naquela época não era exatamente uma experiência feliz. (1998, p. 181)

A fantasia influenciou também produções teatrais, televisivas e cinematográficas, pois, ao longo dos anos, muitas adaptações foram realizadas desde a publicação das obras literárias, bem como estudos e interpretações psicanalíticas acerca da literatura *nonsense*. Mesmo após quase cento e cinquenta anos, as histórias inventadas por Lewis Carroll em um barco no Rio Tâmisa ainda encantam crianças e adultos. Assim como os livros, a obra fílmica de 2010 conquistou igualmente as crianças da contemporaneidade. Os efeitos visuais trouxeram impressões diferentes da conhecida animação de Disney de 1951 e, em virtude disso, a recente adaptação também agradou ao público com sua inovação tecnológica ao incorporar cores vivas e brilhantes na sua produção. Apesar de estarmos no século XXI, Tim Burton buscou mostrar na obra fílmica o contexto social em que Alice vivia, pois tem como cenário a Inglaterra do século XIX. Dessa maneira, o diretor/tradutor, que está deslocado temporalmente, reverencia as obras literárias, mas a narrativa acontece em um período histórico distante para nós.

O transporte utilizado era a carruagem e os atores estão vestidos apropriadamente: as mulheres com longos vestidos e os homens com seus ternos e fraques. Diferentemente do filme, os textos literários não mostram esse cenário histórico apesar de Carroll tratar das convenções sociais e do moralismo presentes na era vitoriana.

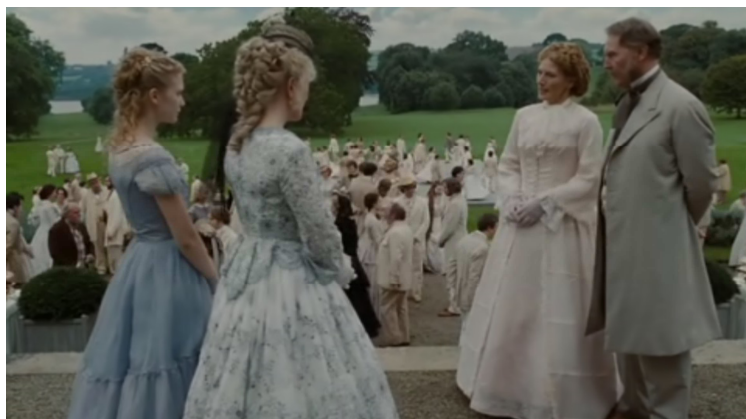


Figura 2: Cena do filme *Alice no País das Maravilhas* (2010)

No livro, Alice inicia sua aventura no País das Maravilhas após adormecer ao observar sua irmã folhear um livro sem figuras, e em *Através do Espelho*, Alice também cai no sono enquanto brinca com os seus gatos na sala. Já no filme, Alice está acordada quando segue o Coelho Branco até a sua toca. No momento em que retorna, ela afirma ter caído e batido a cabeça, isto é, parece não se lembrar do que aconteceu ou ainda pensar que foi imaginação. Deste modo, a produção cinematográfica é considerada um hipertexto dos livros *País das Maravilhas* e *Através do Espelho*, pois a narrativa fílmica reúne enredo, alguns personagens de ambas as histórias e elementos do fantástico presentes nos textos literários.

Aqui Alice, com 19 anos, parece não se recordar de suas visitas ao País das Maravilhas através de seus constantes pesadelos que a acompanham desde criança. Seu pai, Charles Kingsleigh, falecera e Alice demonstra sentir sua falta, pois era ele quem a acalentava quando ela tinha esses estranhos sonhos. Com essa idade, Alice está entre a adolescência e a idade adulta e parece não se adequar àquela sociedade vitoriana. Seu comportamento é parecido com o do seu falecido pai, considerado um homem de visão, e constantemente é criticada por isso. Esse é um elemento novo, introduzido pelo cineasta, na narrativa fílmica, já que não há participação dos membros familiares nos textos literários, exceto sua irmã que fora acima citada.

Ao chegar à casa da família Ascot, Alice descobre que se trata de sua festa surpresa de noivado e fica atordoada com o pedido de casamento de Hamish. Ela sai correndo pelo jardim atrás do Coelho Branco e cai na toca. Tanto nos textos literários, quanto no filme, os sonhos de Alice aparecem, portanto, como uma forma de escape daquela realidade que a incomoda. Segundo Chesterton (1991), em *A Defence of Nonsense*, os livros de Alice estão relacionados ao modo de vida de seu autor, pois:

nós sabemos como era a vida diária de Lewis Carroll: ele era singularmente sério e um professor convencional, universalmente respeitado, mas muito pedante e algo de um filisteu. Assim, sua estranha vida dupla na realidade e nos sonhos enfatiza a ideia de *nonsense* – a ideia de *fuga*, fuga para um mundo onde as coisas não são horrivelmente fixas em uma adequação eterna, onde maçãs crescem em pereiras, e qualquer homem estranho que você encontre possa ter três pernas (p. 4-5)<sup>20</sup>.

Deste modo, a vida e a obra do autor aparecem entrelaçadas de modo a despertar a curiosidade sobre suas criações e personagens exóticos de suas narrativas.

Os livros e o filme possuem muitos pontos em comum, no entanto devido à mudança de meio semiótico, o diretor juntamente com a roteirista Linda Woolverton precisaram selecionar os personagens que participariam da narrativa fílmica como pode ser observado na tabela abaixo. Deste modo, os personagens que possuem a marcação ‘x’ na terceira coluna estão presentes no filme.

Obras literárias / Filme	As Aventuras de Alice no País das Maravilhas	Alice no País das Maravilhas
Ano	1865	2010
Cenário	País das Maravilhas	Mundo Subterrâneo
Personagens que aparecem ou não na obra fílmica	Alice	X
	Chapeleiro Maluco	X
	Lebre de Março	X
	Lagarta Azul	Absolem <sup>21</sup>
	Gato de Cheshire	X
	Coelho Branco	X
	Dodô	X
	Camundongo	X
	Filhote de Cachorro	Cão Bayard
	Lacaio-Peixe	X
	Lacaio-Sapo	X
	Rainha de Copas	Rainha Vermelha <sup>22</sup>
	Cartas de Baralho	X
	Bill	
	Tartaruga Falsa	
	Rei de Copas	
Valete	X	
Duquesa		

<sup>20</sup> Tradução livre de “We know what Lewis Carroll was in daily life: he was a singularly serious and conventional don, universally respected, but very much of a pedant and something of a Philistine. Thus his strange double life in earth and in dreamland emphasizes the idea that lies at the back of nonsense—the idea of *escape*, of escape into a world where things are not fixed horribly in an eternal appropriateness, where apples grow on pear-trees, and any odd man you meet may have three legs”.

<sup>21</sup> Alguns personagens dos livros adquirem novos nomes no filme como é o caso da Lagarta Azul que é chamada de Absolem.

<sup>22</sup> No filme, a Rainha Vermelha é a união da Rainha de Copas, do País das Maravilhas, e a Rainha Vermelha, de *Através do Espelho*.



	Cozinheira	
	Caxinguelê	
	Grifo	

Tabela 1 – Personagens que participaram nas narrativas escrita e fílmica.

Obras literárias / Filme	Através do Espelho e o que Alice Encontrou por Lá	Alice no País das Maravilhas
Ano	1871	2010
Cenário	Mundo do Espelho	Mundo Subterrâneo
Personagens que aparecem ou não na obra fílmica	Alice	X
	Hatta	
	Haigha <sup>23</sup>	
	Gatas de Alice	
	Flores Vivas	X
	Rainha Branca	X
	Rei Branco	
	Tweedledum	X
	Tweedledee	X
	Jabberwocky	X
	Pássaro Jubjub	X
	Bandersnatch	X
	Rainha Vermelha	X
	Rei Vermelho	
	Humpy Dumpty	
	Peças de Xadrez	X
	Cavaleiro Branco	Aparece em um <i>flashback</i> e a sua armadura é usada por Alice para matar Jabberwocky
Cavaleiro Vermelho		
Leão		
Unicórnio		
Cabra		
Ovelha		

Tabela 2 – Personagens que participaram nas narrativas escrita e fílmica.

Conforme pode ser observado nas tabelas acima, o filme possui personagens de ambas as narrativas, no entanto alguns não participaram da produção cinematográfica. Isso faz parte da seleção que a equipe de cinematografia fez na concepção e elaboração da película. Os personagens *Jabberwocky*, *Bandersnatch* e o pássaro *Jubjub* ganharam ‘vida’ no filme, já que antes só existiam em um poema no livro *Através do Espelho e o que Alice Encontrou por Lá*.

<sup>23</sup> Hatta e Haigha são os Mensageiros do Rei que correspondem respectivamente ao Chapeleiro Maluco e à Lebre de Março.

No filme, a protagonista parece já se deparar com os personagens exóticos no seu mundo real, pois antes de cair na toca, Hamish, o futuro noivo de Alice, possui gestos engraçados semelhantes ao Coelho Branco do *Mundo Subterrâneo*, da mesma forma as irmãs Chattaway parecem gêmeas e lembram os irmãos Tweedledee e Tweedledum. A mãe de Hamish, Lady Ascot, é autoritária igualmente à Rainha Vermelha no filme. Dessa maneira, observa-se que o cineasta mostra uma ligação entre personagens do mundo real e do fantasioso. É interessante notar que, no filme, Lady Ascot em conversa com Alice destaca a importância de cuidados na alimentação de Hamish pelos seus problemas digestivos, de forma semelhante os coelhos também podem apresentar dificuldades parecidas.

Ao cair na toca, os personagens Dormidonga e Coelho conversam sobre Alice e questionam se, no filme, ela é realmente a verdadeira Alice, pois parece não se lembrar de que está revisitando o País das Maravilhas. Desta forma, os personagens interpelam-na sobre sua identidade, já que somente a autêntica Alice poderá salvar o Mundo Subterrâneo do domínio da Rainha Vermelha que o transformara em um lugar sombrio e assustador após ter tomado o poder de sua irmã, a Rainha Branca.

Na obra *Através do Espelho*, Alice é um peão no jogo de xadrez e deseja tornar-se uma rainha. Para tanto, deve chegar à última casa do tabuleiro. As Rainhas Branca e Vermelha são peças do jogo, assim como os outros personagens que Alice encontra no caminho. No início desse livro, Carroll apresenta aos seus leitores os movimentos das peças e a sua disposição no tabuleiro. No filme, Alice adquire a armadura do Cavaleiro Branco para derrotar Irabeth, a Rainha Vermelha, que é resultado da união de duas criações dos livros de Lewis Carroll, a Rainha de Copas em *País das Maravilhas* e a Rainha Vermelha, de *Através do Espelho*, que perde a paciência facilmente e manda decapitar todos que a importunam. A monarca possui uma cabeça grande vermelha com formato de coração, que foi digitalmente ampliada, sombra azul nos olhos, lábios pintados também com formato de coração, além de sua vestimenta ter símbolos que lembram a Rainha de Copas. Seu castelo é cheio de símbolos que remetem à carta de baralho tais como os vitrais, a arquitetura externa e interna, o jardim e os seus soldados. Já Mirana, a Rainha Branca, é apresentada totalmente de branco, com um vestido com muitas camadas de tecido com flocos de brilho e muitas joias para exagerar no brilho. Seu castelo é branco como mármore em estilo clássico e possui itens do jogo de xadrez, bem como os seus soldados são bispos, peões, torres e cavalos brancos.

No Mundo do Espelho, Alice caminha sobre o tabuleiro e, sempre que avança uma casa, ela encontra personagens fantásticos. Já na obra fílmica, Alice também se depara com

essas figuras, mas a sua missão é matar o Jaguadarte. A batalha final acontece em um terreno que lembra um tabuleiro de xadrez.

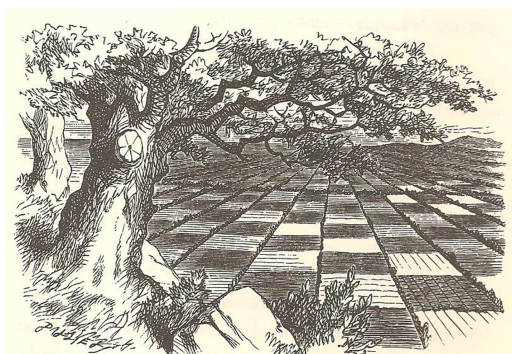


Figura 3: Ilustração de John Tenniel<sup>24</sup> no livro *Através do Espelho e o que Alice Encontrou por Lá* (1871)

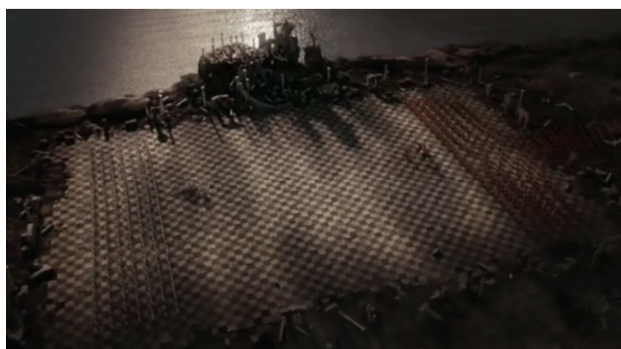


Figura 4: Cena do filme *Alice no País das Maravilhas* (2010)

No filme, Alice toma conhecimento de sua missão em seu encontro com Absolem, a Lagarta Azul, que lhe apresenta o Oráculo e mostra como deverá cumprir essa tarefa para livrar todos da impiedosa Rainha Vermelha. Ela fica um pouco assustada, pois não deseja ferir ninguém. No entanto, matar o Jaguadarte faz parte da jornada de Alice de descobrir quem realmente ela é, isto é, vencer os obstáculos que aparecem em sua vida também no mundo real. Essa estranha criatura faz parte do poema *Jabberwocky*, presente em *Através do Espelho*.

#### JABBERWOCKY

*'Twas brillig, and the slithy toves  
Did gyre and gimble in the wabe;  
All mimsy were the borogoves,  
And the mome raths outgrabe.*

*'Beware the Jabberwock, my son!*

<sup>24</sup> Nascido em Londres em 1820, Tenniel foi um grande ilustrador e caricaturista. Foi responsável pela ilustração de ambos os livros de Lewis Carroll.

*The jaws that bite, the claws that catch!  
Beware the Jubjub bird, and shun  
The frumious Bandersnatch!*

*He took his vorpal sword in hand:  
Long time the manxome foe he sought –  
So rested he by the Tumtum tree,  
And stood awhile in thought.*

*And as in uffish thought he stood,  
The Jabberwock, with eyes of flame,  
Came whiffling through the tulgey wood,  
And burbled as it came!*

*One, two! One, two! And through and through  
The vorpal blade went snicker-snack!  
He left it dead, and with its head  
He went galumphing back.*

*‘And hast thou slain the Jabberwock?  
Come to my arms, my beamish boy!  
O frabjous day! Callooh! Callay!’  
He chortled in his joy.*

*’Twas brillig, and the slithy toves  
Did gyre and gimble in the wabe;  
All mimsy were the borogoves,  
And the mome raths outgrabe.<sup>25</sup> (CARROLL, 1994, p. 28-30)*

No livro, Alice lê o poema que, a princípio, lhe pareceu estranho, mas logo percebeu que precisava lê-lo diante de um espelho, pois estava invertido. Ela achou bonito, porém não o compreendeu. É somente no capítulo VI que Humpty Dumpty lhe explica algumas palavras, no entanto esse personagem não aparece no filme. Daí, a necessidade da Lagarta Azul e do Oráculo lhe explicarem sua missão.

Tanto no livro quanto no filme, há imagens que mostram o Jaguarate atacando uma menina que segura uma espada.

---

<sup>25</sup> A tradução desse poema na edição comentada (2002): PARGARÁVIO / Solumbrava, e os lubriciosos touvos / Em vertigiros persondavam as verdentes; / Trisciturnos calavam-se os gaiolouvos / E os porverdidos estriguilavam fientes. / “Cuidado, ó filho, com o Pargarávio prisco! / Os dentes que mordem, as garras que fincam! / Evita o pássaro Júbaro e foge qual corisco / Do frumioso Capturandam.” / O moço pegou da sua espada vorpeira: / Por delongado tempo o feragonista buscou. / Repousou então à sombra da tuntumeira, / E em lúmbrios reflaneios mergulhou. / Assim, em turbulosos pensamentos quedava / Quando o Pargarávio, os olhos a raisluscar, / Veio flamiscuspindo por entre a mata brava. / E borbulhava ao chegar! / Um, dois! Um, dois! E inteira, até o punho, / A espada vorpeira foi por fim cravada! / Deixou-o lá morto, em seu rocim catunho, / Tornou galorfante à morada. / “Mataste então o Pargarávio? Bravo! / Te estreito no peito, meu Resplendoroso! / Ó gloriandei! Hosana! Estás salvo!” / E na sua alegria ele riu, puro gozo. / Solumbrava, e os lubriciosos touvos / Em vertigiros persondavam as verdentes; / Trisciturnos calavam-se os gaiolouvos / E os porverdidos estriguilavam fientes. (CARROLL, 2002, p. 143-145)



Figura 5: Ilustração de John Tenniel para *Jabberwocky* em *Através do Espelho e o que Alice Encontrou por Lá*



Figura 6: *Jabberwocky* no filme *Alice no País das Maravilhas* (2010)

Considerado um dos poemas mais enigmáticos de Lewis Carroll, no filme, algumas palavras são utilizadas para designar as criaturas *Bandersnatch* e o pássaro *Jubjub*<sup>26</sup>, bem como a espada *Vorpal*, que Alice utiliza para matar o Jaguadarte no dia *Frabjous*. Parte do poema é citada pelo Chapeleiro em dois momentos ao longo da narrativa cinematográfica. No primeiro, ele está conduzindo Alice para o Castelo da Rainha Branca e recita-o com o objetivo de explicar a importância de sua missão para o Mundo Subterrâneo. No segundo, o Chapeleiro recita-o como forma de comemoração por Alice ter finalmente conseguido matar a estranha criatura. Então ele diz “*O frabjous day! Callooh! Callay!*” e, em seguida, dança *Futterwaken*, palavra inventada e traduzida como *passomaluco*.

Muitas palavras desse poema são criações de Carroll que foi o inventor do termo *portmanteau word*<sup>27</sup>, o qual Humpty Dumpty explica como sendo quando “há dois sentidos embalados numa palavra só” (CARROLL, 2002, p. 206). Esse termo tornou-se comum para

<sup>26</sup> Respectivamente *Capturadam* e pássaro *Felfel* na legenda em português.

<sup>27</sup> Em português, palavra-valise.

referir-se a vocábulos inventados que carregam, como uma mala, mais de um significado. O romancista, contista e poeta irlandês James Joyce (1882-1941) também criou muitas palavras-valise. Segundo Martin Gardner, “na literatura inglesa, o grande mestre da palavra-valise é evidentemente James Joyce. *Finnegans Wake*<sup>28</sup> tem dezenas de milhares delas. [...] Referências a Humpty abundam em *Finnegans Wake*.” (CARROLL, 2002, p. 207).

Segundo Gilles Deleuze (1925-1995), em *Lógica do Sentido* (2009), as palavras-valise podem ser definidas pela contração de várias palavras e envolvem vários sentidos como, por exemplo, a palavra “furiante” = fumante + furioso. Ele ainda afirma que somente a sua junção não indica uma palavra-valise. Para Deleuze, “uma palavra-valise só é necessariamente fundada e formada se coincide com uma função particular da palavra esotérica que ela pretende designar” (DELEUZE, p. 47). Dessa forma, ele exemplifica *Jabberwocky* como uma palavra-valise, pois além de ser o título do poema, seu teor coincide com a função e refere-se a um animal fantástico.

Da mesma maneira que o poema, o filme apresenta algumas invenções de palavras-valises e de novas palavras para designar os nomes de lugares, de alimentos e bebidas, entre outros<sup>29</sup> como, por exemplo, *Snud* para indicar sul; *Queast*, leste; *Squimberry juice*, suco de amoraesca; *Downal wyth Bluddy Behg Hid!*, Fora Cabeçada! (slogan da Resistência contra a Rainha Vermelha); *Futterwacken*: passomaluco (uma dança); *Battenberg*, bolo no Chá do Chapeleiro Maluco; *Salazen grum*, castelo da Rainha Vermelha; *Upelkuchen*, bolo que faz crescer; *Pishsalver*, bebida que faz diminuir; *Marmoreal*, castelo da Rainha Branca; *Fairfarren*, boas lonjuras.

Após enfrentar muitos perigos, Alice consegue matar o Jaguadarte e torna-se uma pessoa capaz de enfrentar suas próprias dificuldades no filme. Mia Wasikowska, atriz que interpreta Alice, passou por uma seleção rigorosa para conseguir o papel e sabia de sua responsabilidade em atuar um personagem tão conhecido pelos livros e adaptações. Ela afirma que:

No início, Alice é muito estranha e desconfortável em sua pele. Assim, a sua experiência no País das Maravilhas é a sua reconexão e o seu reencontro com ela mesma, e descobrir que ela tem força para ser mais autoconfiante e perceber o que ela quer. Além disso, derrotar o Jaguadarte lhe dá a força para voltar à sua vida real e dizer que não, que ela não quer se casar com

<sup>28</sup> É o último romance do escritor irlandês, publicado em 1939.

<sup>29</sup> É possível encontrar uma lista dessas palavras na página <[http://aliceinwonderland.wikia.com/wiki/Glossary\\_of\\_Alice\\_in\\_Wonderland\\_Terms](http://aliceinwonderland.wikia.com/wiki/Glossary_of_Alice_in_Wonderland_Terms)>. Acesso em 02 fev 2014.

Hamish, e apenas ser a pessoa que ela deseja ser.<sup>30</sup> (SALISBURY, 2010, p. 22).

Nos dois trechos abaixo, é possível observar os momentos em que Alice começa a pensar em superar as suas dificuldades e tornar-se uma guerreira. O primeiro é quando Alice é encontrada por Bayard, o cão:

“Desde que caí na toca do Coelho... me dizem o que fazer e o que ser. Eu fui encolhida, esticada, arranhada e enfiada num bule. Fui acusada de ser e de não ser Alice, mas este é o meu sonho. Eu vou decidir o que acontece agora.”, diz Alice.

“Se você desviar o caminho...”, alega Bayard.

“Eu faço o caminho.”, afirma Alice.

O segundo trecho busca encontrar o guerreiro para matar o Jaguadarte. O Chapeleiro, o Gato Cheshire e os Tweedles se voluntariam, mas a Rainha Branca espera que Alice tome a decisão. “Alice! Não pode viver para agradar aos outros. A escolha deve ser sua. Porque quando for enfrentar aquela criatura... estará sozinha.”, diz a Rainha Branca. Ainda com medo, Alice sai correndo em disparada.

Apesar de se tratar de fantasia, Alice acredita que, após conversar com a Lagarta Azul, o Mundo Subterrâneo realmente existe e, então, ela é capaz de matar o Jaguadarte. Ela relata que crê em seis coisas impossíveis antes do café da manhã: 1) há uma porção que faz você encolher; 2) e um bolo que faz você crescer; 3) animais podem falar; 4) gatos podem desaparecer; 5) existe um lugar chamado País das Maravilhas; 6) ela consegue matar o Jaguadarte.

O texto literário e o filme possuem pontos em comum ao revelar Alice como uma menina que é hostilizada pelo meio onde vive e, de alguma forma, aprende a lidar isso, tornando-se uma pessoa capaz de enfrentar seus problemas. Nos livros, Alice é apenas uma criança e, no filme, Alice está no fim da adolescência, mas ambas possuem os seus medos e aflições peculiares a cada faixa etária. Observa-se que, no livro, Alice também não gosta de receber ordem:

“Levante-se e recite ‘*Esta é a voz do preguiçoso*’”, ordenou o Grifo.

---

<sup>30</sup> Minha tradução de “In the beginning, Alice is very awkward and uncomfortable in her skin. So her experience in Wonderland is her reconnecting with herself and finding herself again, and finding that she has the strength to be more self-assured and to figure out what she wants. Also, defeating the Jabberwocky gives her the strength to go back to her real life and say that, no, she doesn’t want to marry Hamish, and just be the person she wants to be.”

“Como as criaturas dão ordens à gente e nos fazem decorar lições!” pensou Alice. “É como se eu estivesse na escola neste momento” (CARROLL, 2002, p. 102).

No livro, Alice percebe que está recebendo ordens, mas obedece; já, no filme, Alice decide que rumo tomar, portanto já tem maior autonomia para escolher o curso de sua vida, mas de alguma forma é pressionada a cumprir a sua missão, pois somente ela pode matar o Jaguadarte. Tem o apoio do Chapeleiro Maluco, que desde o início acreditou ser ela a verdadeira Alice, que, ao longo da narrativa fílmica, é chamada de “Hum” pela Rainha Vermelha, que não a reconhece de sua última visita ao País das Maravilhas. No livro *Através do Espelho*, Alice, ao adentrar o bosque onde as coisas não têm nome, demonstrou certo receio por não querer esquecer o seu, mas pôde se lembrar após atravessá-lo.

Interpretado por Johnny Depp no filme, o Chapeleiro Maluco, aparece primeiramente no Chá Maluco no livro *País das Maravilhas* e, no livro seguinte, como Hatta, o mensageiro do Rei. No Chá Maluco, o Chapeleiro, a Lebre de Março e um Caxinguelê<sup>31</sup> estão à mesa e rejeitam a presença de Alice quando ela se aproxima. Eles hostilizam-na e brincam com as palavras de modo a irritar Alice em alguns momentos.

“Por que um corvo se parece com uma escrivainha?”  
 “Oba, vou me divertir um pouco agora!” pensou Alice. “Que bom que tenham começado a propor adivinhações.” E acrescentou em voz alta: “Acho que posso matar esta.”  
 “Está sugerindo que pode achar a resposta?” perguntou a Lebre de Março.  
 “Exatamente isso”, declarou Alice.  
 “Então deveria dizer o que pensa”, a Lebre de Março continuou.  
 “Eu digo”, Alice respondeu apressadamente; “pelo menos... pelo menos eu penso o que digo... é a mesma coisa, não?”  
 “Nem de longe a mesma coisa!” disse o Chapeleiro. “Seria como dizer que ‘vejo o que como’ é a mesma coisa que ‘como o que vejo’!”  
 “Ou o mesmo que dizer”, acrescentou a Lebre de Março, “que ‘aprecio o que tenho’ é a mesma coisa que ‘tenho o que aprecio’!”  
 “Ou o mesmo que dizer”, acrescentou o Caxinguelê, que parecia estar falando dormindo, “que ‘respiro quando durmo’ é a mesma coisa que ‘durmo quando respiro’!” (CARROLL, 2002, p. 68-69)

Alice se sente confusa e deseja não voltar nunca mais àquele Chá Maluco. Em sua jornada, Alice lida com situações inusitadas e absurdas, no entanto mesmo o leitor parece encontrar alguma lógica e aceitar o *nonsense*. Já no filme, o Chapeleiro fica feliz quando Alice se aproxima. Ele sorri e vai recebê-la apesar das contestações de Dormidonga.

---

<sup>31</sup> Refere-se ao *dormouse* britânico que, no livro, é traduzido por caxinguelê. É um roedor que se assemelha muito mais a um pequeno esquilo que a um camundongo (CARROLL, 2002, p. 68).



O personagem possui certa loucura devido ao uso de mercúrio na produção de chapéus naquela época, por isso, em sua construção, Depp usou maquiagem com cores vivas, lentes verdes e uma peruca laranja. Sua vestimenta tem utensílios de costura e muda de cor de acordo com o seu humor, bem como sua gravata que pode subir como se também estivesse sorrindo. O Chapeleiro costumava trabalhar para a Rainha Branca, mas desde que a Rainha Vermelha assumiu o poder, ele deixou a profissão. Depp ainda inovou com o uso de dois sotaques: um escocês, quando ele se lembra de algum fato do passado, e outro inglês. Ao longo do filme, Alice e o Chapeleiro demonstram ter uma relação afetuosa e este incentiva Alice a terminar com o reinado vermelho.

A Lebre de Março, no filme, possui uma característica que pertence à Cozinheira da Duquesa no livro *País das Maravilhas*. Ela lança objetos enquanto mexe um caldeirão sobre o fogo. Alice deduz que há muita pimenta na sopa, pois todos espirram naquela casa, exceto a Cozinheira e o Gato de Cheshire. No filme, a Lebre aparece preparando algo na cozinha da Rainha Branca enquanto lança objetos na direção das pessoas. Muitos personagens das obras literárias não fizeram parte do filme tendo em vista a curta duração de uma produção cinematográfica, o que explica as escolhas feitas pelo diretor e pelo roteirista.

O diretor Tim Burton, juntamente com sua equipe, realizou pesquisas para construir o filme. Primeiramente alugou uma casa em Londres e a usou como escritório e inspiração para desenvolver seu trabalho. Reuniu desenhos e fotografias de vários artistas que haviam ilustrado *Alice*. As filmagens que envolveram a protagonista na vida real aconteceram na cidade de Cornwall, localizada a sudoeste da Inglaterra, enquanto todas as cenas que se referem ao Mundo Subterrâneo foram criadas digitalmente em Los Angeles, utilizando-se telas verdes para a produção de efeitos especiais (SALISBURY, 2010, p. 68).

A passagem do mundo real para o subterrâneo se dá pela queda de Alice na toca do coelho como se estivéssemos caindo em sono profundo. Ao chegar à sala com muitas portas, Burton decidiu construir no estúdio três salas de acordo com os diferentes tamanhos de Alice. Quando ela entra no Mundo Subterrâneo, ela se depara com um lugar cheio de cores vivas cercado de tons escuros que revelam um certo mistério. Os habitantes desse mundo foram criados pela Sony Pictures Imageworks usando uma combinação de captura de movimento e CGI (*Computer-Generated Imagery*), tecnologia com propósito de criar animações em 3-D. Portanto, o Coelho Branco, o Dodô, os Tweedles, Absolem (a Lagarta Azul), a Dormidonga, o Gato Cheshire, a Lebre de Março, Bayard (o Cão), Capturandam, Jaguadarte, o pássaro Felfel e Ilosovic Stayne (Valete de Copas) foram criados a partir do uso dessa tecnologia.

Foi preciso que alguns personagens como os Tweedles e o Valete usassem vestimentas verdes com sensores para capturar os seus movimentos. Isso requer uma grande criação pós-filmagem a fim de dar existência a um cenário digitalmente inventado no computador. “Para um cineasta que, ao longo de sua carreira, tem preferido sets reais aos digitais e táteis, formas mais tradicionais de efeitos visuais, tais como miniaturas, modelos e animação *stop-motion* para CGI, *Alice* representou uma jornada em águas desconhecidas”<sup>32</sup> (2010, p. 191), segundo Salisbury. Tim Burton havia decidido que somente Alice seria real, mas aos poucos percebeu a necessidade de outros atores para atuar no filme como Johnny Depp (Chapeleiro Maluco), Helena Bonham Carter (Rainha Vermelha), Anne Hathaway (Rainha Branca), Matt Lucas (Tweedles) e Crispin Glover (Stayne ou Valete de Copas).

A combinação de atores, personagens animados e personagens híbridos com o uso de trajes verdes, chamados *Moven* (MVN) não havia sido experimentada anteriormente por outros diretores. Além disso, apenas Alice e a Rainha Branca não sofreram alterações digitais na pós-produção, já que o Chapeleiro teve seus olhos ligeiramente aumentados, a Rainha Vermelha, a cabeça alargada três vezes e Stayne manteve a sua cabeça original, mas seu corpo foi inteiramente animado através da captação de movimento com o uso do traje *Moven*. Os dados coletados foram passados para o computador e recriados em uma versão tridimensional.

O Mundo Subterrâneo levou um ano e meio para ser criado e os atores tiveram que contracenar em um estúdio onde todo o cenário era verde para ser digitalmente produzido posteriormente. De fato, poucos cenários foram criados. Cada etapa foi filmada por múltiplas câmeras e cada cena ficou registrada de acordo com a data. Assim, se houvesse algum problema, eles poderiam recuperar os dados. Diferentes tipos de câmeras foram utilizadas como a Genesis, que é uma câmera digital de 2k, e a Dalsa, uma câmera digital de 4k com quatro mil linhas de resolução, (SALISBURY, 2010, p. 199) conforme o efeito exigido fosse aumentar o corpo dos Tweedles, ou ampliar a cabeça da Rainha Vermelha sem destruir a qualidade da imagem, com a preocupação de que outros elementos como mão ou cabelo não interferissem durante a filmagem, pois poderiam também ser aumentados e estragar todo o processo. Portanto, houve um acompanhamento periódico para evitar esse tipo de situação.

Outro cuidado foi com a linha dos olhares, pois a interação dos atores com seres animados digitalmente precisava seguir em conformidade. As variações de tamanho e escala dos personagens foram um grande desafio para a produção a fim de manterem os olhares

---

<sup>32</sup> Minha tradução de “For a filmmaker who, throughout his career, has favored real sets to digital ones, and tactile, more traditional forms of visual effects, such as miniatures, models, and stop-motion animation to CGI, *Alice* represented a journey into uncharted waters.”

alinhados. Os irmãos Tweedles, interpretados pelo comediante britânico Matt Lucas, tiveram as expressões faciais do ator gravadas. Primeiramente o ator gravou as cenas como Tweedledee e depois regravou as mesmas cenas como Tweedledum. Para ajudar em sua performance, Lucas trabalhou com o ator Ethan Cohen, que também vestiu o traje *Moven* (SALISBURY, 2010, p. 210). Segundo Matt Lucas,

Foi-me dito, quando criança, que eu tinha uma imaginação muito fértil. A implicação era que aquilo era bastante negativo. Mas, na verdade, isso me ajudou nesse trabalho porque você tem de imaginar tudo. Você tem de imaginar que há um pássaro Felfel descendo para buscá-lo, e, de fato, é apenas um homem segurando uma vara. Então você tem que usar a sua imaginação, pois tudo é fantasia e, de qualquer maneira, as coisas que você está imaginando são bastante abstratas. Portanto, há um desafio lá, mas eu realmente gostei<sup>33</sup> (SALISBURY, 2010, p. 212).

O uso de um software chamado *Motion Builder* ajudou na pré-visualização dos ambientes e a guiar os atores no momento das filmagens. Às vezes algumas cenas foram filmadas com um personagem e depois refilmadas com outro por causa da diferenciação do tamanho. Alguns dispositivos também ajudaram no movimento dos personagens no cenário imaginário como, por exemplo, um grande tapete de treinamento de ski, uma esteira gigante para indicar movimentos de corrida e outros equipamentos. A atriz Mia Wasikowska, Alice no filme, teve muitas experiências inusitadas como segurar uma espada, montar o Capturandam e Bayard, viajar no chapéu do Chapeleiro, etc. que requereram grande esforço físico.

Outro desafio relatado pelos produtores foi o armazenamento de uma grande quantidade de filmagens. Tudo é verificado antes de passar para a próxima tomada. Após a gravação das sequências com as telas verdes, um trabalho meticuloso de edição se iniciou, juntamente com a produção de efeitos visuais, a adição do 3-D e a animação de personagens, bem como fazer o Gato Cheshire flutuar e desaparecer, o rabo do Capturandam ir em direção ao público, etc.

Nesse capítulo, portanto, podem-se observar as aproximações e os distanciamentos dos textos escritos para a narrativa fílmica. O filme e os livros possuem características próprias específicas de cada meio semiótico. Os livros serviram como base de inspiração para a

---

<sup>33</sup> Tradução livre de “I was told, as a child, that I had a very fertile imagination. The implication was that was something quite negative. But actually it’s really helped me on this job because you have to imagine everything. You have to imagine there’s a JubJub Bird swooping down to pick you up, and actually it’s just a man holding a stick. So you have to use your imagination because everything is notional and the things you’re imagining are pretty abstract anyway. So there’s a challenge there, but I really enjoyed it”.

produção cinematográfica que transpôs para a tela um mundo exuberante com personagens grotescos. Assim, o uso da tecnologia possibilitou a criação e a transposição desse mundo para o cinema onde Alice, já crescida no filme, pode reencontrar antigos personagens dos seus pesadelos e lidar com situações inimagináveis no mundo real. No próximo capítulo, esse universo de fantasia será analisado com o objetivo de compreender os estilos *nonsense* e sátira menipéia utilizados por Lewis Carroll e Tim Burton.

### 3 SOB O OLHAR SATÍRICO

Esse capítulo propõe analisar aspectos teóricos relacionados ao *nonsense* e à sátira menipéica nas obras *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas e Através do Espelho e o que Alice Encontrou por Lá*, escritas por Lewis Carroll. Esses estilos também podem ser encontrados na narrativa fílmica *Alice no País das Maravilhas*, dirigida por Tim Burton, tendo em vista que se trata de uma tradução intersemiótica dos textos literários. Assim, alguns trechos das obras literárias e fílmica serão explorados a fim de mostrar como esses estilos estão presentes e entrelaçados em ambos os meios.

O estilo literário *nonsense*, utilizado por Lewis Carroll nas obras literárias, se tornou conhecido a partir dos poemas do escritor, desenhista e pintor britânico Edward Lear (1812-1888). Lear iniciou sua carreira literária em 1846 com a publicação do livro *Book of Nonsense*. Alguns anos depois, Lear publicou outras obras como, por exemplo, *Nonsense Songs, Stories, Botany and Alphabets* (1871), *More Nonsense Pictures, Rhymes, Botany etc.* (1872) e *Laughable Lyrics* (1877). O poeta ficou famoso por escrever poemas de humor e de absurdo conforme pode ser exemplificado abaixo:

“The cummerbund”  
 She sate upon her Dobie,  
 She heard the Nimmak hum,  
 When all at once a cry arose,  
 “The Cummerbund is come!”  
 In vain she fled: – with open jaws  
 The angry monster followed,  
 And so, (before assintance came,)  
 That Lady Fair was swallowed

“O cinturão”  
 Sentada numa almofada,  
 Ouvia uma linda canção,  
 Quando um grito soou longe:  
 “Lá vem vindo o Cinturão!”  
 Em vão fugiu: – com a boca aberta  
 O furioso Monstro a seguiu,  
 E, assim, antes que ajuda viesse,  
 Ele a bela dama engoliu. (AMARANTE, 2010, p. 137)

Esse poema de Edward Lear, que fala a respeito de um monstro que engole donzelas indefesas, mostra a visão do autor sobre o estrangeiro (AMARANTE, 2010, p. 137). Seus poemas curtos ficaram famosos pela presença de personagens fantásticos baseados em suas viagens à Europa Continental (AMARANTE, 2010).

Ao lado de Lear, o escritor Lewis Carroll divulga igualmente o estilo *nonsense*, porém para além da Inglaterra vitoriana, pois estudiosos de diferentes áreas como, por exemplo, matemáticos, metafísicos e psicanalistas se propuseram a examinar esse fenômeno literário tipicamente inglês.

Para Tigges, a literatura *nonsense* é

um gênero de literatura narrativa que equilibra uma multiplicidade de significado com uma ausência simultânea de significado. Esse equilíbrio é efetuado por jogo com regras da linguagem, lógica, prosódia e de representação, ou uma combinação dessas. Para ser bem sucedido, *nonsense* deve, ao mesmo tempo, convidar o leitor a interpretação e evitar a sugestão de que há um significado mais profundo, que pode ser obtido ao considerar conotações ou associações, pois estas levam a nada. Os elementos da palavra e da imagem que podem ser utilizados nesse jogo são principalmente os de negatividade ou espelhamento, imprecisão ou mistura, uma repetição infinita, simultaneidade, e arbitrariedade. A dicotomia entre realidade e as palavras e imagens que são usadas para descrevê-la deve ser sugerido. Quanto maior a distância ou a tensão entre o que é apresentado, as expectativas que são evocadas, e a frustração dessas expectativas, maior ilógico o efeito será. (TIGGERS, 1988, p. 47 apud PENDLEBURY, 2007, p. 26)<sup>34</sup>

Essa dicotomia entre realidade e fantasia é observada pela Alice de Carroll. Ela percebe que as palavras adquirem novos significados nesses mundos maravilhosos que a surpreende, mas ela aceita como parte desse jogo ilógico. Há um rearranjo nos conceitos pré-estabelecidos de forma que, nas palavras de Stewart, “*nonsense* envolve uma transgressão dos procedimentos interpretativos do senso-comum, um hermetismo em seu estabelecimento de outro domínio da realidade” (STEWART, 1979, p. 37 apud PENDLEBURY, 2007, p. 28). Dessa forma, esse estilo literário apresenta de forma agradável um rompimento com as regras estabelecidas pela nossa sociedade, sendo que a literatura *nonsense* nos possibilita trilhar por caminhos absurdos e inimagináveis na nossa realidade.

O *nonsense*, presente em ambos os livros de Carroll, pode ser observado em diversos momentos ao longo da narrativa como na ocasião em que Alice encontra a Rainha Vermelha em *Através do Espelho*. Elas correm muito rápido, mas, para a surpresa de Alice, elas

---

<sup>34</sup> Tradução livre de “a genre of narrative literature which balances a multiplicity of meaning with a simultaneous absence of meaning. This balance is effected by playing with rules of language, logic, prosody and representation, or a combination of these. In order to be successful, nonsense must at the same time invite the reader to interpretation and avoid the suggestion that there is a deeper meaning which can be obtained by considering connotations or associations, because these lead to nothing. The elements of word and image that may be used in this play are primarily those of negativity or mirroring, imprecision or mixture, infinite repetition, simultaneity, and arbitrariness. A dichotomy between reality and the words and images which are used to describe it must be suggested. The greater the distance or tension between what is presented, the expectations that are evoked, and the frustration of these expectations, the more nonsensical the effect will be.”

permaneceram no mesmo lugar: “Bem, na *nossa* terra”, disse Alice, ainda arfando um pouco, “geralmente você chegaria em algum outro lugar... se corresse muito rápido por um longo tempo, como fizemos.” (CARROLL, 2002, p. 157). Para a nossa realidade, é realmente muito estranho corrermos e não chegarmos a lugar algum. Outros exemplos de *nonsense* é lembrar de coisas que ainda não aconteceram ou sentir dor antes de se machucar como ocorreu com a Rainha Branca em diálogo com Alice conforme diálogo abaixo:

“Ai, ai, ai!” gritava ela [Rainha Branca], sacudindo a mão como se quisesse fazê-la voar fora. “Meu dedo está sangrando! Ai, ai, ai, ai!”  
 Seus guinchos eram tão exatamente iguais ao apito de uma locomotiva que Alice teve de tapar os ouvidos com as duas mãos.  
 “O que *aconteceu*?” quis saber, assim que teve uma chance de se fazer ouvir.  
 “Furou o dedo?”  
 “Não *ainda*,” a Rainha disse, “mas vou furar logo, logo... ai, ai, ai!”  
 “Quando espera fazer isso?” Alice perguntou, com muita vontade de rir.  
 “Quando prender meu xale de novo!” a pobre Rainha gemeu; “o broche vai se abrir já. Ai, ai!” (CARROLL, 2002, p. 191)

Jean Lecercle, em *Philosophy of Nonsense* (1994), em uma abordagem estruturalista, se propôs a analisar os aspectos do *nonsense* em ambas as obras literárias de Lewis Carroll, destacando pontos linguísticos dos textos, tais como: fonéticos, morfológicos, sintáticos e semânticos, além de explorar a inovação filosófica do *nonsense* na literatura vitoriana.

No aspecto fonético, Lecercle apontou que Carroll trabalhou com os pares mínimos como pode ser observado na pergunta do Gato de Cheshire: “Você disse porco ou corpo?” (CARROLL, 2002, p. 64) e na imaginação do autor em combinar esses fonemas.

*Nonsense* não inventa palavras aleatoriamente. Ela explora as possibilidades oferecidas pelas fonotáticas<sup>35</sup> do inglês, ou seja, as normas que regem as possíveis combinações de fonemas. As combinações significativas de fonemas, ou seja, morfemas, não esgotam as possibilidades de legítimas combinações, assim, deixando espaço para o absurdo da imaginação linguística (ou seja, constrangida) do autor.<sup>36</sup> (1994, p. 33)

No filme, esses pares mínimos também podem ser observados como no diálogo abaixo entre Alice e o Gato Cheshire:

<sup>35</sup> Ramo da Fonologia que se preocupa com a análise e a descrição da sequência de sons permitidos em uma língua. Disponível em <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/phonotactics>>. Acesso em 06 maio 2014.

<sup>36</sup> Minha tradução de “Nonsense does not invent words at random. It exploits the possibilities offered by the phonotactics of English, i.e. the rules governing the possible combinations of phonemes. The meaningful combinations of phonemes, in other words morphemes, do not exhaust the possibilities of lawful combinations, thus leaving room for the nonsensical author’s linguistic (i.e. constrained) imagination”.

Alice: “And I’m still dreaming!”  
 Gato Cheshire: “What did that do to you?”  
 Alice: “Banner or Bander...”  
 Gato Cheshire: “The *Bandersnatch*? I’d better have a look.<sup>37</sup>”

Os aspectos morfológicos não se apresentam apenas pela criação de palavras, mas também pela sua formação. Como já citado no capítulo anterior, Carroll criou as palavras-valise, que ressignificou as palavras ao incorporar dois ou mais significados em uma mesma palavra como pode ser observado no poema *Jabberwocky*, ou ainda em outros momentos da narrativa quando, por exemplo, Alice se depara com os mosquitos *Bread-and-Butterfly* (borboleteiga) e a *Snap-dragon* (libélula-de-natal)<sup>38</sup>, no livro *Através do Espelho*. *Snap-dragon* também possui o mesmo nome de um passatempo que deliciava as crianças vitorianas na época do Natal (CARROLL, 2002, p. 166-167).

No aspecto sintático, Lecercle afirma que Carroll tinha muitos conhecimentos linguísticos e sempre gostou de brincar com as palavras. Diferentemente de outros escritores, Carroll utilizou palavras polissilábicas em uma linguagem incomum para as crianças daquela época. Lecercle exemplifica com a seguinte fala de Alice “*curious* and *curiouser*” dita no momento em que chega ao final de sua queda da toca do Coelho e se depara com aquele estranho, mas curioso lugar. A regra diz que os adjetivos de uma sílaba recebem o sufixo *-er* quando comparamos dois elementos, mas quando o adjetivo possui mais de duas sílabas é preciso adicionar a palavra *more* antes do referido adjetivo, desse modo o correto seria *more curious*. No entanto, Carroll foge a essa regra ao acrescentar o sufixo na palavra “*curious*”.

Outro exemplo é a palavra *muchness* que recebe o sufixo *-ness*, o qual é acrescido a advérbios para formar substantivos com a intenção de se referir a uma qualidade ou uma condição. Essa palavra é geralmente empregada na expressão *much of a muchness* para indicar algo muito semelhante e, geralmente, de baixa qualidade em relação a outro elemento, mas não é comum o uso dessa palavra isoladamente. Deste modo, Carroll rompe com as regras gramaticais ao fazer esse jogo com o vocábulo *much*. Observa-se, portanto, a presença desse termo tanto no livro *País das Maravilhas* como no filme, mas em situações diferentes, pois, no livro, o Caxinguelê conta uma história e cita algumas palavras que se iniciam com a letra ‘M’ conforme trecho abaixo<sup>39</sup>:

<sup>37</sup> Preferi analisar os pares mínimos na língua-fonte, mas é também possível observar na legenda em português: “Alice: “E ainda estou sonhando!” / Gato Cheshire: “O que fez isso com você?” / Alice: “Capturan ou Captaran...” / Gato Cheshire: “O *Capturandam*? Bem, é melhor eu dar uma olhada.”

<sup>38</sup> Tradução de Maria Luiza Xavier de Almeida Borges (CARROLL, 2002).

<sup>39</sup> Preferi a versão em inglês, pois a palavra *muchness* é traduzida por *mesmice* na versão em português: “[...] prosseguiu o Caxinguelê, bocejando e esfregando os olhos, pois estava ficando com muito sono; “e tiravam todo



The Dormouse went on, yawning and rubbing its eyes, for it was getting very sleepy; ‘and they drew all manner of things – everything that begins with an M –’

‘Why with an M?’ said Alice.

‘Why not?’ said the March Hare.

Alice was silent.

The Dormouse had closed its eyes by this time, and was going off into a doze; but, on being pinched by the Hatter, it woke up again with a little shriek, and went on: ‘- that begins with an M, such as mouse-traps, and the moon, and memory, and muchness – you know you say things are “much of a muchness” – did you ever see such a thing as a drawing of a muchness?’

‘Really, now you ask me,’ said Alice, very much confused, ‘I don’t think –’

‘Then you shouldn’t talk,’ said the Hatter. (CARROLL, 1994, p. 89-90)

No filme, a palavra *muchness* é usada pelo Chapeleiro Maluco em conversa com Alice quando estão a caminho do Castelo da Rainha Branca. Alice afirma ser incapaz de matar o Jaguadarte. Então, o Chapeleiro muda repentinamente de humor e acusa Alice de perder a sua *muchness* como pode ser observado abaixo<sup>40</sup>:

Mad Hatter: “You don’t slay.”

Alice: “I couldn’t if I wanted to.”

Mad Hatter: “You’re not the same as you were before. You were much more... muchier...you’ve lost your muchness”.

Alice: “My muchness?”

Nota-se, portanto, que o cineasta também emprega o jogo com as palavras *much*, *muchier* e *muchness* no filme. O Chapeleiro, ao falar a palavra *muchier*, coloca o advérbio na forma comparativa e contrapõe as duas Alices: a atual e a do passado. Quando utiliza a palavra *muchness*, ele transforma o advérbio em substantivo de acordo com a regra citada acima, no entanto a palavra aparece isoladamente, isto é, fora da expressão requerida. Portanto, as palavras faladas pelo Chapeleiro escapam às normas gramaticais e revelam a criatividade do cineasta em adotar novos vocábulos na película.

---

tipo de coisa... todo tipo de coisa que começa com M...” / “Por que com M?” perguntou Alice. / “Por que não?” quis saber a Lebre de Março. / Alice se calou. / A essa altura o Caxinguelê fechara os olhos e estava começando a cochilar; mas, a um beliscão do Chapeleiro, despertou com um guinchinho e continuou: “...que começa com M, como maçaricos, e maçanetas, e memórias e mesmices... como quando se diz ‘anda tudo uma mesmice’... já viu coisa parecida com tirar uma mesmice?” / “Ora, agora você me pergunta”, disse Alice, confusíssima. “Não penso...” / “Nesse caso não deveria falar”, disse o Chapeleiro.” (CARROLL, 2002, p. 74)

<sup>40</sup> Novamente adotei a língua inglesa para a análise do trecho cuja tradução está a seguir: Chapeleiro Maluco: “Você não mata.” / Alice: “Eu não conseguiria se quisesse.” / Chapeleiro Maluco: “Você não é mais a mesma de antes. Você era muito mais... *muítas*... Perdeu sua *muíteza*” / Alice: “Minha *muíteza*?”

Segundo Lecerle, “em *nonsense*, a sintaxe joga com a semântica. Compensa e expõe a incoerência semântica”<sup>41</sup> (1994, p. 59). Assim, quanto ao aspecto semântico, observa-se que Carroll e Burton brincam com as palavras e fazem com que elas adquiram novos significados. No livro, a Tartaruga Falsa, por exemplo, fala do tempo que estudou na escola, brincando com as quatro operações aritméticas: adição subtração, multiplicação e divisão.

“Só fiz o curso regular.”

“E como era?” quis saber Alice.

“Lentura e Estrita, é claro, para começar”, respondeu a Tartaruga Falsa; “e depois os diferentes ramos da Aritmética: Ambição, Subversão, Desembelezação e Distração.” (CARROLL, 2002, p. 94).

Do mesmo modo, Carroll joga com o significado da palavra “ninguém” quando o Rei, ao encontrar Alice na estrada, pede-lhe para olhar se os mensageiros estão vindo pela estrada. Alice afirma “Ninguém à vista” e o Rei fica surpreso com a sua capacidade de ver *ninguém* como se fosse uma pessoa a caminhar pela rua (CARROLL, 2002, p. 213-214).

Percebemos que o poema *Jabberwocky* apresenta os aspectos aqui assinalados, de modo a combiná-los. A princípio, as palavras parecem não ter significado algum, mas Alice afirma que “seja como for, parece encher minha cabeça de ideias... só não sei exatamente que ideias são” (CARROLL, 2002, p. 145). Em relação aos aspectos fonológicos, Carroll faz rimas com algumas palavras que se encontram no final dos versos como, por exemplo, *toves*, *borogoves* e *wabe*, *outgrabe* presentes na primeira estrofe do poema<sup>42</sup>. No tocante à morfologia e à semântica, podemos observar a presença das palavras-valise, as quais possuem dois sentidos embalados em uma mesma palavra, como *slithy*, que Humpty Dumpty dá o significado de escorregadios e operosos, ágeis; e *borogove*, que significa triste, taciturno e noturnal<sup>43</sup> (CARROLL, 2002, p. 206-207).

Podemos exemplificar o verso ‘*And hast thou slain the Jabberwock?*’<sup>44</sup> no que se refere ao aspecto sintático, já que as palavras *hast* e *thou*, em atual desuso, correspondem a *have* e *you* respectivamente. O primeiro vocábulo remete ao verbo *have*, conjugado na segunda pessoa do singular enquanto o segundo se refere ao pronome sujeito *you*, dessa forma, pode-se afirmar que essa frase está no tempo verbal presente perfeito, tendo em vista que o verbo principal *slain* está no particípio passado.

<sup>41</sup> Minha tradução de “In nonsense, syntax plays with semantics. It compensates and exposes semantic incoherence”.

<sup>42</sup> O poema, que fora citado no capítulo anterior, encontra-se na página 41.

<sup>43</sup> As traduções, no livro, são *lubriciosos* e *trisciturno* respectivamente.

<sup>44</sup> É o vigésimo primeiro verso do poema.

Cohen expõe que esse poema tornou-se muito conhecido e constantemente aparecia nas conversas de estudantes no final do século XIX. De qualquer forma, o poema continua a despertar a curiosidade dos seus leitores. Segundo Cohen,

Há uma semelhança óbvia entre os versos *nonsense* como esse [Jabberwocky] e uma pintura abstrata. O pintor realista é forçado a copiar a natureza, impondo à cópia tudo que lhe é possível em matéria de formas e cores agradáveis; mas o pintor abstrato é livre para brincar com a tinta como bem lhe apraz. De maneira semelhante, o poeta *nonsense* não precisa procurar maneiras engenhosas de combinar padrão e sentido; simplesmente adota a política oposta ao conselho dado pela Duquesa no livro anterior [*País das Maravilhas*], cuidando dos sons e deixando que o sentido cuide de si<sup>45</sup>. As palavras que usa podem sugerir significados vagos, como um olho aqui e um pé ali numa abstração de Picasso, ou podem não ter absolutamente sentido algum – um mero jogo de sons agradáveis como o jogo de cores não objetivas numa tela. (CARROLL, 2002, p. 146)

Outro elemento do *nonsense* é o humor e os jogos de palavras que sempre estão presentes nas narrativas. Esse estilo possibilita a fantasia, as brincadeiras linguísticas em que criaturas estranhas convivem harmoniosamente no *País das Maravilhas*, em *Através do Espelho* e no *Mundo Subterrâneo*. Para Lecercle,

o País das Maravilhas nem é totalmente caótico, nem totalmente feliz e livre. De fato, em vez do caos, esse lugar é caracterizado pelo surgimento de uma outra ordem, uma que é menos restritiva e mais surpreendente, talvez, mas que é, contudo, bastante ordenada. A sociedade do País das Maravilhas tem a sua própria ordem — ainda que parcial e aparentemente incoerente<sup>46</sup> (1994, p. 113).

Os personagens são estranhos, possuem o dom da fala e interagem com a menina Alice, o que mexe com a imaginação de crianças e adultos. Esses ‘mundos’ parecem caóticos, mas possuem a sua própria ordem interna com regras e comportamentos determinados pelas suas criaturas. Em alguns momentos, Alice questiona suas convenções, porém as aceita ao longo das narrativas. São mundos repletos de absurdidades onde todos se entendem como um pouco loucos conforme o trecho abaixo:

<sup>45</sup> Trecho do diálogo entre a Duquesa e Alice que é citado logo abaixo nesse capítulo.

<sup>46</sup> Tradução livre de “Wonderland is neither totally chaotic nor totally blissful and free. In fact, rather than by chaos, Wonderland is characterised by the emergence of another order, one which is less constraining and more surprising perhaps, but which is nevertheless fairly orderly. The society of Wonderland has its own order — albeit partial and apparently incoherent”.

“*Naquela* direção”, explicou o Gato, acenando com a pata direita, “vive um Chapeleiro; e *naquela* direção”, acenando com a outra pata, “vive uma Lebre de Março. Visite qual deles quiser: os dois são loucos.”

“Mas não quero me meter com gente louca”, Alice observou.

“Oh! É inevitável”, disse o Gato; “somos todos loucos aqui. Eu sou louco. Você é louca.”

“Como sabe que sou louca?” perguntou Alice.

“Só pode ser”, respondeu o Gato “ou não teria vindo parar aqui.” (CARROLL, 2002, p. 63)

Além do que já foi exposto aqui sobre *nonsense*, Chesterton (1901) anunciou que esse estilo foi utilizado por Carroll como uma forma de fugir dos constantes comentários negativos feitos pelos seus colegas de escola, pois Carroll era gago e surdo do ouvido direito. “Seu *Wonderland* é um país povoado por matemáticos insanos. Nós sentimos que tudo é uma fuga para um mundo de disfarces”<sup>47</sup> (CHESTERTON, 1901, p. 5).

Esses disfarces podem ter sido criados como uma maneira de Carroll enfrentar as dificuldades de relacionamento em sua vida escolar. Na biografia de Carroll, Cohen (1998) revela que, durante a infância, as crianças aristocratas eram criadas pelas babás e governantas. Muitas vezes passavam o dia dentro do quarto e saíam no final da tarde para ficar um pouco na companhia da mãe. Quando alcançavam a idade escolar, eram encaminhadas, primeiro, para a escola preparatória, depois para algum internato no qual aprendiam a ter medo dos professores e dos colegas, que praticavam atos de tirania e violência. Portanto, desde muito cedo as crianças enfrentavam o mundo adulto. Segundo Cohen, “Os livros de *Alice* fornecem uma válvula de escape para os pesados fardos da infância” (1998, p. 178). Sendo assim, Carroll buscou mostrar um mundo fantasioso no ponto de vista da criança, ridicularizando a idade adulta e expondo as humilhações na passagem da criança para essa fase.

Carroll, deste modo, baseou-se nas vidas de pessoas daquela época, suas convenções, vaidades e brincou com as palavras. O início do livro conta-nos o passeio de barco no qual estavam presentes as irmãs Lorina, Alice e Edith Liddell, Charles e seu amigo Duckworth, uma vez que, no *País das Maravilhas*, Lorina é *Lory* (o Papagaio), Alice é a protagonista, Edith é *Eaglet* (o Aguioto), Charles é o pássaro *Dodô* e Duckworth é *Duck* (o Pato) (COHEN, 1998). Cohen expõe que há uma metáfora em duas camadas no livro: a primeira faz uma paródia de cantigas e rimas populares, tendo fundamentos na sociedade vitoriana, seus costumes, tabus e hierarquias conforme pode ser observado no trecho abaixo:

---

<sup>47</sup> Tradução de “His Wonderland is a country populated by insane mathematicians. We feel the whole is an escape into a world of masquerade”.

*Como pode o crocodilo  
Fazer sua cauda luzir,  
Borrifando a água do Nilo  
Que dourada vem cair?*

*Sorriso largo, vai nadando,  
E de manso, enquanto nada,  
Os peixinhos vai papando  
Co'a bocarra escancarada!* (CARROLL, 2002, p. 22)

Os versos acima são uma paródia do poema *Against Idleness and Mischief*<sup>48</sup>, do teólogo inglês Isaac Watts (1674-1748), que cita o dia-a-dia de uma atarefada abelha. A metáfora presente no poema, que está em nota de rodapé, exalta os valores do trabalho, da destreza e da dedicação de uma época em que a Inglaterra fervilhava em mudanças sociais, políticas e econômicas. Portanto, destaca a importância do empenho nas atividades laborais. Entretanto, Carroll, ao fazer a paródia, escolheu um preguiçoso crocodilo que não faz muito esforço e espera os peixes adentrarem a sua boca para poder se alimentar.

Nas narrativas, Alice declama poemas e cantigas, mostrando-nos o tipo de educação que recebia de acordo com sua posição social, bem como seus sentimentos e rejeição, pois ao recitar o poema acima, Alice senta-se adequadamente e “de mãos cruzadas no colo, como se estivesse dando lição, começou a recitar” (CARROLL, 2002, p. 22). Gardner complementa ao afirmar que “em sua maioria, os poemas nos dois livros de *Alice* são paródias de poemas ou canções populares muito conhecidos pelos leitores contemporâneos de Carroll” (CARROLL, 2002, p. 22).

A segunda metáfora exhibe a hostilidade vivida por Alice em casa, no colégio, em Oxford, a qual parece ter sido vivida pelo próprio autor, que sofreu com as brincadeiras violentas na sua vida escolar. O trecho a seguir exemplifica o modo como Alice deve comportar-se ao dirigir-se à Rainha Vermelha.

“De onde vem?” perguntou a Rainha Vermelha. “E para onde vai? Levante os olhos, fale direito e não fique girando os dedos o tempo todo.”  
Alice obedeceu a todas essas instruções e explicou, o melhor que pôde, que perdera seu caminho.  
“Não sei o que você quer dizer com *seu* caminho”, disse a Rainha; “todos os caminhos aqui pertencem a *mim*... mas afinal, por que veio até aqui?”

<sup>48</sup> Em *Alice*: edição comentada, encontramos a tradução do poema: *Como pode a abelhinha / A cada radiante hora se ocupar, / E todo o seu dia passar a colher, / O mel de cada nova flor a brotar! / Com que habilidade constrói seu alvéolo! / Com que capricho espalha a cera! / E labuta diligente para bem o armazenar, / Com o alimento doce que sabe preparar. / Em tarefas árduas ou de habilidade, / Quisera eu ser diligente também; / Pois Satã sempre encontra uma maldade / Para mãos ociosas ocupar. / Na leitura, no trabalho ou no saudável folguedo, / Oxalá meus primeiros anos se passem / De tal modo que eu possa de cada dia, sem medo, / Ter sempre boas contas a prestar* (CARROLL, 2002, p. 22-23).

acrescentou num tom mais afável. “Enquanto pensa no que dizer, faça reverências, poupa tempo.” [...] “Já está na hora de você responder”, disse a Rainha, olhando seu relógio; “abra um *pouco* mais a boca quando fala, e diga sempre ‘Vossa Majestade’.” (CARROLL, 2002, p. 154).

Através do humor sutil de Carroll, observa-se que Alice precisa reverenciar a Rainha enquanto pensa, abrir mais a boca quando fala, como uma forma de tratamento a uma autoridade, a uma pessoa de um estrato social mais elevado. Esses mundos *nonsense* apresentam regras próprias que rompem com as normas conhecidas e seguidas pela sociedade em geral. A criança Alice é posta em julgamento e testada nesse desconhecido *País das Maravilhas* com estranhos personagens que a avaliam e lhe dizem como comportar-se de acordo com suas convenções. A personagem Duquesa, por exemplo, fala sobre moral a todo o momento com Alice, que fica impaciente, mas aceita os seus comentários:

“Você está pensando em alguma coisa, minha cara, e isso a faz esquecer de falar. Neste instante não posso lhe dizer qual é a moral disso, mas vou me lembrar daqui a pouquinho.”  
 “Talvez não tenha nenhuma”, Alice atreveu-se a observar.  
 “Ora, vamos, criança!” disse a Duquesa. “Tudo tem uma moral, é questão de saber encontrá-la” (CARROLL, 2002, p. 87).

Em seguida, o diálogo sobre moral continua:

“O jogo está bem melhor agora”, disse, para alimentar um pouco a conversa.  
 “É mesmo”, concordou a Duquesa, “e a moral disso é... ‘Oh, é o amor, é o amor que faz o mundo girar’.”  
 “Alguém disse”, Alice murmurou, “que ele gira quando cada um trata do que é da sua conta.”  
 “Ah, bem! O significado é quase o mesmo”, disse a Duquesa, fincando o queixinho pontudo no ombro de Alice enquanto acrescentava: “e a moral *disto* é... ‘Cuide do sentido, que os sons cuidarão de si’.”  
 “Como gosta de achar moral nas coisas!” Alice pensou consigo mesma. (CARROLL, 2002, p. 88-89)

Ao final de suas aventuras, a menina retorna ao seio de sua família e mostra-se mais segura, pois soube lidar com aquele mundo caótico. Assim, há um final feliz, um sentimento de catarse<sup>49</sup>, já que Alice adquire confiança e sente-se mais segura ao invés de simplesmente

---

<sup>49</sup> Palavra pela qual Aristóteles designa a “purificação” sentida pelos espectadores durante e após uma representação dramática. Também consiste em trazer à consciência recordações recalçadas, segundo o método psicanalítico, o que está relacionado à libertação de uma emoção ou sentimento que o indivíduo tenha sofrido por um trauma.

encontrar um príncipe encantado, casar-se e viver feliz para sempre. Deste modo, Cohen afirma que:

os livros de *Alice* atingem todas as crianças de todos os lugares e épocas mais ou menos da mesma forma. Eles a encorajam, mostram-lhe que o autor compartilha seus tormentos e estende-lhe a mão, oferecendo-lhe uma esperança de sobrevivência na passagem da infância para a vida adulta (1998, p. 177)

No filme, Alice também enfrenta dificuldades na fase de transição da infância para a idade adulta. Ela possui comportamentos diferentes de outras mulheres, que desejam casar e criar seus filhos. É, portanto, considerada uma estranha, pois parece não se adaptar à sociedade em que vive. Ao chegar à casa da família Ascot, todos estavam cientes da sua festa de noivado, exceto Alice. Sua irmã falou da necessidade do casamento ao aliar os fatores da idade – aquele lindo rosto não iria durar muito tempo – e econômico-sociais – o fato do noivo ser um lorde, isto é, um bom partido. Alice viu-se pressionada a aceitar o pedido de casamento, mas fugiu daquela situação ao correr atrás do Coelho Branco e visitar o *País das Maravilhas*. Ao retornar do Mundo Subterrâneo, Alice sente-se segura para negar o pedido e, em seguida, aventurar-se em uma expedição para o Oriente.

Com relação ao estilo *nonsense*, tão marcante na obra literária através da criação de novas palavras, o filme inova ao apresentar novos vocábulos como, por exemplo, *Snud*, *Squimberry juice*, *Futterwacken*, *Battenberg*, *Fairfarren*, etc., já descritos no capítulo anterior na página 44. Esse procedimento de criar novas palavras abre sem dúvida espaço para novas acepções e interpretações e manifesta a liberdade de invenção da equipe de cinematografia.

O jogo de palavras característico do estilo *nonsense* também é exibido, no filme, através do poema *Jabberwocky* que serviu de inspiração para o diretor Tim Burton traduzi-lo intersemioticamente para as telas de cinema, pois conseguiu transpor imagens verbais do livro para imagens visuais através do uso de recursos cinematográficos. Assim, exhibe a criação e a atuação dos personagens que só existiam no poema como *Bandersnatch*, o pássaro *Felfel* e o *Jaguadarte*. Deste modo, esses personagens adquirem vida e interagem com tantos outros na narrativa fílmica. Alice também utiliza a espada *vorpal* para matar esta última criatura, que é parte de sua missão para livrar o Mundo Subterrâneo do domínio da Rainha Vermelha. Essa missão é contada pelo Chapeleiro Maluco que recita parte do poema durante a condução de Alice ao Castelo da Rainha Branca.

Como característica do estilo *nonsense* o *País das Maravilhas*, *Através do Espelho* e o *Mundo Subterrâneo* são mundos onde acontecem coisas extraordinárias em que pessoas

conversam com animais, flores interagem com outros seres vivos, peixes e sapos adquirem formas humanas e se vestem apropriadamente. Esse universo de aparente incoerência também exhibe personagens que parecem apresentar algum tipo de loucura. Segundo Cohen,

as expressões “louco como um chapeleiro” e “louco como uma lebre de março” eram comuns no tempo em que Carroll escreveu, e evidentemente foi por isso que criou os dois personagens. [...] O mercúrio usado para preparar o feltro<sup>50</sup> [...] era uma causa comum de envenenamento por mercúrio, o mercurialismo. As vítimas desenvolviam o chamado “tremor do chapeleiro”, que afetava seus olhos e membros e tornava sua fala confusa. Em estágios avançados, desenvolviam alucinações e outros sintomas psicóticos. (CARROLL, 2002, p. 63)

Sendo assim, a caracterização do Chapeleiro Maluco, no filme, seguiu os indícios de loucura dos chapeleiros do século XIX. Com seus olhos grandes e cabelo alaranjado, o Chapeleiro muda repentinamente de humor enquanto a Lebre de Março lança objetos contra os outros, comportamento que condizia com a Cozinheira da Duquesa no livro *País das Maravilhas*. A Rainha Vermelha porta-se de modo infantil e muda frequentemente de humor enquanto a Rainha Branca caminha com as mãos arqueadas como se fosse uma bailarina.

A loucura e o *nonsense*, todavia, são distintos, pois o *nonsense* aparentemente apresenta algo de insano e ilógico, no entanto, possui a sua própria ordem. Segundo Lecercle, “os discursos de excentricidade e de insanidade são discursos de exclusão. O caráter *nonsense* é isolado e discutido, submetido aos olhos surpresos de um público de leitores que riem e se embasbacam com suas excentricidades”<sup>51</sup> (1994, p. 206).

As narrativas literárias e fílmica também apresentam o estilo da sátira menipéia, gênero que ficou conhecido por ironizar convenções sociais em uma determinada sociedade. Bakhtin afirma que essa sátira faz parte dos gêneros sério-cômicos os quais anteciparam as etapas essenciais da evolução do romance dos tempos modernos, juntamente com a poesia-bucólica, a fábula, panfletos e antigos “diálogos socráticos”. (1998, p. 413).

A sátira menipéia é dialógica, cheia de paródias e de travestizações, dotada de numerosos estilos, e que não teme nem mesmo os elementos do bilinguismo. [...] Que a sátira menipéia possa tecer uma enorme tela, que dê

<sup>50</sup> Estofado de lã ou pelos, emaranhados e empastados por pressão e pisoagem, empregado no fabrico de chapéus, discos de polimento, etc. Disponível em <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=feltro>. Acesso em 12 maio 2014.

<sup>51</sup> Minha tradução de “The discourses of eccentricity and of insanity are discourses of exclusion. The nonsense character is isolated and pointed at, subjected to the wondering gaze of an audience of readers who laugh and gape at his eccentricities”.



uma reflexão socialmente multiforme e polifônica de sua época, isto se atesta no *Satiricon* de Petrônio<sup>52</sup>. (1998, p. 416)

A sátira menipéia, portanto, parodizava e travestia os gêneros considerados elevados como a epopeia e a tragédia, ridicularizando a atualidade vigente com a finalidade de pôr à prova e desmascarar ideias e ideólogos através do elemento natural do riso popular com argumentos experimentais e provocadores (BAKHTIN, 1998, p. 416). Assim, a sátira menipéia, juntamente com os outros gêneros sérios-cômicos como, por exemplo (BAKHTIN, 2005, p. 106-107), os mimos de Sófron, o “diálogo de Sócrates”, a literatura dos simpósios, os panfletos e a poesia bucólica, contribuiu para a formação do romance, sendo que Bakhtin destaca três pontos para a concepção desse gênero literário: o primeiro refere-se à destruição da distância épica ao falar do seu “passado absoluto”, isto é, de um eterno presente na narrativa épica; o segundo, diz respeito ao processo de familiarização cômica do mundo e do homem, ou seja, a ridicularização dos gêneros ‘elevados’ pelo riso espontâneo, que tornou o romance mais próximo e atual tendo em vista que é inundado de paródias dos outros gêneros; o terceiro consta do rebaixamento do objeto da representação artística ao nível de uma realidade atual, inacabada e fluida, de modo que o romance está sempre se renovando porque possui muitas possibilidades, diferentemente dos outros gêneros que, segundo ele, possuem moldes rígidos.

A sátira menipéia juntamente com o “diálogo socrático” fazem parte do gênero sério-cômico, o qual tem por característica a combinação do elevado com o grotesco, cujas raízes estão fincadas na Antiguidade. De acordo com Bakhtin, o gênero sério-cômico “renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura. [...] O gênero vive do presente mas sempre *recorda* o seu passado, o seu começo” (2005, p. 106). Esse gênero estava em oposição aos gêneros sérios como a epopeia, a tragédia, a história, a retórica clássica, etc., pois, segundo Bakhtin, o sério-cômico está em uma profunda relação com o folclore carnavalesco, isto é, impregnado de uma *cosmovisão carnavalesca* que debilita a sua seriedade retórica unilateral, a racionalidade, a univocidade e o dogmatismo (BAKHTIN, 2005, p. 107).

Podemos dizer que o gênero sério-cômico tem fundamentação na comédia, pois, de acordo com Aristóteles, “a comédia é imitação de maus costumes, não contudo de toda sorte de vícios, mas só daquela parte do ignominioso que é o ridículo. O ridículo reside num defeito

---

<sup>52</sup> O *Satyricon* “é uma obra de literatura latina cuja autoria é atribuída a Caio Petrônio Arbiter, conselheiro de Nero”. Disponível em < <http://hasempreumlivro.blogspot.com.br/2012/09/o-satyricon-de-petronio-europa.html>>. Acesso em 10 jun 2014.

e numa tara que não apresentam caráter doloroso ou corruptor” (2011, p. 33). A comédia, portanto, propõe-se a imitar os homens ordinários, ridicularizando-os enquanto a tragédia busca a gravidade e a reprodução de belas ações.

A fim de explicar a influência transformadora da cosmovisão carnavalesca, Bakhtin apresenta algumas peculiaridades externas do gênero do campo sério-cômico. A primeira peculiaridade remete a uma nova visão da realidade, que é o objeto e o ponto de partida da interpretação. Aqui os heróis míticos e as personalidades históricas do passado são atualizados. Assim, esses personagens “falam e atuam na zona de um contato familiar com a atualidade inacabada” (BAKHTIN, 2005, p. 108). A segunda está baseada na experiência e na fantasia livre, sendo profundamente crítico e até cínico-desmascarador. As narrativas de Lewis Carroll e fílmica de Tim Burton trabalham com a fantasia e despertam a imaginação de seus leitores e espectadores e pode-se, assim, observar que o elemento da fantasia livre está presente em ambos os meios nos quais Alice dialoga com personagens extraordinários.

A terceira peculiaridade diz respeito à pluralidade de estilos e à variedade de vozes, que marcam a fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico na narração, já que, em alguns momentos, há o enlaçamento do discurso da prosa e do verso e a inserção de dialetos e jargões vivos. Segundo Bakhtin (1998), o gênero sério-cômico surgiu na evolução do romance europeu e da prosa literária com formação nas variedades da linha carnavalesca com dois determinantes estilos: o “diálogo socrático” e a sátira menipéia. No entanto, concentraremos nosso estudo neste último estilo.

O termo ‘sátira menipéia’ recebeu essa denominação pelo escritor romano do século I a.C. Marco Terrêncio Varro (116-127 a.C.) ao chamar a sátira do filósofo do século II a.C. Menipo de Gádara de “*saturae menippeae*”. No entanto, esse gênero havia surgido anteriormente e talvez o seu primeiro representante tenha sido Antístenes (440 - 365 a.C.)<sup>53</sup>, discípulo de Sócrates (BAKHTIN, 2005, p. 112). De acordo com a sequência apresentada por Bakhtin, as “sátiras menipéias” também foram escritas por Aristóteles, Heracleides Pôntico, Bión de Boristenes, Menipo, Varro, Petrônio, Luciano de Samósata, etc., entretanto algumas dessas não sobreviveram materialmente, pois muitos fragmentos se perderam ao longo dos anos. Esse gênero literário exerceu grande influência na literatura cristã antiga e na literatura bizantina e continuou intervindo na produção literária dos períodos seguintes como a Idade Média, o Renascimento e a Idade Moderna.

---

<sup>53</sup> Filósofo grego que fundou a Escola Cínica.

A sátira menipéia, portanto, instigou muitos outros escritores e exerceu grande influência na literatura em diversos períodos. De acordo com a teoria bakhtiniana (2005, p. 113), esse gênero satírico possui algumas particularidades fundamentais que foram definidas na Antiguidade: a primeira é o aumento do peso específico do elemento cômico, que pode variar a depender do autor. A segunda é a liberdade excepcional de invenção do enredo, isto é, não há limites para a fantasia e o autor não está preso à verossimilhança. A terceira característica apresenta a fantasia mais audaciosa e descomedida, bem como a aventura com o propósito de criar situações fantásticas para provocar e experimentar o simbólico ou até o místico-religioso com a intenção de buscar a verdade, isto é, “o de criar *situações extraordinárias* para provocar e experimentar uma ideia filosófica: uma palavra, uma *verdade* materializada na imagem do sábio que procura essa verdade” (BAKHTIN, 2005, p. 114). A quarta particularidade combina o fantástico livre com o simbolismo e, às vezes, o naturalismo de submundo como, por exemplo, os bordéis, os covis de ladrões, as feiras, etc. “O homem de ideia – um sábio – se choca com a expressão máxima do mal universal, da perversão, baixeza e vulgaridade” (BAKHTIN, 2005, p. 115).

Essa combinação conduz-nos à quinta singularidade a qual apresenta a vida humana em sua totalidade com questionamentos universais filosóficos. Conforme Bakhtin, “procura apresentar, parece, as palavras derradeiras, decisivas e os atos do homem, apresentando em cada um deles o homem em sua totalidade e toda a vida humana em sua totalidade” (BAKHTIN, 2005, p. 115). Esses questionamentos se dão pela síncrese, ou seja, pelo confronto de diferentes pontos de vista acerca de um objeto. A sexta característica considera a estrutura do universalismo filosófico da *menipéia* em três planos: a ação e as síncries dialógicas que se descolam da Terra para o Olimpo e para o inferno. Essa estrutura triplanar influenciou a estrutura do mistério medieval na sua tipologia cênica.

A sétima peculiaridade traz a modalidade específica do *fantástico experimental* com um ângulo de visão inusitado que, segundo Bakhtin, ocorre em algumas obras de Luciano de Samósata e continua com Rabelais, Swift, Voltaire e poderemos incluir aqui Lewis Carroll. O estilo *nonsense* presente nas narrativas de Lewis Carroll propicia a imaginação de situações fantásticas impossíveis à realidade cotidiana como interagir com animais e flores e objetos inanimados como cartas de baralho e peças de xadrez, como exemplifica o trecho abaixo, onde Alice conversa com as flores em *Através do Espelho*:

“Ó Lírio-tigre!” chamou Alice, dirigindo-se a um que ondulava graciosamente ao vento, “*gostaria* que pudesse falar!”

“Pois *podemos*”, falou o Lírio-tigre, “quando há alguém com quem valha a pena conversar.”

Alice ficou tão espantada que perdeu a voz por um minuto; quase pôs o coração pela boca. Por fim, como o Lírio-tigre apenas continuava a balançar, falou de novo, numa voz tímida... quase um sussurro: “E *todas* as flores podem falar?”

“Tão bem quanto  *você*”, respondeu o Lírio-tigre. “E bem mais alto.”

“Seria pouco delicado da nossa parte começar, sabe”, disse a Rosa, “e eu realmente estava me perguntando quando  *você* falaria! Disse comigo: ‘O semblante dela me diz  *alguma* coisa, embora não seja uma coisa inteligente!’ Apesar de tudo,  *você* tem a cor certa, e isso já é meio caminho andado.”

“Não me importo com a cor”, observou o Lírio-tigre. “Se pelo menos suas pétalas se encrespassem um pouco mais, tudo estaria bem com ela.”

Não gostando de se ver criticada, Alice começou a fazer perguntas... (CARROLL, 2002, p. 150).<sup>54</sup>

A próxima característica destaca a experimentação moral e psicológica e a representação de comportamentos anormais do homem tais como loucura, dupla personalidade, devaneio, sonhos extraordinários, paixões no limite da loucura. “As fantasias, os sonhos e a loucura destroem a integridade épica e trágica do homem e do seu destino: nele se revelam as possibilidades de um outro homem e de outra vida, ele perde a sua perfeição e a sua univalência, deixando de coincidir consigo mesmo” (BAKHTIN, 2005, p. 117). Segundo essa particularidade, é possível observar traços de anomalias comportamentais nos livros de Lewis Carroll, como também no filme tendo em vista que os personagens Chapeleiro Maluco e a Rainha Vermelha possuem traços anormais e de loucura em seus comportamentos, já que o Chapeleiro muda constantemente de humor e seu sotaque é alterado de acordo com seu estado de espírito. A Rainha Vermelha, por sua vez, é considerada louca pelas outras criaturas do *Mundo Subterrâneo*, pois determina a execução de insubordinados e, em alguns momentos, lembra o comportamento de uma criança, já que deseja ser amada e querida pelos outros seres extraordinários.

A nona particularidade destaca as cenas de escândalos e violações das normas comportamentais estabelecidas e de discurso. Assim, os comportamentos excêntricos e as declarações inoportunas revelam as violações das normas convencionadas. A décima característica refere-se aos contrastes agudos e jogos com elementos desiguais como o alto e o baixo, o luxo e a miséria, a decadência moral e a purificação. A décima primeira incorpora elementos da utopia social que são apresentados em forma de sonhos ou viagens a países misteriosos. De acordo com essa particularidade, nota-se que, em ambos os livros de Carroll, Alice adormece e sonha com mundos fantasiosos e personagens grotescos. No *País das*

---

<sup>54</sup> Segundo Martin Gardner, “todo o episódio é uma paródia das flores falantes da seção 22 do poema de Tennyson, *Maud*” (CARROLL, 2002, p. 150).

*Maravilhas*, Alice começa a se sentir cansada e cochila no momento que em percebe que sua irmã estava lendo um livro sem figuras e sem diálogos. Em *Através do Espelho*, Alice brinca na sala com as peças do jogo de xadrez e pega no sono. Após viver as suas aventuras nesse mundo imaginário, Alice é acordada pela sua gata conforme trecho abaixo:

“Vossa Vermelha Majestade não devia ronronar tão alto”, disse Alice, esfregando os olhos e dirigindo-se à gatinha de maneira respeitosa, mas com certa severidade. “Você me acordou de um... oh, um sonho tão lindo! E estive junto comigo, Kitty... por todo o mundo do Espelho. Sabia disso, querida?” (CARROLL, 2002, p. 263).

Outra particularidade indica o uso intercalado dos seguintes gêneros: novelas, cartas, discursos oratórios, *simpósios*, etc. e a fusão dos discursos da prosa e do verso com grau variado de paródia e objetivação (BAKHTIN, 2005, p. 118). Observa-se que as narrativas literárias de Carroll constantemente apresentam paródias de poemas e de canções infantis da época. No trecho abaixo, Alice recita uma paródia do poema *The Old Man’s Comforts and How He Gained Them*, de Robert Southey (1774-1843):

“Recite ‘*Está velho, Pai William*’”, disse a Lagarta.  
Alice juntou as mãos e começou:

“*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, 2002, p. 47-48)

Quando Alice terminou, a Lagarta afirmou que ela havia declamado o poema incorretamente. Ela então argumentou “Não *completamente*, acho. Algumas palavras foram alteradas”, mas a Lagarta declarou que estava errado do princípio ao fim (CARROLL, 2002, p. 50).

A penúltima característica ressalta a multiplicidade de estilos e a pluritonalidade da sátira *menipéia* ao evidenciar um novo enfoque da palavra na prosa literária e, por último, Bakhtin destaca o aspecto atualizado desse gênero pelo seu enfoque em tom satírico e até “jornalístico”. Apesar de apontar várias características desse gênero, Bakhtin afirma que “o gênero da *menipéia* possui simultaneamente grande plasticidade externa e uma capacidade

excepcional de absorver os pequenos gêneros cognatos e penetrar como componente nos outros gêneros grandes” (BAKHTIN, 2005, p. 120). Assim, ressalta o entrelaçamento desses elementos e da capacidade da menipéia de absorver os pequenos gêneros cognatos como a diatribe<sup>55</sup> e o solilóquio<sup>56</sup> e inserir-se como componente nos grandes gêneros. Esses dois gêneros penetraram e se fundiram em bases romana e cristã primitiva.

As narrativas de Lewis Carroll, portanto, jogam com a combinação dos estilos *nonsense* e de alguns traços da sátira menipéia no que tange à fantasia e elementos do ridículo, pois Carroll criticava de forma inteligente e sutil os comportamentos de sua época. Segundo Martin Gardner, “algumas das piadas de Carroll só podiam ser compreendidas por quem residia em Oxford, e outras, ainda mais privadas, só estavam ao alcance das encantadoras filhas do deão<sup>57</sup> Liddell” (CARROLL, 2002, p. vii).

Como toda literatura, os livros de Carroll abrem margem para inúmeras interpretações especialmente porque se trata de uma obra *nonsense* que apresenta inúmeros símbolos com atrativos a serem explorados. Observa-se, portanto, uma certa crítica às pessoas e aos padrões de comportamento daquela época. Essa crítica é feita de forma inteligente através da fala e das atitudes dos personagens da narrativa e pelos jogos das palavras escolhidas por Carroll, destacando as características da sátira menipéia no que se refere à liberdade de invenção das narrativas, às situações fantásticas em suas obras, aos sonhos fantásticos de Alice e às paródias de canções e poemas populares de sua época.

Através da leitura das narrativas *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas* (1865) e *Através do Espelho e o que Alice encontrou lá* (1871), é possível observar que Alice vivencia em seus sonhos experiências que expõem padrões de comportamento, bem como paródias de seu tempo. Segundo Bakhtin,

a paródia é um elemento inseparável da “sátira menipéia” e de todos os gêneros carnalizados. A paródia é organicamente estranha aos gêneros puros (epopeia, tragédia), sendo, ao contrário, organicamente própria dos gêneros carnalizados. Na Antiguidade, a paródia estava indissolivelmente ligada à cosmovisão carnavalesca. O parodiar é a criação do *duplo destronante*, do mesmo “mundo às avessas”. Por isso a paródia é ambivalente (BAKHTIN, 2005, p. 127).

<sup>55</sup> “A diatribe é um gênero retórico interno dialogado, construído habitualmente em forma de diálogo com um interlocutor ausente, fato que levou à dialogização do próprio processo de discurso e pensamento” (BAKHTIN, 2005, p. 120).

<sup>56</sup> “O enfoque dialógico de si mesmo determina o gênero do solilóquio. Trata-se de um diálogo consigo mesmo” (BAKHTIN, 2005, p. 120).

<sup>57</sup> No dicionário, “dignidade eclesiástica a que está inerente a presidência do cabido”. Disponível em <<http://www.priberam.pt/dlpo/de%C3%A3o>>. Consultado em 14-05-2014.

Assim, de acordo com a citação de Bakhtin, pode-se dizer que Lewis Carroll parodiou o mundo real ao trazer Alice ao mundo dos espelhos onde as coisas acontecem “às avessas”. Dentre as muitas paródias escritas por Carroll, podemos citar a paródia do poema de Jane Taylor, *The Star*:

Pisca, pisca, ó morcego!  
 Que eu aqui quero sossego!  
 Por sobre o mundo você adeja  
 Qual chá numa grande bandeja  
 Pisca, pisca... (CARROLL, 2002, p. 71)

Dessa forma, os mundos fantasiosos *País das Maravilhas* e *Através do Espelho* mostram universos onde vivem criaturas extraordinárias que satirizam o comportamento do período vitoriano com duplo foco na moralidade e na fantasia *nonsense* como pode ser observado no trecho abaixo:

“Tome um pouco de vinho”, disse a Lebre de Março num tom animador.  
 Alice correu os olhos pela mesa toda, mas ali não havia nada além de chá.  
 “Não vejo nenhum vinho”, observou.  
 “Não há nenhum”, confirmou a Lebre de Março.  
 “Então não foi muito polido da sua parte oferecer”, irritou-se Alice.  
 “Não foi muito polido da sua parte sentar-se sem ser convidada”, retrucou a Lebre de Março.  
 “Não sabia que a mesa era *sua*”, declarou Alice; “está posta para muito mais do que três pessoas.”  
 “Seu cabelo está precisando de um corte”, disse o Chapeleiro. Fazia algum tempo que olhava para Alice com muita curiosidade, e essas foram suas primeiras palavras.  
 “Devia aprender a não fazer comentários pessoais”, disse Alice com alguma severidade; é muito indelicado.” (CARROLL, 2002, p. 67-68).

A Lebre de Março, portanto, não deveria oferecer vinho já que não há nenhum na mesa. Da mesma forma, Alice repreende o Chapeleiro por fazer comentários pessoais em relação a sua necessidade de corte de cabelo. Também Northrop Frye (1912-1991), em *Anatomia da Crítica* (1957), cita uma característica do personagem *Cavaleiro Branco* do livro *Através do Espelho* para exemplificar a sátira presente na narrativa,

O Cavaleiro Branco em Alice, que achava que uma pessoa devia suprir-se de tudo, e, portanto punha argolas em torno das patas de seu cavalo, para defendê-las contra as mordidas dos tubarões, pode passar como pura fantasia. Mas quando ele prossegue cantando uma cuidada paródia de Wordsworth, começamos a farejar o cheiro acre e irritante da sátira, e, quando damos uma segunda olhada no Cavaleiro Branco, reconhecemos um

tipo característico, estreitamente relacionado tanto com o Quixote como com o pernóstico da comédia. (FRYE, 1957, p.221).

A moralidade vitoriana, que é criticada por Alice, também está presente, no filme, no diálogo com a sua mãe, Helen Kingsleigh, que verifica que sua filha não está vestida apropriadamente, pois não está usando espartilho e meias. Ela critica o comportamento da filha que questiona os padrões sociais vigentes, como pode ser analisado no trecho abaixo:

Ao tocar em Alice, sua mãe Helen pergunta: “Onde está seu corpete?”.  
 Levanta seu vestido e diz: “E sem meias”.  
 Alice: “Sou contra elas”.  
 Helen: “Mas não está adequadamente vestida”.  
 Alice: “Quem diz o que é adequado?”. E continua “E se o ‘adequado’ fosse usar um bacalhau na cabeça? Você usaria?”  
 Helen: “Alice”.  
 Alice: “Para mim, corpete é como um bacalhau”.

Alice sente-se uma estranha, pois não se sente confortável em falar o que pensa. Alice é novamente chamada à atenção pelo seu comportamento enquanto dança com Hamish. Ao ter uma súbita visão, ela diz: “Tive uma súbita visão de todas as damas de calças e dos homens de vestidos”. Hamish responde automaticamente: “Acho que seria melhor guardar suas visões para você. Na dúvida, fique em silêncio”. Logo depois, ainda dançando com Hamish, Alice esbarra em outra pessoa e fala que “Estava imaginando como seria voar”. De novo Hamish a critica, perguntando-lhe: “Por que gasta seu tempo pensando em algo impossível?”.

A sátira e a ironia possuem similaridades, no entanto Frye (1957) aponta que “a sátira requer pelo menos uma fantasia mínima, um conteúdo que o leitor reconhece como grotesco, e pelo menos um padrão moral implícito, sendo o último essencial, numa atitude combativa, para a experiência.” (FRYE, p. 220). O satirista seleciona as absurdidades a serem trabalhadas e essa escolha é um ato moral.

Frye apresenta seis fases acerca da sátira, que, segundo ele, também podem ser consideradas etapas irônicas da comédia. No entanto, a presença da sátira nessas fases se dá de forma decrescente, ou seja, as três primeiras apresentam mais sátira do que ironia. A primeira apresenta a comédia irônica cujo senso de absurdidade remete à sátira da norma baixa, pois “admite como verdadeiro um mundo cheio de anomalias, injustiças, desatinos e crimes, e contudo é permanente e indeslocável. Seu princípio é o de que qualquer um que queira conservar seu equilíbrio em tal mundo deve antes de tudo conservar os olhos abertos e a boca fechada.” (FRYE, 1957, p. 222). O modo de vida apresentado é a sabedoria da



observação e os conselhos de prudência. A segunda fase propõe a ridicularização das fontes e valores das próprias convenções, fazendo julgamentos morais e sociais. Caracteriza-se, portanto, pela comédia da fuga, “na qual o herói foge para uma sociedade mais adequada, sem transformar a dele” (FRYE, 1957, p. 225). Esse “outro mundo” surge como uma correspondência ou ainda inversão de padrões sociais que aparecem ironicamente como pode ser observado no *País das Maravilhas*, em *Através do Espelho* e no Mundo Subterrâneo, pois exibem mundos fantásticos e diferentes daquele em que Alice vive na realidade. “Sempre que o ‘outro mundo’ surge na sátira, surge como a contrapartida irônica de nosso mundo, uma inversão de padrões sociais admitidos” (FRYE, 1957, p. 229).

Em seus sonhos, Alice vivencia experiências jamais pensadas no mundo real como, por exemplo, crescer e diminuir de tamanho várias vezes e conversar com estranhas criaturas. Esses mundos cheios de absurdidades encantam a menina Alice e divertem os seus leitores. No filme, é possível perceber mais claramente essa fuga citada acima no momento em que Alice é pedida em casamento. Ela responde que precisa de um tempo e sai correndo atrás do Coelho Branco e, em seguida, cai em sua toca.

A terceira fase da sátira é considerada a sátira da norma elevada por Frye, pois remete a um grau inferior do sublime e se desprende do senso comum baseando-se na sátira como paródia da estória romanesca cujos temas recorrentes são a terra das fadas de criaturas pequenas, a terra dos gigantes, o mundo dos animais encantados (FRYE, 1957, p. 231). Nessa fase, portanto, insere-se as narrativas de Lewis Carroll as quais apresentam os mundos fantasiosos de Alice. A quarta fase diz respeito ao aspecto irônico da tragédia. Aqui há uma redução dos aspectos da sátira por mostrar os aspectos demasiado humanos da tragédia, acentuando a humanidade dos seus heróis. “Como fase da ironia por direito de nascença, a quarta fase olha de posição inferior a tragédia, partindo da perspectiva moral e realística do estado de experiência. Acentua a humanidade de seus heróis, minimiza a sensação da inevitabilidade ritual na tragédia” (FRYE, 1957, p. 233).

Já a quinta fase corresponde à tragédia fatalística, que tem interesse menos moral e mais generalizado. Por fim, a sexta fase apresenta a vida humana de forma degradada com personagens de miséria ou de loucura tais como ogro, bruxa, etc. “Seus ambientes retratam prisões, hospícios, turbas linchadoras e lugares de execução, e diferem de um puro inferno precipuamente pelo fato de que na experiência humana o sofrimento acaba com a morte” (FRYE, 1957, p. 233). Dessa forma, Frye estabelece as aproximações e distanciamentos entre ironia e sátira.

Ao abordar mais especificamente sobre a sátira menipéia, Frye afirma que esse gênero:

fia-se no livre jogo da fantasia intelectual e no tipo de observação humorística que produz a caricatura. Difere também da forma picaresca, que centra o interesse da novela na estrutura real da sociedade. Em sua maior concentração, a sátira menipéia oferece-nos uma visão do mundo nos termos de uma simples configuração intelectual (FRYE, 1957, p. 304).

Frye ainda destaca a intelectualidade do satirista menipeu em sua criação, pois “mostra sua exuberância em peculiaridades intelectuais, empilhando enorme massa de erudição sobre seu tema ou soterrando seus alvos pedantescos sob uma avalanche de seu próprio palavreado” (FRYE, 1957, p. 305). Assim, evidencia a importância de Lewis Carroll como satirista menipeu ao criar histórias que combinam *nonsense* e críticas aos padrões comportamentais de sua época e inovar no desenvolvimento da literatura para crianças.

As teorias de Bakhtin e de Frye sobre sátira menipéia apresentadas aqui possuem alguns pontos em comum no que tange à presença de fantasia e do elemento cômico na construção das narrativas. O elemento fantástico aliado a uma certa dose de comicidade desperta a imaginação de leitores que se divertem com as absurdidades e a ridicularização de convenções sociais. Ambos os teóricos concordam que a sátira está inserida no gênero comédia, pois compreende aspectos morais na intenção de fazer críticas aos padrões sociais. Segundo Frye, esse gênero encontra-se em posição inferior em relação a outros gêneros literários desde a Antiguidade de acordo com o pensamento de Aristóteles que “se inclinou a julgar a literatura essencialmente imitativa e dividida entre uma forma ‘elevada’ da epopeia e da tragédia, que tratam de figuras da classe dirigente, e uma forma ‘baixa’, confinada à comédia e à sátira e mais preocupada com personagens como nós mesmos” (FRYE, 1957, p. 70).

Os comportamentos humanos, dessa forma, são criticados com humor e muita fantasia. No entanto, Bakhtin apresenta a sátira menipéia de uma forma mais abrangente, pois expõe catorze peculiaridades desse gênero, promovendo uma visão mais completa. Além da fantasia e dos aspectos morais próprios da sátira menipéia, que está inserida no gênero sério-cômico, a liberdade de invenção e a multiplicidade de estilos exibem que Lewis Carroll mesclou prosa e verso na criação de paródias de poemas e canções infantis de sua época. Da mesma forma, o diretor Tim Burton buscou combinar fantasia, aspectos morais e paródias na construção da obra fílmica.

A sátira menipéica, portanto, oferece-nos uma visão de mundo construída a partir de fantasia com fundamentos morais com representações grotescas de pessoas e acontecimentos. Ao falar sobre as narrativas de Lewis Carroll, Frye afirma que:

a estória menipéica de aventuras pode assim ser pura fantasia, como o é na estória de fadas literária. Os livros de Alice são sátiras menipéicas perfeitas, e assim também *The Water-Babies*<sup>58</sup>, que sofreu influência de Rabelais. O tipo estritamente moral é uma visão séria da sociedade como um simples padrão intelectual, noutras palavras uma Utopia (FRYE, 1957, p. 304-305).

Nas narrativas de Alice, Carroll provocou discussões fantasiosas e morais entre os personagens da história. Com muita graça e humor, encantou crianças e adultos ao cuidar de temas presentes na sociedade vitoriana da época. A interligação entre fantasia e realidade assume elementos insólitos cuja simbiose se faz presente no diálogo entre Alice e os personagens fantásticos como a Lagarta Azul, o Gato de Cheshire, Humpty Dumpty e outros, que confundem Alice com suas perguntas paradoxais e sem sentido, conforme trecho abaixo:

O nome da canção é chamado ‘*Olhos de hadoque*’.”  
 “Oh, esse é o nome da canção, não é?” disse Alice, tentando se interessar.  
 “Não, você não entendeu”, disse o Cavaleiro, um pouco irritado. “É assim que o nome é chamado. O nome na verdade é ‘*O velho homem velho*’.”  
 “Nesse caso eu devia ter perguntado: ‘É assim que a canção é chamada?’” corrigiu-se Alice.  
 “Não, não devia: isso é completamente diferente” a canção é chamada ‘*Modos e meios*’, mas isso é só como é chamada, entende?”  
 “Bem, então qual é a canção?” perguntou Alice, que a essa altura estava completamente atordoada.  
 “Estava chegando lá”, disse o Cavaleiro. “A canção é realmente ‘*Sentado na porteira*’: e a melodia é uma invenção minha.” (CARROLL, 2002, p. 234-235).

No filme, Alice também critica o comportamento de outras pessoas por estar impróprio aos padrões daquela época, pois a Inglaterra vivenciava grandes mudanças científicas, políticas e sociais, mas valores como retidão, seriedade e castidade eram cultivados pela sociedade vitoriana. As mulheres deveriam ser recatadas, delicadas e puras. O lar torna-se sagrado e a mulher é o seu centro que deveria manter a tranquilidade e a harmonia da vida doméstica. Era de extrema importância que as mulheres se casassem e dedicassem sua vida à família.

---

<sup>58</sup> Trata-se de uma narrativa infantil escrito por Charles Kingsley e publicado em 1863, em que faz uma sátira à teoria das espécies de Charles Darwin, sendo muito popular na Inglaterra naquela época.

Assim, na produção cinematográfica, Alice ameaça contar para a mãe das irmãs Chattaway que elas nadam nuas na lagoa da família Havershim. Estar despida em lugares públicos era uma atitude condenável, ainda mais se tratando de mulheres naquele período histórico. Ainda no contexto feminino, Margaret Kingsleigh, irmã de Alice, destaca a relevância do seu casamento e cita vários motivos para Alice subir ao altar como já foi dito anteriormente. A recusa ao matrimônio era considerada inadmissível às jovens daquela época. Assim, sua irmã falou-lhe: “não vai querer acabar como a Tia Imogene. Não quer ser um fardo para a mamãe, não é?”. Alice diz que não. Então Margaret afirma: “Então vai se casar com Hamish. Será tão feliz como eu sou com Lowell e terá uma vida perfeita. Já está decidido”. Deste modo, as mulheres se submetiam a um casamento arranjado a fim de assegurar um lar ‘perfeito’ ao lado de um marido e dos filhos. Infelizmente Tia Imogene não se casou e tornou-se um peso para sua família.

A Sra. Ascot, mãe de Hamish, ainda tem outra preocupação que é confessada à Alice em uma conversa pelo jardim: “Sabe o que eu sempre temi?”. Alice responde com outra pergunta “O declínio da aristocracia?”. A Sra. Ascot responde “Netos feios”. Nesse pequeno diálogo percebe-se um certo sarcasmo de Alice (e ironia do diretor) por saber que a família Ascot tem um nível social mais elevado. A Sra. Ascot trata Alice como se fosse uma criança, pois quando a protagonista vê o Coelho Branco correndo pelo canteiro do jardim, ela diz para a jovem prestar atenção como se fosse uma lição a ser decorada.

Alice: “Viu desta vez?”

Lady Ascot: “Vi o quê?”

Alice: “O Coelho”

Lady Ascot: “Não grite. Agora preste atenção. Hamish disse que você se distrai à toa.”

Situação semelhante acontece no livro, pois o Camundongo chama Alice à atenção com severidade, pois ela parece não estar atenta à sua história.

“Você não está prestando atenção!” disse o Camundongo severamente a Alice. “Em que está pensando?”

“Peço desculpa”, disse Alice, muito humilde. (CARROLL, 2002, p. 32)

De volta ao filme, Alice, ao dirigir-se ao coreto, vê o marido de sua irmã Margaret aos beijos com uma mulher em uma parte isolada do jardim. Observa-se, portanto, a traição do cunhado. Ela chama-o e ele diz que estava conversando com sua amiga Hattie, conforme atesta o diálogo abaixo:

Alice: “Lowell?”

Lowell: “Alice. Nós estávamos só... Hattie é uma velha amiga.”

Alice: “Posso ver que são bem próximos.”

Lowell: “Olhe, não comente com sua irmã, está bem?”

Alice: “Eu não sei. Estou confusa. Preciso de tempo para pensar.”

Lowell: “Pense em Margaret. Ela nunca mais vai confiar em mim. Você não quer arruinar o casamento dela, não é?”

Alice: “Eu? Mas não sou a única que está fazendo as coisas sem que ela saiba.”

Apesar da rigorosa moral vitoriana, havia a infidelidade de homens e também de mulheres. Ainda existiam as cortesãs, que eram as amantes dos monarcas. As relações sexuais visavam, em geral, a reprodução, mas era possível encontrar na noite londrina muitos bordéis, salas de espetáculos e de jogos onde a prática de orgias, espetáculos eróticos e violência eram muito comum. Assim, muitas prostitutas eram filhas de trabalhadores não qualificados, que vendiam os seus serviços por valores muito baixos e muitas delas eram diagnosticadas com doenças venéreas. Portanto, o trecho acima mostra uma sociedade hipócrita com regras a serem seguidas, sendo que o personagem acima está desobedecendo a elas.

Com relação às formas de comportamentos da sociedade vitoriana, analisamos que a menina Alice não é tratada polidamente, pois, além de não receber nada para beber, ela é acusada de sentar-se à mesa sem ser convidada no episódio do Chá Maluco. É percebido que, tanto no livro *País das Maravilhas* quanto no filme, o Gato de Cheshire indica o caminho para Alice encontrar o Chapeleiro Maluco e a Lebre de Março. No texto literário, Alice avista uma grande mesa posta sob uma árvore onde, os personagens já citados, mais o Caxinguelê, que dormia, estão sentados tomando chá. No entanto, ao avistarem que Alice se aproximava, eles gritaram que não havia lugar.

Alice, em contrapartida, é bem recepcionada pelo Chapeleiro Maluco, no filme, que a recebe com um grande sorriso, mas a Dormidonga<sup>59</sup> não a trata muito bem, já que ela tem dúvidas se aquela é a verdadeira Alice que irá salvá-los do domínio da Rainha Vermelha. Ainda assim, o Chapeleiro acomoda Alice ao seu lado da mesa e diz que ela demorou muito a aparecer novamente no mundo deles. Já o Valete não é bem recepcionado ao se aproximar, pois o Gato de Cheshire desaparece, o Chapeleiro, a Dormidonga e a Lebre de Março tentam agir ‘normalmente’. De qualquer forma, os três agem como loucos, pois riem de forma estranha e sem nenhum motivo aparente; o Chapeleiro caminha sobre a mesa; a Lebre de

---

<sup>59</sup> Os personagens Caxinguelê e Dormidonga se assemelham porque ambos são roedores, porém, como já foi dito anteriormente, o Caxinguelê se parece muito mais a um pequeno esquilo que a um camundongo. No filme, a Dormidonga é um pequeno rato.

Março põe chá dentro de uma xícara quebrada e lança objetos na direção às pessoas. O Valete chama-os de lunáticos e quando ameaça cortar suas cabeças, o Chapeleiro afirma que eles já as perderam e riem. Na narrativa fílmica, portanto, a loucura na forma de agir dos personagens traz algo de insano e revela a imperfeição do homem comum, conforme a oitava particularidade de Bakhtin. Entretanto, os padrões comportamentais de sentar-se à mesa quando convidado, oferecer algo para beber ou comer, etc. como requisitos de uma boa educação são mais enfatizados no livro, pois Alice é tratada rispidamente e é ridicularizada pelo seu corte de cabelo e por não responder às charadas propostas.

Interessante notar que, em ambos os episódios, o elemento Tempo é tratado como se fosse uma pessoa como pode ser observado no trecho fílmico abaixo:

“bem, como você pode ver ainda estamos tomando chá. Tudo porque eu fui obrigado a matar o Tempo, esperando o seu retorno. Você está terrivelmente atrasada, você sabe... impertinente. Bem, de qualquer maneira, o tempo ficou bastante ofendido e parou completamente. Sem um tique-taque desde então”<sup>60</sup>.

Na obra literária, a referência ao Tempo se dá no momento que o Chapeleiro retira o seu relógio da algibeira e pergunta “Que dia do mês é hoje?”, portanto seu relógio marca a data do mês e não a hora. O Tempo, portanto, também é tratado como se fosse um indivíduo conforme trecho abaixo:

“Se você conhecesse o Tempo tão bem quanto eu”, disse o Chapeleiro, “falaria *dele* com mais respeito.”  
 “Não sei o que quer dizer”, disse Alice.  
 “Claro que não!” desdenhou o Chapeleiro, jogando a cabeça para trás.  
 “Atrevo-me a dizer que você nunca chegou a falar com o Tempo!”  
 “Talvez não”, respondeu Alice, cautelosa, “mas sei que tenho de bater o tempo quando estudo música.”  
 “Ah! Isso explica tudo” disse o Chapeleiro. “Ele não suporta apanhar. Mas, se você e ele vivessem em boa paz, ele faria praticamente tudo o que você quisesse com o relógio. Por exemplo, suponha que fossem nove horas da manhã, hora de estudar as lições; bastaria um cochicho para o Tempo, e o relógio giraria num piscar de olhos! Uma e meia, hora do jantar!”  
 (CARROLL, 2002, p. 70-71).

Nota-se, assim, um elemento *nonsense* ao tratar o Tempo como um personagem e não uma medida temporal.

---

<sup>60</sup> Tradução livre de “Well, as you can see we’re still having tea. It’s all because I was obliged to kill Time waiting for your return. You’re terribly late, you know... naughty. Well anyway, time became quite offended and stopped altogether. Not a tick ever since”.

Tanto no livro como no filme o Chapeleiro recita a paródia do poema de Jane Taylor, *The Star*, já citado aqui anteriormente na página 69. No entanto, no filme, a Dormidonga e a Lebre de Março cantam juntos com o Chapeleiro a fim de despistar o Valete em sua perseguição a Alice, que diminuiu de tamanho e se encontra dentro do bule de chá. O fato de estar dentro do bule lembra a passagem do livro em que Alice decide ir embora após ter sido tratada mal mais uma vez. Em sua saída, Alice olha para trás algumas vezes e “a última vez que os viu, estavam tentando enfiar o Caxinguelê no bule de chá” (CARROLL, 2002, p. 75). Segundo Martin Gardner, em *Alice: edição comentada*, “as crianças vitorianas costumavam realmente ter *dormice*<sup>61</sup> como bichos de estimação, conservando-os em bules de chá cheios de capim ou feno” (CARROLL, 2002, p. 75).

A presença da sátira menipéica é percebida em ambos os meios semióticos, pois ambas as narrativas lidam com a fantasia e com elementos do *nonsense* no momento em que os personagens brincam com a acepção das palavras e lançam charadas. No *Mundo Subterrâneo* da narrativa fílmica, assim como no mundo real, é possível entrever traços do grotesco, apresentado por Bakhtin como uma das características da sátira menipéica. As pessoas que compõem a corte da Rainha Vermelha são dotadas de alguma parte do corpo extraordinariamente grande.



Figura 7: Personagens da Corte da Rainha Vermelha<sup>62</sup>

<sup>61</sup> Plural da palavra *dormouse* que se refere a um pequeno animal que se parece com um rato com uma longa cauda coberta de pelo. Disponível em <<http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/dormouse?q=dormice>>. Acesso 02 jun 2014. Em português, “arganaz”: animal que designa um pequeno roedor da família dos glirídeos. Disponível em <<http://www.priberam.pt/dlpo/arganaz>>. Consultado em 02-06-2014.

<sup>62</sup> Imagem do livro *Alice in Wonderland*, de Mark Salisbury (2010, p. 150).

Elas são caracterizadas com enormes orelhas, seios, barriga, nariz e testa com o objetivo de manter a mesma posição social, mesmo que discordem da tirania da Rainha Vermelha. Assim, lhe bajulam e a elogiam sempre que podem. Os seus traços exagerados foram percebidos pelo Chapeleiro quando ele mostrava à Rainha os seus chapéus. No momento em que o Chapeleiro alertou uma dama da corte que seu nariz postiço havia caído, ele riu ininterruptamente. Esses personagens, que não estão presentes na obra escrita, são desmascarados pelo Chapeleiro Maluco no dia de sua execução. Salientamos o aspecto grotesco na sua caracterização e na sua desmoralização perante a Rainha Vermelha e os seus súditos.

A peculiaridade da sátira menipéica, segundo Bakhtin, referente aos escândalos e às violações das normas comportamentais é percebida nessa cena tendo em vista que o Chapeleiro arranca uma das orelhas falsas da personagem e, em seguida, eles próprios tratam de revelar os traços grotescos uns dos outros.

A Rainha Vermelha ordena, no filme, a execução do Chapeleiro Maluco e da Dormidonga por trair a sua soberania. Ele é dotado de muita coragem porque convoca o povo a rebelar-se contra a sua tirania. Diferentemente da narrativa fílmica, o Chapeleiro, no *País das Maravilhas*, não é valente, pois fica nervoso ao prestar o seu depoimento sobre o roubo das tortas, pois “ficou de pernas bambas, olhando apreensivo para a Rainha, e na sua confusão arrancou fora com uma mordida um bom naco da xícara em vez do pão com manteiga” (CARROLL, 2002, p. 111).

De fato, a semelhança entre o julgamento do roubo das tortas, no livro *País das Maravilhas*, e a execução de sua sentença, no filme, se dá pela reunião dos membros do reino para assistir a um evento de grande importância. Por outro lado, Alice não está presente na cena do filme sendo que, no texto literário, ela é a terceira a prestar depoimento sobre o roubo. Alice, que havia crescido muito de tamanho nos últimos instantes, está presente no tribunal onde questiona as regras adotadas conforme segmento abaixo:

Nesse momento o Rei, que por algum tempo estivera escrevendo atarefado em seu bloco de anotações, gritou: “Silêncio!” e leu de seu bloco: “Regra Quarenta e Dois. *Todas as pessoas com mais de um quilômetro e meio de altura devem se retirar do tribunal.*”

Todos olharam para Alice.

“Não *tenho* um quilômetro e meio de altura”, disse ela.

“Tem sim”, disse o Rei.

“Tem quase três quilômetros”, acrescentou a Rainha.

“Bem, seja como for, não vou sair”, disse Alice; “aliás, essa regra não é válida: você acaba de inventá-la.”

“É a regra mais antiga do livro”, observou o Rei.



“Então deveria ser a Número Um”, disse Alice. (CARROLL, 2002, p. 117)

O questionamento de Alice sobre a numeração das regras destaca que, pela lógica matemática, deveria ser a regra número ‘um’. Nesse mundo *nonsense*, evidencia-se a medição da altura de uma pessoa por quilômetros como se fosse medir grandes distâncias como, por exemplo, estradas. Outro absurdo questionado por Alice é primeiramente dar a sentença depois o veredito, como pode ser observado a seguir.

“Que o júri pronuncie seu veredito”, disse, mais ou menos pela vigésima vez naquele dia.  
 “Não, não!” disse a Rainha, “Primeiro a sentença... depois o veredito.”  
 “Mas que absurdo!” Alice disse alto. “Que ideia, ter a sentença primeiro!”  
 “Cale a boca!” disse a Rainha, virando um pimentão.  
 “Não calo!” disse Alice.  
 “Cortem-lhe a cabeça!” berrou a Rainha.

Esse mesmo contra-senso pode ser examinado no livro *Através do Espelho*, visto que o Mensageiro do Rei<sup>63</sup> está preso antes mesmo de cometer um crime como pode ser analisado abaixo:

“Por exemplo, agora”, ela [Rainha Branca] continuou, enrolando uma larga atadura no dedo enquanto falava, “há o Mensageiro do Rei. Está na prisão agora, sendo punido, e o julgamento não vai nem começar até quarta-feira que vem, e, é claro, o crime vem por último.”  
 “E se ele nunca cometer o crime?” disse Alice.  
 “Tanto melhor, não é?” a Rainha retrucou, prendendo a atadura em volta do dedo com um pedacinho de fita.  
 Alice achou que *isso* era inegável. “Claro que seria muito melhor”, disse, “mas não seria muito melhor para ele ser punido.”  
 “*Nisso* você está completamente errada”, disse a Rainha. “*Já* foi punida alguma vez?”  
 “Só pelo que fiz de errado”, respondeu Alice.  
 “E isso só lhe fez bem, eu sei!” disse a Rainha, triunfante.  
 “Sim, mas eu tinha *feito* as coisas pelas quais fui punida”, disse Alice, “isso faz toda a diferença.”  
 “Mas se não as tivesse feito”, continuou a Rainha, “teria sido melhor ainda; melhor e melhor!” Sua voz foi ficando mais aguda a cada “melhor”, até que por fim se transformou num guincho. (CARROLL, 2002, p. 189-190)

O Mensageiro cumpre a pena antes mesmo de ter feito algo errado. Assim, as coisas parecem acontecer de forma contrária nesse mundo às avessas e que, de acordo com nossa realidade, surge como um absurdo.

---

<sup>63</sup> Trata-se do Chapeleiro Maluco conforme ilustração de Tenniel no livro *Através do Espelho e o que Alice Encontrou por Lá* (CARROLL, 2002, p. 189-190).

As paródias e o jogo de palavras, que também caracterizam a sátira menipéia, estão presentes tanto nos livros quanto no filme. Serguei Eisenstein (1898-1948), importante cineasta soviético, cita Lewis Carroll em seu livro *O sentido do filme* (1942) ao falar sobre a tendência de se juntar numa unidade dois ou mais elementos ou qualidades independentes, pois Carroll foi o inventor do termo *portmanteau word* como já foi abordado anteriormente. De acordo com Eisenstein, na construção dessa nova palavra não há a criação de um novo conceito, mas existe o efeito de encantamento na formação de uma palavra arbitrariamente. “Por isso, o método de Carroll é essencialmente uma *paródia* de um fenômeno natural, uma parte de nossa percepção habitual – a formação de unidades qualitativamente novas; em consequência, é um método básico para se obterem efeitos cômicos” (EISENSTEIN, 2002, p. 15) cujo efeito é adquirido através da percepção do novo resultado, bem como de suas partes independentes simultaneamente. Assim também se dá a montagem de um filme, já que a união de planos isolados resulta em um produto diferenciado quando justapostos.

Tal como Lewis Carroll, o diretor Tim Burton desenvolveu um novo resultado do seu trabalho a partir da união de diferentes métodos na elaboração do filme com o uso da técnica de *stop-motion*<sup>64</sup>, da captação de movimento pela utilização de trajes verdes *Moven* e do emprego do CGI. Assim, a produção cinematográfica causou grande encantamento com os efeitos exibidos.

As aventuras de Alice por terras desconhecidas demonstram o caráter inventivo da roteirista e do diretor de inovar em produzir uma nova adaptação dos livros de Lewis Carroll, trazendo inovações tecnológicas. Ambas as narrativas proporcionam a liberdade criativa ao filme, pois não há limites para a fantasia. Alice, portanto, pode aumentar ou diminuir de tamanho, conversar com animais exóticos e acreditar que pode fazer coisas impossíveis e impensáveis no mundo real. A sátira menipéia, no filme, apresenta-se através da crítica ao moralismo e aos padrões de comportamento na sociedade com a postura de manter as aparências tanto na vida real de Alice, quanto no *Mundo Subterrâneo*, bem como a existência de paródias, criações de novas palavras e características exageradas de alguns personagens. A fantasia, as representações grotescas de personagens e acontecimentos oferece-nos uma crítica com graça e humor.

---

<sup>64</sup> Poderia ser traduzido como “movimento parado”. É uma técnica que utiliza a disposição sequencial de fotografias diferentes de um mesmo objeto inanimado para simular o seu movimento. Estas fotografias são chamadas de quadros e normalmente são tiradas de um mesmo ponto, com o objeto sofrendo uma leve mudança de lugar, afinal é isso que dá a ideia de movimento. Disponível em <http://www.tecmundo.com.br/player-de-video/2247-o-que-e-stop-motion-.htm>. Acesso em 30 jan 2014.

A atualização de ambos os livros de Carroll propiciou a aproximação das obras ao público da contemporaneidade, pois até então a animação de 1951 era a mais conhecida. Na recente produção, Alice, agora já crescida, revisita o País das Maravilhas e espera-se que ela procure manter os padrões de comportamento estabelecidos por uma sociedade inglesa moralizante. No entanto, Alice resolve fugir e não se casar com Hamish, subvertendo o paradigma social determinado. Para tomar tal decisão, foi preciso que Alice mergulhasse em um mundo maravilhoso e cheio de aventuras para que descobrisse qual rumo ela realmente desejava seguir. Ao retornar, havia se tornado uma mulher corajosa e decidida.

O filme, no entanto, recebeu muitas críticas por não ser “fiel” aos livros de Carroll, mas também houve depoimentos favoráveis. Em *22 de abril de 2010*, o colunista do iG Ricardo Calil relatou “em vez de simplesmente transpor para a tela os livros de Lewis Carroll sobre o personagem, o cineasta imaginou Alice voltando ao país das maravilhas já adulta, para escapar de um pedido de casamento que ela quer recusar”<sup>65</sup>. Na mesma data, Marcelo Forlani, que escreve para o site UOL, também postou opinião semelhante: “há uma desinteressante batalha épica no final, que simplesmente não combina com o que se imagina das histórias escritas por Lewis Carroll. Tamanho deslize só não põe tudo a perder porque visualmente *Alice* é maravilhoso”<sup>66</sup>. Apesar de compartilharem do mesmo ponto de vista em relação ao filme, Forlani elogia a produção cenográfica. Já Rubens Ewald Filho, na coluna do R7 intitulada ‘*Alice* não deve ganhar Oscar ano que vem’, critica a atuação da atriz Mia Wasikowska:

Não é exatamente uma refilmagem, mas uma continuação. Burton não quis fazer o filme com uma menina, preferiu uma adolescente e tudo começa com um longo problema, em que a garota (feita por uma atriz com cara de enjoada, sem maior carisma, o primeiro grande erro) está para ficar noiva de um nobre chato<sup>67</sup>.

Demetrius Caesar, correspondente do Cineplayers no Canadá, faz comentários desfavoráveis também ao diretor do filme, mas traça elogios à sua capacidade de inserir aspectos humanos nos seus personagens.

---

<sup>65</sup>

Disponível

em

<<http://ultimosegundo.ig.com.br/alice/critica+alice+no+pais+das+maravilhas/n1237591448739.html>>. Acesso em 22 jul 2012.

<sup>66</sup> Disponível em <<http://www.omelete.com.br/cinema/critica-alice-no-pais-das-maravilhas/>>. Acesso em 22 jul 2012.

<sup>67</sup> Publicado em 9 março 2010. Disponível em <<http://entretenimento.r7.com/cinema/noticias/alice-nao-deve-ganhar-nenhum-oscar-ano-que-vem-20100309.html>>. Acesso em 22 jul 2012.

**Alice no País das Maravilhas** não é o grande filme que muitos gostariam porque o diretor Tim Burton nunca foi muito bom em narrar histórias. Seus filmes em geral têm roteiros ruins e a ação não é seu forte. [...] Burton prefere os diferentes. Injeta neles uma carga de humanidade que os tira dos estereótipos. Neste *Alice in Wonderland*, dá contornos impensáveis seja até mesmo para a imaculada Rainha Branca (Anne Hathaway). Seus monstros têm coração, seus loucos, lucidez. Se a Rainha Vermelha é má é porque sofre de solidão e pelo fato de negar sua condição física. Como já notou parte da crítica, de todos os personagens, justamente Alice é que teve o desenvolvimento menos satisfatório. Em pânico por ter de se casar, Alice foge e mais uma vez cai na toca do coelho. Durante sua estadia em Wonderland (ou Underland), vai aprender conhecer a si própria, adquirir autoconfiança e enfim poder voltar à vida real preparada para o que a espera. É decepcionante sim.<sup>68</sup>

Apesar das críticas, há também elogios ao trabalho desenvolvido por Tim Burton e sua equipe e alguns espectadores entendem que a produção cinematográfica não pode se restringir a apenas copiar o que está escrito nos livros. De acordo com Fábio M. Barreto, jornalista brasileiro correspondente internacional nos Estados Unidos,

Essa dissonância criativa mesmo entre os criadores da obra reforça um das maiores qualidades dos contos de fadas: pluralidade de interpretações. O material base é um só, entretanto, Burton imprimiu sua visão, enquanto Woolverton pode fazer sua contribuição [pesada, aliás, criando nomes, situações e contextos inéditos à obra de Carroll]. Atualidade sobrepondo o clássico, necessidade de uma nova dinâmica tão alucinadamente veloz e competitiva que nem mesmo Carroll antecipou quando lançou a pequena Alice no buraco pela primeira vez<sup>69</sup>.

A jornalista e tradutora Ana Martinelli também compartilha das ideias de Fábio Barreto e ressalta a diferença entre literatura e cinema como meios distintos.

O “estranho” modo de interpretar o mundo para uns e genial para outros, de Tim Burton, me parece ser o ideal para penetrar, traduzir e expressar a fantasia criada por Lewis Carroll, em *Alice no País das Maravilhas* e *Através do Espelho e o que Alice Encontrou Lá*. Após ver o filme, fica ainda mais difícil separar a visão peculiar de mundo e estética do diretor, aliada ao uso correto de toda a tecnologia disponível, do espetáculo visual. Para o espectador, **Alice** é uma experiência sensorial fantástica. Mas, que fique bem claro, este **Alice no País das Maravilhas** é a visão de Tim Burton, inspirada nos dois livros nos quais se baseia. Porém, não é um, nem outro. O longa conta uma terceira história. Pode parecer um pouco confuso porque o nome é o mesmo. [...] A literatura e o cinema são linguagens diferentes, seus signos, códigos e percepções são outros. Os dois são complexos e podem nos levar a

<sup>68</sup> Publicado em 09/03/2010. Disponível em <<http://www.cineplayers.com/critica.php?id=1865>>. Acesso em 22 jul 2012.

<sup>69</sup> Publicado em 11 março de 2010. Disponível em <<http://www.soshollywood.com.br/alice-critica/>>. Acesso em 22 jul 2012.

muitos universos. Não estou questionando isto, só para esclarecer, muito menos prefiro um ao outro. A visão de Tim Burton e seu **Alice no País das Maravilhas** é um desbunde<sup>70</sup>.

Bem como o diretor, a roteirista Linda Woolverton foi responsável pela suplementação da obra no que tange à criação de nomes de personagens, lugares e alimentos. Portanto, ainda que o filme tenha recebido muitas críticas, o cineasta deslocou as aventuras de Alice para a contemporaneidade e o público atual pôde conhecer as narrativas de Lewis Carroll. Dessa forma, a transposição dos textos literários de Carroll para a produção cinematográfica contribui para a sobrevivência das obras que continuam vivas no imaginário de crianças e adultos. Nesse contexto, o diretor Tim Burton é um leitor e um tradutor, pois imprimiu a sua apreciação sobre as obras de Carroll. Segundo Thaís Diniz,

A tradução se define como um processo de transformação de um texto, construído através de um determinado sistema semiótico, em um outro texto, de outro sistema semiótico. Isso implica que, ao decodificar uma informação dada em uma “linguagem” e codificá-la através de um outro sistema semiótico, torna-se necessário modificá-la, nem que seja ligeiramente, pois todo sistema semiótico é caracterizado por qualidades e restrições próprias, e nenhum conteúdo existe independentemente do meio que o incorpora. Esse conteúdo não pode, por isso, ser transmitido, ou traduzido, ou transposto, independentemente de seu sistema semiótico. Torna-se necessário, então, estudar as condições que possibilitaram a transformação de um texto em outro, isto é, as condições que permitiram a tradução. (2003, p. 32-33)

A transformação das narrativas de Alice em uma produção fílmica caracterizou-se também pela mudança de linguagem, tendo em vista que o cinema possui um sistema semiótico próprio, o qual incorpora a combinação de efeitos visuais e sonoros, a atuação de personagens, a leitura da roteirista e do diretor sobre as obras. A tradução é ainda influenciada pelo fenômeno cultural e sócio-histórico, a experiência de vida de cada indivíduo na elaboração do filme ou do personagem e a patronagem da Disney, que encomendou o filme e foi responsável pela sua divulgação. A partir do momento em que se considera o filme como uma transformação com seu sistema semiótico próprio, entende-se que se trata de uma tradução intersemiótica, extraindo a ideia de que o filme seria uma cópia, uma mimese em relação às histórias de Carroll. Na verdade, a produção cinematográfica de 2010 pode ser considerada como um hipertexto, pois, de alguma forma, vincula-se com todo o material

---

<sup>70</sup> Postado em 07 abr 2010. Disponível em <<http://www.cineclick.com.br/index.php/falando-em-filmes/criticas/alice-no-pais-das-maravilhas-2010>>. Acesso em 03 fev 2014.

disponível anteriormente sobre os livros de *Alice*, sendo que o próprio diretor afirmou ter feito pesquisas sobre outras produções conforme exposto anteriormente nesse mesmo capítulo.

Literatura e cinema possuem elementos peculiares de cada meio específico. O cinema envolve atores, iluminação, maquiagem, figurino, edição, montagem e efeitos especiais, enquanto diretores e atores encontram na literatura modelos de construção do enredo, métodos de delinear personagens, meios de lidar com o tempo e o espaço (DINIZ, 2003, p. 62). Ambos possuem a estrutura, o enredo e personagens em comum. Dessa forma, nota-se que a tradução abrange um processo muito complexo que envolve atores, espectadores, contextos histórico e cultural anteriores e contemporâneos, experiências e tecnologias do passado e da atualidade, perpetuando e mantendo vivas as aventuras de uma menina que cai no buraco de um coelho. A tradução, portanto, compreende os aspectos intersemiótico e intercultural, pois há a transposição para um outro meio semiótico e também a releitura e interpretações acerca das obras literárias.

Recursos visuais e efeitos especiais colaboraram na composição desses personagens extraordinários que existiam apenas na nossa imaginação. No texto escrito, Alice era apenas uma menina que caminhava por lugares estranhos e conversava com personagens maravilhosos. Em *Através do Espelho*, tinha o desejo de tornar-se Rainha ao final do jogo de xadrez de que participava. No filme, ela manifesta angústia por não ser a pessoa certa para cumprir a missão de matar o Jaguadarte, no entanto, ao longo da narrativa cinematográfica, Alice torna-se forte, uma guerreira com capacidade de derrotar seus medos e criaturas maravilhosas.

A cenografia criada no filme transformou o *País das Maravilhas* em um mundo sombrio agora chamado de *Underland*, ou Mundo Subterrâneo, dominado pela Rainha Vermelha. A cor vermelha uniu as rainhas de Copas e Vermelha em uma só, transformando-a em uma tirana que roubara o reinado de sua irmã, a Rainha Branca. Os castelos de ambas as Rainhas se parecem muito com outros castelos encantados de histórias de contos de fada, mas diferentemente do livro, Alice torna-se uma guerreira, não uma rainha no filme. A caracterização das Rainhas Branca e Vermelha trouxe um certo humor e uma leveza na trama, pois a Rainha Branca sempre anda com as mãos erguidas como se estivesse flutuando no ar. Sua filosofia de vida a impede de ferir qualquer ser vivo e faz trejeitos engraçados quando vê alguma criatura ser ferida. Já a caracterização da Rainha Vermelha transformou-a em uma personagem furiosa e dominadora, mas com desejo de ser querida pelos seus súditos. Sua cabeça é grande, sua boca tem lábios em formato de coração, seus olhos tem sombra azul, que lembra uma figura circense, enquanto seu rosto enrubesce nos momentos de raiva e gritos de

“Corte-lhe a cabeça”. Burton tem fama de querer humanizar os seus personagens, portanto a Rainha Vermelha não é completamente má.

A batalha final acontece em um tabuleiro de xadrez onde as Rainhas devem apresentar os seus campeões para o combate no dia *Frabjous*, ou na tradução *Gloriandei*. Alice, representante da Rainha Branca, veste a armadura do Cavaleiro Branco e segura a espada Vorpal. Já Jabberwocky simboliza a Rainha Vermelha. A luta se inicia e os dois se enfrentam ao mesmo tempo em que Alice tenta acreditar que é possível cumprir a sua incumbência.

Apesar de o filme ter o século XIX como tempo histórico, pode-se dizer que ele tem significado para os jovens da contemporaneidade, pois ainda se sentem pequenos ou grandes demais para tomar algumas decisões em sua vida. Alice estava indecisa sobre o seu casamento e enfrentar as suas dificuldades ajudou-a a se tornar uma pessoa mais corajosa. Escolhas que envolvem o matrimônio, futuro profissional e viver ou não com os pais são alguns exemplos de caminhos a serem pensados pelos adolescentes. Ainda que o tempo da história não seja o atual, entende-se que se trata de uma tradução, pois a produção do filme, sua filmagem e os seus espectadores foram levados em consideração no processo criativo.

O diretor optou por mostrar uma Alice no início de fase adulta com os desafios próprios dessa fase da vida. Inicialmente o filme mostra que Alice tinha constantes pesadelos com estranhas criaturas quando criança e ela é chamada a voltar, pois *Underland* está em perigo. Tim Burton escolheu utilizar o recurso do *flashback* para exibir que Alice estava revisitando aquele lugar maravilhoso. Sua releitura das obras procurou não imitar o ‘original’, mas regatá-las, transformando-as. Todavia, o filme é muito próximo aos livros no que tange ao humor e à sátira presentes na obra cinematográfica. As críticas sutis de Alice à sociedade vitoriana e aos seus comportamentos estabelecidos, os jogos e brincadeiras com as palavras, o grotesco na elaboração de alguns personagens traduzem e recriam a atmosfera das aventuras de Alice em um mundo conhecido, mas também novo e renovado. O filme, portanto, vem complementar as narrativas de Carroll e fazer parte da história de suas traduções.

Este capítulo, dessa forma, buscou apresentar o emprego do *nonsense* e da sátira menipéica e como alguns traços desses estilos estão presentes e entrelaçados nas narrativas escritas e fílmica. Para tanto, trechos das obras literárias foram mostrados, bem como cenas e figuras da película.

## 4 CONCLUSÃO

O filme *Alice no País das Maravilhas* (2010), dirigido por Tim Burton, resulta da tradução intersemiótica dos livros *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas* (1865) e *Através do espelho e o que Alice encontrou por lá* (1871), escritos pelo matemático britânico Lewis Carroll. No primeiro capítulo, discorremos sobre Tradução, questões relativas à fidelidade e liberdade e de que modo as adaptações de textos literários para produções cinematográficas propiciam a sobrevivência das obras literárias para a contemporaneidade. Observamos que as aventuras de Alice foram deslocadas não só temporal, mas também culturalmente, pois os textos escritos sofreram transformações ao serem transportados para a tela, sendo que alguns aspectos do *nonsense* e da sátira menipéia, presentes nas narrativas, também podem ser percebidos na película.

Por se tratar de uma tradução intersemiótica, o diretor/tradutor Tim Burton selecionou de que forma faria a adaptação do texto escrito a partir de sua leitura e interpretação das obras literárias. Nesse sentido, pode-se afirmar que a adaptação é uma forma de referenciar a literatura, pois o diretor Tim Burton buscou reconstruir uma atmosfera extraordinária com personagens extravagantes e, ao mesmo tempo, divertidos. Portanto, os livros passaram pelo processo de transformação, ressignificando seus personagens e paródias e reunindo em uma obra cinematográfica as duas narrativas. Para tanto, Burton recorreu a algumas produções acerca das obras de Carroll para criar um mundo de uma Alice diferente do que já fora visto anteriormente. Esta Alice adulta possui medos e questionamentos acerca dos comportamentos sociais e culturais de seu tempo. Assim como nos livros, o diretor também explorou as dúvidas e as incertezas de Alice em uma sociedade vitoriana com padrões comportamentais moralistas pré-estabelecidos do século XIX.

Nessa época, a Inglaterra vivenciava grandes mudanças científicas, sociais e políticas, no entanto se pregava a rigidez comportamental e o moralismo sexual a fim de manter a ordem, a decência e o pudor. Nascido em uma família muito religiosa, Lewis Carroll utilizou-se de seus talentos linguísticos e literários para fazer paródias e jogos de palavras com muito humor, o que resultou no desenvolvimento de um estilo próprio com o intuito de satirizar convenções sociais. Dessa forma, o segundo capítulo exibiu as aproximações e distanciamentos das obras literárias e do filme. Para isso, segmentos das obras literárias e cinematográfica foram mostradas a fim de exibir algumas semelhanças e também diferenças.

No terceiro capítulo, os gêneros *nonsense* e sátira menipéia são apresentados e expõem que alguns de seus traços podem ser observados tanto nas narrativas escritas quanto na



fílmica. Os gêneros combinam seriedade e humor, sendo a utilização da fantasia e de componentes do fantástico como um dos principais recursos para criticar os padrões comportamentais. Assim como Carroll, Burton também explora a sátira menipéia para ridicularizar personagens e condutas sociais, inovando através da inserção de palavras novas na produção cinematográfica.

Dessa forma, tanto a literatura quanto o filme viabilizam a fantasia para satirizar atitudes sociais e culturais. No entanto, diferentemente dos livros, Alice, ao retornar à realidade, tenta encontrar um caminho totalmente novo para seguir a sua vida na narrativa cinematográfica, tornando-se uma aprendiz no comércio do Sr. Ascot, pai de Hamish. Os livros de Carroll inovaram por se caracterizar uma narrativa *nonsense* destinada às crianças, similarmemente Burton também ao combinar elementos fantásticos e grotescos em seus personagens. Em relação à protagonista, o cineasta trouxe um final mais aventureiro que simplesmente casar e viver feliz para sempre como nos contos de fadas.

O filme, portanto, apresenta-se como uma continuidade das obras literárias, tendo em vista que traz Alice já adulta cujas lembranças de sua visita quando pequena são consideradas como pesadelos. Apesar das críticas, a película obteve um grande sucesso nas bilheterias e conquistou alguns prêmios dentre as muitas indicações que recebeu. Devido ao êxito na produção cinematográfica, houve a proposta de uma nova sequência do filme e a roteirista Linda Woolverton foi consultada, segundo informações divulgadas em alguns sites de cinema. As editoras também faturaram no lançamento de vários exemplares de versões da obra.

O filme mostra-se, portanto, como um modo de divulgar os textos literários, tornando-os mais acessíveis ao público contemporâneo. A tradução das obras deixa de ser apenas a transposição de um sistema semiótico para outro, mas compreende um processo mais complexo que envolve diferentes culturas, artistas, leitores/espectadores e contextos históricos e sociais distintos. Assim, o filme reconhece o caráter universal das obras literárias, ressignificando-as, valorizando-as e perpetuando-as. O grotesco e a sátira presentes nas obras adquiriram um novo olhar sob a perspectiva do cineasta e sua equipe de produção.

## REFERÊNCIAS

Alice in wonderland. Direção Tim Burton. Produção Roth Films, Zanuck Company, Team Todd. Roteiro Linda Woolverton. Walt Disney Pictures, 2010. 1 DVD (109 minutos). NTSC. Color. Legendado português.

AMARANTE, Dirce Waltrick do. (2010). Edward Lear e seu *nonsense* errante. *Revista Aletria*. v. 20, n. 2, p. 133-139. 269 p.

AMORIM, Lauro Maia. *Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carroll, e Kim, de Rudyard Kipling*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

ARISTÓTELES. *Arte poética*. Tradução Pietro Nasseti. São Paulo: Editora Martin Claret, 2011.

ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. 5 ed. São Paulo: Ática, 2007.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Frateschi Vieira. 4 ed. São Paulo-Brasília: Hucitec-Editora da Universidade de Brasília, 1999.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. Epos e romance. In: BAKHTIN, M. *Questões de literatura de estética: a teoria do romance*. 4. ed. São Paulo: Ed. UNESP, Hucitec, 1998.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévki. In: BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. p. 101-180.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. Tradução Carlos Nelson Coutinho. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2005. p. 221-254.

BENJAMIN, Walter. The task of the translator: an introduction to the translation of Baudelaire's "Tableaux Parisiens". In: ARENDT, Hannah (Ed.). *Illuminations*. Tradução Harry Zohn. London: Jonathan Cape, 1970. p. 69-82.

BROWN, H. Douglas. (2001). *Teaching by principles: an interactive approach to language pedagogy*. 2<sup>nd</sup> ed. [S. l.]: Longman, 2001. 480 p.

CAMPOS, Haroldo de (1992). *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. 311 p. (Coleção Debates).

CARROLL, Lewis. *Alice: edição comentada*. Tradução Maria Luiza Xavier de Almeida Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

CARROLL, Lewis. *Alice's adventures in wonderland*. Great Britain: Penguin Books, 1994.

CARROLL, Lewis. *Through the looking glass and what Alice found there*. Great Britain: Penguin Books, 1994.

CARVALHO, Castelar de. *Para compreender Saussure: fundamentos e visão crítica*. 11 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002. 151 p.

CASEY, Jo, GILBERT, Laura. *Alice no país das maravilhas: guia visual do filme de Tim Burton*. Tradução de Ana Luisa Martins. São Paulo: Caramelo Livros Educativos, 2010.

CHESTERTON, Gilbert K. A defence of nonsense. In: CHESTERTON, Gilbert. *The defendant*. London: R. Brimley Johnson, 1901. 120 p.

COHEN, Morton Norton. *Lewis Carroll: uma biografia*. Tradução de Raffaella de Filippis. Rio de Janeiro: Record, 1998. 666 p.

*Deão*. Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2010. Disponível em <<http://www.priberam.pt/dlpo/de%C3%A3o>>. Consultado em 14-05-2014.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Coleção Estudos). 342 p.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. 74 p.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*. Belo Horizonte: O Lutador, 2003.

*Dodô*. Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2010, Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/dod%C3%B4>>. Consultado em 24-09-2013.

*Dormouse*. Disponível em <<http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/dormouse?q=dormice>>. Acesso 02 jun 2014.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Apresentação, notas e revisão técnica de José Carlos Avelar. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

FLORES, Élio Chaves, VASCONCELOS, Íris Helena Guedes de. *A era vitoriana: a duração de um reinado*. São Paulo: FTD, 2000.

*Fonotáticas*. Disponível em <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/phonotactics>>. Acesso em 06 maio 2014.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1957.

GENTZLER, Edwin. *Contemporary translation theories*. 2nd ed. Londres: Routledge, 1993. 224 p.

HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. New York and London: Routledge, 2006.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 21 ed. São Paulo: Cultrix, 2005. 162 p.

*Kernel*. Disponível em < <http://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/american-english/kernel?q=kernel>>. Acesso em 10 março 2014.

LAGES, Susana Kampff. A tarefa do tradutor – leituras. In: *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: EDUSP, 2002.

LAGES, Susana Kampff. A tarefa-renúncia do tradutor. In: BRANCO, Lucia Castello (org). In: *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Tradução Susana Kampff Lages. Belo Horizonte: FALE/ UFMG, 2008. p. 66-81.

LECERCLE, Jean-Jacques. *The philosophy of nonsense: the intuitions of Victorian nonsense literature*. London and New York: Routledge, 1994.

LEHMANN, John. *Edward Lear and his World*. Norwich: Thames and Hudson, 1977.

LEGOUIS, Emile, CAZAMIAN, Louis. *History of English literature*. London: J. M. Dent and SONS LTD, 1926. p. 1087-

MUNDAY, Jeremy. *Introducing translation studies: theories and applications*. London and New York: Routledge, 2001. 222 p.

OLIVEIRA, Marinyze Prates de. *Olhares roubados: cinema, literatura e nacionalidade*. Salvador: Quarteto, 2004. 302 p.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Coleção Estudos). 217 p.

PENDLEBURY, Kathleen Sarah. *Reading Nonsense: a Journey through the writing of Edward Lear [dissertação]*. África do Sul: Rhodes University, 2007.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e diferença*. São Paulo: UNESP, 2000. 237 p.

SALISBURY, Mark. *Alice in wonderland: a visual companion*. New York: Disney Editions, 2010. 248 p.

SANDERS, Andrew. High Victorian literature. In: ROGERS, Pat. *The Oxford illustrated history of English literature*. New York: Oxford University Press, 2001. p. 326-378.

SANDERS, Julie. *Adaptation and appropriation: the new critical idiom*. London and New York: Routledge, 2008.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. 252 p.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. 511 p.

STEWART, Susan. *Nonsense: aspects of intertextuality in folklore and literature*. Baltimore and London: John Hopkins UP, 1978, 1979.

*Stop-motion*. Disponível em <http://www.tecmundo.com.br/player-de-video/2247-o-que-e-stop-motion-.htm>. Acesso em 30 jan 2014.

*The Water-Babies*. Disponível em [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Water-Babies,\\_A\\_Fairy\\_Tale\\_for\\_a\\_Land\\_Baby](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Water-Babies,_A_Fairy_Tale_for_a_Land_Baby)>. Consultado em 08 out 2013.

THORNLEY, G. C., ROBERTS, Gwyneth. *An outline of English literature*. England: Longman: 1984.

TIGGES, Wim. *An anatomy of literary nonsense*. Amsterdam: Rodopi, 1988.

*Tim Burton*. Disponível em <http://tim-burton.org/>>. Acesso 02 abr 2014.