



CINEMATOGRAFIAS DO FANTÁSTICO

visões de Alice e do
País das Maravilhas
no cinema

Fernanda de Cássia Alves Salgado

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**CINEMATOGRAFIAS DO FANTÁSTICO:
visões de Alice e do País das Maravilhas no cinema**

Fernanda de Cássia Alves Salgado

Belo Horizonte
2012

Fernanda de Cássia Alves Salgado

**CINEMATOGRAFIAS DO FANTÁSTICO:
visões de Alice e do País das Maravilhas no cinema**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Nazario

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes / UFMG
Julho de 2012

Salgado, Fernanda de Cássia Alves, 1986-

Cinematografias do fantástico [manuscrito] : visões de Alice e do país das maravilhas no cinema / Fernanda de Cássia Alves Salgado. – 2012.

179 f. : il.

Orientador: Luiz Nazario.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Carroll, Lewis, 1832-1898 – Teses. 2. Alice no país das maravilhas (Filme) – Teses. 3. Linguagem cinematográfica – Teses. 4. Narrativa no cinema – Teses. 5. Diretores e produtores de cinema – Teses. 6. Crítica cinematográfica – Teses. 7. Cinema – Teses. I. Nazario, Luiz, 1957- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 791.430233



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **FERNANDA DE CÁSSIA ALVES SALGADO** Número de Registro **2010718695**.

Título: **CINEMATOGRAFIAS DO FANTÁSTICO: VISÕES DE ALICE E DO PAÍS DAS MARAVILHAS NO CINEMA**

Prof. Dr. Luiz Roberto Pinto Nazario – Orientador - EBA/UFMG

Profa. Dra. Lyslei de Souza Nascimento – titular - FALE/UFMG

Prof. Dr. Mauro Eduardo Pommer – titular – AL/UFSC

Belo Horizonte, 31 de julho de 2012

Para o Fernando.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a todos aqueles que contribuíram, direta ou indiretamente, para concretização deste trabalho:

À CAPES, pelo apoio financeiro indispensável durante o período de pesquisa.

Ao Prof. Dr. Luiz Nazario, por seus comentários, sugestões e questionamentos nos momentos certos.

Aos amigos da apiário, pela paciência, compreensão e apoio.

À querida Val, por tudo, sempre.

RESUMO

A partir de um mesmo ponto de partida – os dois romances escritos por Lewis Carroll, *Aventuras de Alice no país das maravilhas* (1865) e *Através do espelho e o que Alice encontrou lá* (1871), esta dissertação procura indicar as diferentes modalidades que o fantástico carrolliano assume ao ser recriado e adaptado por cinco cineastas diferentes. Os filmes pesquisados são: *Alice no país das maravilhas* (1951), de Clyde Geronimi, Wilfred Jackson e Hamilton Luske, da Walt Disney Productions; *Lua Negra* (1975), de Louis Malle; *Alice ou la dernière fugue* (1977), de Claude Chabrol; *Alice* (1988), de Jan Švankmajer e *Alice no país das maravilhas* (2010), de Tim Burton. Para tanto, caracteriza-se o fantástico como lugar de ambiguidade, de existência antinômica entre o real e o irreal e de deslocamentos de linguagem, e investiga como os procedimentos narrativos e estruturais de cada cineasta recriam os universos e personagens fantásticos de Carroll nas obras cinematográficas.

Palavras-chave: Carroll, Alice, País das Maravilhas, Wonderland, Cinema, Fantástico, Disney, Burton, Chabrol, Malle, Švankmajer.

ABSTRACT

From the same starting point – the two novels written by Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) and *Through the Looking-Glass and What Alice Found There* (1871) –, this dissertation seeks to show the different modalities that the carrollian fantastic assumes when it is recreated and adapted by five different filmmakers. The movies investigated are: *Alice in Wonderland* (1951), by Clyde Geronimi, Wilfred Jackson and Hamilton Luske, from Walt Disney Productions; *Black Moon* (1975), by Louis Malle; *Alice or the last escapade* (1977) by Claude Chabrol; *Alice* (1988), by Jan Švankmajer; and *Alice in Wonderland* (2010), by Tim Burton. In order to do such investigation, this paper characterizes the fantastic as a place of ambiguity, antinomical existence between real and unreal and with language displacements. We also investigate how each filmmaker's narrative and structural proceedings recreate Carroll's fantastic universes and characters in their cinematographic works.

KEYWORDS: Carroll, Alice, Wonderland, Cinema, Fantastic, Disney, Burton, Chabrol, Malle, Švankmajer.

LISTA DE FIGURAS¹

FIGURA1: <i>Alice no País das Maravilhas</i> (1903), Cecil Hepworth.	34
FIGURA 2: <i>Alice's Tin Pony</i> (1925) - Episódio 21 de <i>Alice Comedies</i> , Walt Disney.	35
FIGURA 3: <i>Alice no País das Maravilhas</i> (1933), Norman Z. Mcleod.	36
FIGURA 4: <i>Alice no País das Maravilhas</i> (1949), Dallas Bower.	37
FIGURA 5: <i>Alice no País das Maravilhas</i> (1951), C. Geronimi, W. Jackson; H. Luske	37
FIGURA 6: <i>Alice no País das Maravilhas</i> (1966), Jonathan Miller.	39
FIGURA 7: <i>Alice ou la dernière fugue</i> (1977), Claude Chabrol.	40
FIGURA 8: <i>Alice no País das Maravilhas</i> , 1981, Yefrem Pruzhanskiy.....	41
FIGURA 9: <i>Alice Através do Espelho</i> , 1982, Yefrem Pruzhanskiy.....	41
FIGURA 10: <i>Alice no País das Maravilhas</i> (1983), Shiego Koshi	42
FIGURA 11: <i>Alice no País das Maravilhas</i> (1985), Harry Harris.	42
FIGURA 12: <i>Alice</i> (1988), Jan Švankmajer.	43
FIGURA 13: <i>Miyuki no País das Maravilhas</i> (1995). Tetsuro Aoki.....	44
FIGURA14: <i>Alice no País das Maravilhas</i> (1999), Nick Willing.	45
FIGURA15: <i>Contraponto</i> (2005), Terry Gilliam.....	46
FIGURA 16: <i>Alice no País das Maravilhas</i> (2010), Tim Burton.	47

¹ As imagens presentes na dissertação, utilizadas a título de ilustração, foram retiradas de trechos dos filmes citados, em suas versões digitais.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: ENTRANDO NA TOCA DO COELHO	10
CAPÍTULO 1: ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE ADAPTAÇÃO, TRADUÇÃO, TRANSCRIÇÃO	17
CAPÍTULO 2: NOTAS SOBRE ALICE	23
2.1 Alice nas telas.....	31
CAPÍTULO 3: O EU, O OUTRO. RELAÇÕES ENTRE O REAL E O IRREAL NO FANTÁSTICO	54
3.1 Do fantástico: através do espelho, alguns gestos.....	62
3.2 O nonsense e o reino do devir-louco.....	86
3.3 Notas sobre um cinema fantástico.....	93
CAPÍTULO 4: ATRAVESSANDO O ESPELHO – ANÁLISES FÍLMICAS	102
4.1 Estúdios e diretores.....	102
4.1.1 Os Estúdios Disney.....	102
4.1.2 Tim Burton.....	107
4.1.3 Claude Chabrol.....	110
4.1.4 Louis Malle.....	112
4.1.5 Jan Švankmajer.....	113
4.2 “What’s a nice kid like you doing in a place like this?”: Alice no País das Maravilhas (1951), de Walt Disney.....	115
4.3 Alice no universo subterrâneo: Alice no País das Maravilhas (2010), de Tim Burton.....	123
4.4 Universos da realidade desfigurada: <i>Lua Negra</i> (1975), de Louis Malle e <i>Alice ou la dernière fugue</i> (1977), de Claude Chabrol.....	134
4.5 Alice na terra por detrás dos olhos: <i>Alice</i> (1988) de Jan Švankmajer.....	144
CONSIDERAÇÕES FINAIS	157
REFERÊNCIAS	162
APÊNDICE	176

Imagination is subversive, because it puts the possible against the real. That's why you should always use your wildest imagination. Imagination is the biggest gift humanity has received. Imagination makes people human, not work. Imagination, imagination, imagination.

(Jan Švankmajer. Decalogue)

INTRODUÇÃO: ENTRANDO NA TOCA DO COELHO

*No instante seguinte lá estava Alice se enfiando na toca atrás dele,
sem nem pensar de que jeito conseguiria sair depois.*

[...]

Caindo, caindo, caindo. A queda não terminaria nunca?

(Lewis Carroll, *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*)

Este estudo, que, em termos metodológicos, parte dos textos literários para depois se voltar para os textos cinematográficos, nasceu do contrário. De ponta-cabeça, poderíamos dizer. Seu interesse surgiu, muito especificamente, a partir do filme do cineasta tcheco Jan Švankmajer, *Neco z Alenki (Alice)*, de 1988. A partir de duas obras consideradas, de forma geral, infantis (supostamente pueris até), Švankmajer consegue criar um universo fantástico-maravilhoso-nonsense muito diferente de qualquer outro que já tínhamos visto: infantil e ainda assim aterrador; indubitavelmente irreal e ainda assim calcado em sua materialidade; perturbador e ainda assim extremamente envolvente.

O filme de Švankmajer, e todas as contradições em que se fundamenta, nos incitou o retorno aos textos *Aventuras de Alice no País das Maravilhas (Alice's Adventures in Wonderland, 1865)* e *Através do espelho e o que Alice encontrou lá (Through the Looking-Glass and what Alice found there, 1871)* escritos por Lewis Carroll na Inglaterra Vitoriana do Século XIX. A respeito desses textos, afirmou Jorge Luis Borges, incluindo-os (ou quase) na “classe das coisas impossíveis”²:

*[...] como conceber uma obra que não é menos deleitável e hospitaleira que *As mil e uma noites*, e que também é uma trama de paradoxos de ordem lógica e metafísica? [...] Continuamente, os dois sonhos de Alice beiram o pesadelo. As ilustrações de Tenniel [...] acentuam a sempre sugerida ameaça. À primeira vista, ou na lembrança, as aventuras parecem arbitrárias e quase irresponsáveis; depois comprovamos que encerram o secreto rigor do xadrez e do baralho, que também são aventuras da imaginação (BORGES, 2010, p. 147).*

² Conforme define Dodgson, de acordo com o próprio Borges: “Deu como exemplo a classe das coisas que pesam mais de uma tonelada e que uma criança é capaz de levantar.” (BORGES, 2010, p. 147)

Releituras, recriações, adaptações dos textos de Alice estão presentes no cinema praticamente desde as suas origens – o primeiro filme a se apropriar das narrativas de Carroll data do ano de 1903. Pudemos, em nossa pesquisa, verificar a existência de aproximadamente cinquenta adaptações cinematográficas de suas histórias espalhadas pelo mundo – ressaltando o fato de que tal quantidade restringe-se ao âmbito do audiovisual. Caso extrapolássemos para outras mídias, formatos, formas de arte, incluindo aí as traduções do inglês para outras línguas, qual seria o alcance de Alice? Sem dúvida, a essa altura ela provavelmente já alcançou os “Antipáticos”, que vivem do outro lado do mundo e andam de cabeça para baixo, mesmo sem utilizar o Buraco do Coelho para lá chegar.

O fato é que, quase 150 anos depois, Alice e suas aventuras mantêm-se perenes e modernas, sendo continuamente atualizadas em suas traduções e adaptações, por fontes e perspectivas as mais diversificadas. Mantendo sempre suas características principais (a enorme curiosidade e o que se poderia chamar de uma mente aberta face ao desconhecido, bastante própria, talvez, ao olhar infantil perante o mundo), Alice se tornou, com o tempo, símbolo da exploração destes outros universos de cabeça pra baixo. Porque é isto que o País das Maravilhas e o País do Espelho são, em essência: mais do que universos outros, paralelos, maravilhosos, eles são invertidos. Como reflexões mesmo.

Instigados pelo filme de Švankmajer e pela complexidade com que as narrativas de Lewis Carroll se apresentam – complexidade exponenciada em suas adaptações fílmicas –, nos propomos, nesta pesquisa, a investigar de que maneiras e por quais motivos são feitas tais atualizações das histórias de Alice e de seus universos fantásticos, no meio cinematográfico. Partimos do pressuposto de que – e isso é algo que deverá ser verificado no percorrer do estudo – tanto quanto a história em si, o universo maravilhoso-fantástico-nonsênsico que ambos os livros criam constitui grande parte de sua importância e da necessidade de sua constante renovação, da necessidade que cada uma de nossas gerações têm de ter pelo menos algum contato com o País das Maravilhas, com o País do Espelho e com Alice.

Nesse sentido, consideramos que o objetivo principal deste estudo desdobra-se em duas vertentes complementares: 1) pesquisar as formas de configuração do discurso fantástico e de seu relacionamento ambíguo e contraditório com a

realidade, a princípio em termos gerais e depois especificamente no cinema; e 2) investigar como tal estruturação discursiva ocorre e promove a diferenciação nas adaptações cinematográficas dos textos de Alice.

Marie Anne Kremer (2003), em seu estudo sobre literatura e cinema fantásticos, explana sobre a etimologia do termo fantástico, e oferece uma interessante “equação” que apropria suas informações etimológicas para a definição da ficção fantástica: a “[...] palavra ‘fantástico’, oriunda de *‘phantasticus’* do latim [...] encerram as definições ‘o que torna visível o visionário, o irreal’. A ficção fantástica relaciona esses dados etimológicos numa equação: aquele que vê (o visionário) torna o irreal visível ao outro [...]” (KREMER, 2003, p.43). Os visionários são, nesse sentido, aqueles personagens que possibilitam, por meio de seu testemunho, a concretização do fantástico no seio da realidade. Complementando o pensamento de Kremer e adaptando-o para nossa discussão, podemos também considerar visionários os cineastas que compartilham conosco, através dos filmes, suas “visões” particulares do irreal, do imaginário e mesmo da realidade, dando-nos a ver os diversos universos fantásticos que entretencem.

Selecionamos, para nossa análise crítica, cinco adaptações cinematográficas das histórias de Alice, criadas por diferentes autores em diferentes épocas. São elas: 1) *Alice in Wonderland (Alice no país das maravilhas)* (1951), de Clyde Geronimi, Wilfred Jackson e Hamilton Luske, da Walt Disney Productions; 2) *Black Moon (Lua Negra)* (1975), de Louis Malle; 3) *Alice ou la dernière fugue (Alice ou a última fuga)* (1977), de Claude Chabrol; 4) *Neco z Alenki (Alice)* (1988), de Jan Švankmajer e 5) *Alice in Wonderland (Alice no país das maravilhas)* (2010), de Tim Burton.

Assumindo a hipótese de que cada um desses filmes tenha recriado Alice, universos e relações fantásticas de formas diferenciadas, não somente devido às inclinações artísticas e estilísticas de seus realizadores, mas também por suas concepções e visões diferenciadas do fantástico e da realidade, a dissertação tenta analisar comparativamente os diferentes universos criados, de que forma são estruturados, narrativamente, e o que tal diferenciação implica nas relações e fronteiras entre realidade e irrealidade, e no lugar e relacionamento de Alice com tais universos.

É importante ressaltar que não objetivamos, em nosso estudo, comparar os cinco filmes de forma qualitativa em relação às histórias originais de Carroll, em busca da melhor adaptação, a mais fiel ou verdadeira. Considerando as relações entre textos originais e adaptados dentro de um universo de relações intertextuais múltiplas, não somente entre si, mas com inúmeros outros textos, procuramos considerar cada filme de forma independente, sem, entretanto, desconsiderarmos totalmente suas conexões com as obras de Lewis Carroll e entre si.

Configuração da dissertação

O estudo organiza-se em quatro partes. No Capítulo 1, para dar início ao percurso do estudo, revemos e discutimos brevemente algumas teorias e considerações a respeito da adaptação e recriação cinematográficas sob o ponto de vista da intertextualidade e do dialogismo polifônico, assim como da tradução criativa. Para tanto, alinhavamos contribuições importantes do poeta e tradutor Haroldo de Campos e de sua noção parricida da tradução, dos teóricos Gérard Genette, Linda Hutcheon e Mikhail Bakhtin, assim como elementos da discussão feita por André Bazin a respeito da intercessão possível e das relações entre o cinema e a literatura – relações tão antigas quanto o próprio cinema.

No segundo capítulo, detemo-nos de forma mais aprofundada sobre os dois livros de Carroll: *Alice no País das Maravilhas* e *Através do espelho e o que Alice encontrou lá*. Preocupamo-nos, assim, em situar o escritor e a produção dos dois textos em contexto sociocultural e histórico, de forma a possibilitar uma melhor compreensão do espírito das obras de origem e uma melhor apreciação de suas relações com as obras fílmicas. Para tanto, nos valem de alguns dos prolíficos estudos sobre os textos literários do escritor vitoriano, especificamente aqueles que avaliam e discutem seu valor literário e importância histórica, contrapondo-o e comparando-o com obras da mesma época, bem como de estudos que se detêm nos aspectos específicos e bastante particulares da obra carrolliana.

Em seguida, fazemos a passagem definitiva ao universo cinematográfico em que Alice percorre renovadas aventuras, através de uma compilação de títulos de

adaptações cinematográficas realizadas desde o século XX até os dias de hoje. Tal compilação filmográfica é realizada com o objetivo duplo tanto de identificar um panorama das adaptações das histórias de Alice e, assim, compreender um pouco mais sobre as formas com que são abordadas e recriadas no meio audiovisual quanto de fazer uma seleção mais acurada do *corpus* de filmes a serem analisados no estudo. A filmografia organizada está anexada à dissertação como apêndice, para consultas futuras.

Dedicamo-nos, no terceiro capítulo, ao estudo teórico e histórico do fantástico, por conta do qual, por sua própria natureza ambivalente e contraditória, foi preciso lançar mão de uma diversidade de autores que o abordam a partir de campos variados. De forma introdutória, procedemos a uma breve pesquisa histórica referente à sua importância como forma de expressão humana e de indagação da realidade, e à sua evolução contínua ao longo do tempo, passo a passo com as próprias mutações nas definições do real.

Muitos, e das mais diversas formas, tentaram definir tanto a realidade quanto o fantástico, e ambos provam-se impassíveis, multimorfos, incontíveis. Não que não haja definições – há muitas. O fantástico vem, dessa forma, de forma a representar e problematizar tal pluralidade e tal impossibilidade, a indagar e flexibilizar as fronteiras entre o real e o imaginário, o eu e o outro, o interno e o externo, o sujeito e o objeto. Dramatiza as questões metafísicas e existenciais do homem, tão antigas quanto a própria humanidade, e oferece uma infinidade de respostas plurais, contraditórias. Conecta-se, dessa maneira, em conjunto ou separadamente, à religião e ao sagrado, à filosofia, à psique e ao inconsciente. Alguns autores que auxiliam na exploração de tais vertentes do fantástico – sem a menor pretensão de seu esgotamento ou definição – são Irène Bessière, Jean-Paul Sartre, Rudolph Otto, Joseph Campbell e Rosemary Jackson.

Selecionamos um *corpus* teórico que se dedica a analisar as formas de configuração discursiva e narrativa do fantástico e de seu lugar em suas relações com a realidade. Percorremos textos que refletem discussões específicas a certos contextos, mas que oferecem grande contribuição para o trabalho que nos propomos a realizar, qual seja definir o fantástico sem afixá-lo, sem perder de vista seus caracteres sempre-moventes, em constante devir. Devir-louco – como se refere Gilles Deleuze em seu estudo do nonsense – de forma a nos auxiliar na

compreensão e discussão das análises críticas dos filmes, sem, no entanto, formarem estruturas rígidas e precisas às quais as obras cinematográficas serão posteriormente aplicadas.

Os estudos dos cinco pesquisadores selecionados fornecem contribuições fundamentais a uma possível definição do fantástico e sua estruturação na narrativa. São eles: 1) Sigmund Freud e seu estudo psicoanalítico sobre o sentimento ambíguo do inquietante, *Das unheimliche*; 2) o teórico literário Tzvetan Todorov, e suas considerações estruturalistas sobre o “fantástico tradicional”, principalmente no tocante ao apontamento da manutenção da hesitação como fator definidor do gênero; 3) o filósofo Jean-Paul Sartre e suas reflexões existencialistas sobre o fantástico contemporâneo e humanizado, realizadas a partir dos textos de Kafka e Blanchot; 4) Irène Bessière, teórica francesa que amplia o conceito de hesitação proposto por Todorov e sugere que a relação entre real e irreal se dá por conta de sua antinomia fundamental; e 5) Rosemary Jackson, em sua perspectiva do fantástico como linguagem de subversão e transgressão da linguagem e do real.

Complementando tais discussões sobre o fantástico, e de forma a compreender, de forma específica, como o fantástico ocorre e é construído nas obras de Lewis Carroll, nos debruçamos ainda sobre os elementos do nonsense, forma similar de desconstrução da realidade e da linguagem conectada diretamente a Carroll e aos universos fantásticos criados em suas narrativas. Para discutir o nonsense, contamos com a contribuição da teórica Myriam Ávila em seu estudo da poesia nonsense, bem como de comentários do filósofo Gilles Deleuze e de Sebastião Uchoa Leite.

Finalizando o terceiro capítulo, ensaiamos o apontamento e discussões de notas de uma possível poética do cinema fantástico, cotejando algumas possíveis características comuns ao gênero, assim como suas relações específicas entre real e irreal, em diálogo com os aspectos teóricos discutidos anteriormente.

O quarto e último capítulo da dissertação é dedicado às análises dos filmes que compõem o *corpus* de estudo. Nosso interesse, nesse ponto do trabalho, é discutir os filmes a partir de observações, proposições e questionamentos levantados por seus próprios discursos, narrativas e estruturações, considerando-os tanto individualmente quanto parte de uma rede intertextual em que se incluem os textos de Carroll e outras adaptações fílmicas. Em tais exercícios analíticos, alguns

dos elementos teóricos e conceituais que foram discutidos ao longo da dissertação podem ser retomados e discutidos sob nova perspectiva, em diálogos e cotejos com a narrativa cinematográfica em questão. Ressaltamos, entretanto, que não é de nosso interesse nem fazer a aplicação de tais elementos teóricos às nossas análises e questionamentos dos filmes, nem defini-los à exaustão, uma vez que recusam, eles mesmos, definições fixas e paralisadas.

Esse não é um problema; antes, configura-se como um motivo talvez ainda mais forte para que nos aproximemos de tais obras e tentemos, talvez em vão, decifrá-las. Sua inexaustibilidade, suas estruturas abertas e sempre-ambíguas, garantem que, daqui a mais cento e cinquenta anos, ainda haja aqueles que, tal qual Alice, permanecerão cada vez e sempre mais curiosos e dispostos a olhar tais obras com novos olhos, novas perguntas, novos pontos de vista. Talvez seja esse, na verdade, o segredo dos universos e histórias partilhados por Carroll e Alice com todos nós: um poço profundo que nunca se deixa ver totalmente, cuja profundidade e entroncamentos escapam a nossa total compreensão, e que se estendem, sempre e cada vez mais, incitando-nos a buscá-los, eternamente. Alcançar o Coelho, chegar ao jardim da Rainha, tanto faz. O segredo provavelmente é a busca. *Curioser and curioser (Muito estranhíssimo! Muito estranhíssimo!)*, comentaria para si mesma a menina Alice.

CAPÍTULO 1: ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE ADAPTAÇÃO, TRADUÇÃO, TRANSCRIÇÃO

“Transluciferação Mefistofáustica” é o termo cunhado pelo poeta e crítico literário Haroldo de Campos em um de seus ensaios teóricos sobre tradução poética e criativa, em oposição à tradução literal. Campos define assim a expressão:

Flamejada pelo rastro coruscante de seu Anjo instigador, a tradução criativa, possuída de demonismo, não é piedosa nem memorial: ela intenta, no limite, a rasura da origem, a obliteração do original. A essa desmemória parricida chamarei “transluciferação” (CAMPOS, 1981, p.209).

Já nesse breve excerto das reflexões de Haroldo de Campos, podemos entrever a delicada questão ideológica da fidelidade – mais precisamente, sua refutação, ou antes, sua não-prevalência – eternamente equilibrada em tênue e frágil corda bamba entre o texto primeiro e os textos subsequentes. Tal perspectiva, da tradução como recriação, alinha-se, em sentido amplo, às teorias que compreendem o texto como essencialmente intertextual. Essas teorias percebem o procedimento tradutório – e, em nosso caso, o procedimento de adaptação, entendido analogamente como uma tradução entre meios e aparatos semióticos diversos – como leitura, diálogo, apropriação e reescritura do texto.

Para melhor compreender os procedimentos da adaptação cinematográfica como algo além das restrições de uma adaptação ou tradução literais, nos aproximamos do conceito de dialogismo polifônico defendido por Mikhail Bakhtin. De acordo com Diana Luz Pessoa de Barros, o autor define o texto como:

[...] tecido polifonicamente por fios dialógicos de vozes que polemizam entre si, se completam ou respondem umas às outras. Afirma-se o primado do intertextual sobre o textual: a intertextualidade não é mais uma dimensão derivada, mas, ao contrário, a dimensão primeira de que o texto deriva. Deve-se observar que a intertextualidade na obra de Bakhtin é, antes de tudo, a intertextualidade “interna” das vozes que falam e polemizam no texto, nele reproduzindo o diálogo com outros textos (BARROS, 2003, p. 3).

A dimensão dialógica da obra (no interior da qual textos diversos conversam, debatem e complementam-se) parece resumir bem a essência da obra adaptada e suas relações com as obras que a antecedem. Além disso, a adaptação

cinematográfica pode ser percebida como obra intertextual e polifônica não somente pela relação intrínseca entre duas obras diversas entre si – a obra fílmica e a obra literária – mas principalmente pelo diálogo inerente entre a obra que se adapta, que se traduz ou se recria, com o cabedal de experiências e heranças literárias, audiovisuais, visuais, biográficas, que impregnam o autor cinematográfico³. Trata-se de uma deglutição antropofágica⁴, de fato.

Por outro lado, e de forma complementar, a adaptação se caracteriza por uma relação mais direta entre os textos, na medida em que, de alguma forma, um se insere no outro. De fato, assim Gérard Genette (2006, p.8) define sua noção de intertextualidade, o primeiro dos cinco tipos de relações transtextuais: “uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em outro.” Além do conceito de intertextualidade, aplica-se à adaptação, de forma mais completa, o conceito de hipertextualidade, que o autor define dessa forma:

Entendo por *hipertextualidade* toda relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipotexto*) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário. [...] Consideremos uma noção geral de texto de segunda mão, ou texto derivado de outro texto preexistente. (GENETTE, 2006, p. 12-13, grifos do autor).

Linda Hutcheon (2006), em seu estudo teórico sobre a adaptação, define o conceito como uma repetição reconhecida e assumida de uma obra anterior, porém sem reprodução fidedigna, ressaltando continuamente o fato de que a “primeiridade” da obra adaptada (ou hipotexto, de acordo com as definições de Genette) não lhe confere posição hierárquica ou autoritária sobre a obra que lhe secunda, ou mesmo estatuto inerente de qualidade.

Assim, alinhando-se com as teorias da intertextualidade, Hutcheon percebe a adaptação – tanto o processo como o produto, já que ambos portam a mesma denominação – como procedimento duplo de interpretação e criação sobre o texto

³ Considerando tal perspectiva em um sentido amplo, toda e qualquer obra artística inserir-se-ia sob a égide da intertextualidade tão simplesmente pelo estabelecimento de tal encontro, interrelação e conjugação de heranças textuais (aqui também em um sentido que abarca as várias expressões, não somente a literária) e socioculturais diversas entre a obra, seu autor e seu leitor-espectador.

⁴ Citamos Augusto de Campos (1993, p. 37): “A minha maneira de amá-los é traduzi-los. Ou degluti-los, segundo a Lei Antropofágica de Oswald de Andrade: só me interessa o que não é meu. Tradução para mim é persona. Quase heterônimo. Entrar dentro da pele do fingidor para refingir tudo de novo, dor por dor, som por som, cor por cor.”

adaptado, assim como de apropriação de tal texto e recriação em obra nova e original, ajustando-se a demandas socioculturais, contexto, mídia, sistema semiótico e, principalmente, perspectivas artísticas e talento do autor. A teórica cita Walter Benjamin, ao analisar as analogias entre o processo de adaptação e tradução:

Walter Benjamin alterou tais estruturas de pensamento [relativas à “retórica da comparação” e à fidelidade] quando argumentou, em “O Trabalho do Tradutor”, que tradução não é a transferência de algum sentido fixo e paratextual que deve ser copiado, parafraseado ou reproduzido; na realidade, tradução é um envolvimento e um confronto com o texto original que nos faz percebê-lo de maneiras diversas (HUTCHEON, 2006, p.16)⁵.

Hutcheon ressalta ainda duas perspectivas interessantes, referindo-se ao inevitável e incontestável relacionamento permanente entre obras adaptadas e adaptações. Em primeiro lugar, ela aponta uma lateralidade, em oposição a uma verticalidade que conecta as obras, sugerindo-nos a imagem de uma grande rede, ou mesmo uma nuvem de histórias conectadas através do tempo e do espaço, relacionando-se e atualizando-se contínua e contiguamente. Em segundo lugar, e de forma análoga a Genette, a teórica se refere à relação entre obra adaptada e adaptação como uma relação palimpsestosa, porém com traços ligeiramente fantasmagóricos:

Considerar as adaptações *como adaptações* é pensar nelas como obras, utilizando o belo conceito cunhado pelo poeta e teórico escocês Michael Alexander (Ermath, 2001, p. 47), inerentemente “palimpsestuosas”, assombradas eternamente por seus textos adaptados. Se conhecemos o trabalho anterior, sempre sentiremos sua presença sombreando o trabalho que experienciamos diretamente.⁶ (HUTCHEON, 2006, p.6, grifo da autora)

Da mesma forma, Hutcheon aponta uma metáfora de Kate Kodar (2005, p. 487) com relação a tal caráter de persistência quase imagética entre obras que compartilham histórias, quase como uma “experiência duplicada da ‘imagem

⁵ Tradução nossa para: “Walter Benjamin did alter this frame of reference when he argued, in “The Task of the Translator”, that translation is not a rendering of some fixed nontextual meaning to be copied or paraphrased or reproduced; rather, it is an engagement with the original text that makes us see that text in different ways.”

⁶ Tradução nossa para: “To deal with adaptations *as adaptations* is to think of them as, to use Scottish poet and scholar Michael Alexander’s great term (Ermath 2001, p. 47), inherently “palimpsestuous” works, haunted at all times by their adapted texts. If we know the prior text, we always feel its presence shadowing the one we are experiencing directly.”

eidética”, a imagem posterior que é um tipo de revisão mental de uma imagem passada⁷ ou um “negativo-fantasma” dela.

Em sentido análogo, Jack Zipes, em *The enchanted screen: the unknown history of fairy-tale films*, assinala:

A tradução está sempre preocupada com nossos laços conscientes e inconscientes tanto com o passado quanto com o presente. Entretanto, o passado é problemático porque, ao mesmo tempo em que dele precisamos, também devemos transcendê-lo. [...] O tradutor é compelido a dar um passo na direção do passado e a dar outro para dele se distanciar. Ele ou ela apropria-se de um texto passado ou de uma narrativa de tempos idos para apresentá-los renovados [...] (ZIPES, 2011, p.12).⁸

Tomando como base tais princípios teóricos a respeito da adaptação, não podemos senão concordar com suas premissas e conclusões a respeito do aspecto antropofágico e recriador de tal procedimento criativo. Também concordamos com a noção da presença irrefutável de uma obra na(s) outra(s), e com a influência mútua-lateral de todas as adaptações de uma mesma história entre si. Nesse sentido, as adaptações podem ser também tomadas como pontos de origem concomitantes para próximas adaptações e assim por diante em ciclo perpétuo, talvez sem início ou fim, perdendo-se em tempos imemoriais – tal qual a antiga figura do Uroboros.

Assim, como já assinalado, não é a intenção deste trabalho fazer um estudo comparativo entre os textos de Carroll e os textos fílmicos selecionados de forma a encontrar indícios de fidelidade ou infidelidade entre uns e outros. O que aqui se objetiva é o estudo e a análise de cinco obras cinematográficas que compartilham de um mesmo ponto de origem, de forma a discutir como eles constroem suas próprias versões de Alice, do País das Maravilhas e do País do Espelho, como compreendem e dão a ver seus universos fantásticos e a relação destes com suas realidades também criadas ficcionalmente. Além disso, de uma forma ampla, tentaremos compreender como tais universos se relacionam com o nosso próprio, extra-fílmico.

Por sobre tais intenções e objetivos, paira constantemente, a sombra da “ideologia da fidelidade”: é quase impossível esquecê-la. O que propomos solicita

⁷ Tradução nossa para: “[...] the doubled experience of the “eidetic image”, that after-image that is a kind of mental reviewing of an image that has passed”.

⁸ Tradução nossa para: “Translation is always concerned with our conscious and unconscious ties to the past and the present. However, the past is problematical because we both need it and need to transcend it. [...] The translator is compelled to step back into the past and step away from it. He or she appropriates a past text or tale of past times so it can be presented anew [...]”.

perene e delicado equilíbrio entre a autonomia das adaptações e de seus autores e sua conexão com as obras adaptadas. Entretanto, gostaríamos de fechar nossas considerações a esse respeito com algumas reflexões de André Bazin, retiradas de seu ensaio *Por um cinema impuro. Defesa da adaptação* – talvez em nota ligeiramente invertida, ou ainda, remetendo-nos de volta a Bakhtin, em dialogismo polifônico:

É errôneo apresentar a fidelidade como uma sujeição, necessariamente negativa, a leis estéticas alheias. [...] Pelas mesmas razões que fazem com que a tradução literal não valha nada, com que a tradução livre demais nos pareça condenável, a boa adaptação deve conseguir restituir o essencial do texto e do espírito (BAZIN, 1994, p. 94).

Nesse excerto do ensaio de Bazin, vem à tona uma noção ainda não mencionada, como uma das possíveis características adaptáveis entre obra de origem e as subsequentes: o espírito ou tema, seja do autor ou do trabalho em si. Linda Hutcheon (2006, p.10) menciona tais noções brevemente, mas logo as desconsidera, por serem esquivas e “discutidamente subjetivas em grau semelhante e, aparentemente, difíceis de discutir, e mais ainda de teorizar.”⁹ Talvez assim seja. Entretanto, pensar no espírito/tema da obra é realmente uma noção interessante e que possui grande apelo. Hutcheon contra-argumenta que, para se considerar as adaptações sob a égide da fidelidade, ainda que somente a fidelidade a algo tão intangível como o espírito, ter-se-ia que partir do pressuposto de que a intenção dos adaptadores seria a de repetir ou reproduzir as obras adaptadas, o que, como se discutiu anteriormente, não consideramos ser o caso.

Ainda assim, a noção do espírito permanece a nos espreitar. Parece-nos que acrescenta mais um nível, mais um fio de conexão entre a obra adaptada e a adaptação, entre o autor da obra anterior e o autor da obra recriada, muito embora certamente tal relacionamento não careça de mais pontos de ligação do que os que já possui. Zipes (2011, p. 13) comenta sobre as contradições que fundamentam o trabalho da adaptação, assim como seu caráter plural e perenemente inacabado: “A tensão criativa entre o universal e o plural garante que a tarefa da tradução seja

⁹ Tradução nossa para: “But all three [referindo-se às noções de: spirit, letter, tone] are arguably equally subjective and, it would appear, difficult to discuss, much less theorize.”

infinita, um trabalho de incansável memória e luto, de apropriação e desapropriação, de tomada e abandono, de expressão de si mesmo e acolhimento de outros.”¹⁰

Como dissemos anteriormente: um equilíbrio delicado. Talvez este comentário de Bazin (1991, p. 94) sobre as adaptações de Jean Renoir de *Madame Bovary* e *Une partie de campagne* possa nos fornecer o parâmetro ideal de tal equilíbrio de forças: “O que nos toca nela [na obra de Renoir] é que seja paradoxalmente compatível com uma independência soberana.”

¹⁰ Tradução nossa para: “The creative tension between the universal and the plural ensures that the task of the translation is an endless one, a work of tireless memory and mourning, of appropriation and disappropriation, of taking up and letting go, of expressing oneself and welcoming others.”

CAPÍTULO 2: NOTAS SOBRE ALICE

“Quem é você?” perguntou a Lagarta.
Não era um começo de conversa muito animador.
Alice respondeu, meio encabulada:
“Eu... eu mal sei, Sir, neste exato momento... pelo menos sei quem eu era quando me levantei esta manhã, mas acho que já passei por várias mudanças desde então.”
(CARROLL, Lewis. Aventuras de Alice no País das Maravilhas)

Lewis Carroll era o pseudônimo utilizado pelo Reverendo Charles L. Dodgson em suas obras literárias de ficção, assim como nos seus problemas de lógica. Após a criação do manuscrito intitulado *Alice's Adventures Under Ground*, em 1863 (o qual ilustrou pessoalmente e deu de presente à menina Alice Liddell, em quem se inspirou para criar a personagem e suas histórias), Carroll publicou mais dois livros protagonizados por Alice: *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*¹¹ (*Alice's Adventures in Wonderland*), de 1865, uma revisão e ampliação da primeira história, e *Através do Espelho, e o que Alice Encontrou Lá*¹² (*Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*), de 1871, uma sequência do primeiro livro¹³. Essas seriam então as Alices originais, primeiras. Desde então, a menininha astuta e eloquente reapareceria em inúmeras outras histórias, revisitada, transfigurada e reimaginada: na literatura, no cinema, no teatro, no imaginário popular e sob tantas outras roupagens e línguas através de todo o mundo.

Uma questão que levantamos, ao adentrar o universo de Alice, do País das Maravilhas e do País do Espelho, é: como podemos entender o apelo, o encanto de Alice e desses universos maravilhosos, que ressoam nos públicos e audiências mais diversos, e garantem sua continuidade e atualidade mesmo mais de um século após sua criação?

¹¹ Também publicado no Brasil em diversas edições com o título simplificado de *Alice no País das Maravilhas*, e também *Aventuras de Alice*.

¹² Também publicado no Brasil sob os títulos: *Alice no País do Espelho* e *Do outro lado do Espelho*.

¹³ Além destes, há uma versão reduzida do primeiro livro de Alice, com as ilustrações de John Tenniel ampliadas e coloridas, intitulada *Alice para crianças* (*The Nursery "Alice"*), para um público com até cinco anos de idade.

Virginia Woolf, em um ensaio curto escrito sobre as obras de Carroll no ano da publicação de suas obras completas pela editora Nonesuch Press, ressalta a impossibilidade de compreensão integral das obras do autor:

Não há, então, nenhuma desculpa – Lewis Carroll deverá, de uma vez por todas, estar completo. Nós devemos ser capazes de “agarrá-lo” inteira e completamente. Mas falhamos – mais uma vez falhamos. Pensamos que pegamos Lewis Carroll; olhamos de novo e vemos um clérigo de Oxford. Pensamos que pegamos o Reverendo C. L. Dodgson – olhamos novamente e vemos uma fada élfica. O livro se parte em dois em nossas mãos (WOOLF, 1977, p. 48)¹⁴.

A escritora continua, então, em sua tentativa de decifração do quebra-cabeça que Lewis Carroll lhe apresenta, seja em si mesmo, seja em suas obras, ao voltar-se para sua vida particular, melhor dizendo, para a vida particular do Reverendo Dodgson. Porém, Woolf (1977, p. 48) comenta que Dodgson não tinha vida, era praticamente invisível em si mesmo, seguia todas as regras de Oxford passivamente. “Se houvesse uma essência do ‘ser professor de Oxford no século XIX’, ele era essa essência”¹⁵.

Onde estaria, então, a “essência” incontida e indefinível que escapa e dà vida às obras de Carroll? Segundo Virginia Woolf, no interior da “geleia inconspícua” que era Dodgson, havia a infância – ali alocada inteiramente, perfeitamente, indispersa, e, “uma vez que a infância permanecia nele inteiramente, ele podia fazer o que ninguém mais pôde – ele podia retornar a esse universo; ele podia recriá-lo, a fim de que nós também nos tornássemos crianças” (WOLF, 1977, p. 48)¹⁶.

‘Caindo, caindo, caindo. A queda não terminaria *nunca*?’ Caindo, caindo, caindo, chegamos àquele aterrorizante, loucamente inconsequente, e ainda assim perfeitamente lógico universo onde o tempo corre e depois se imobiliza; onde o espaço se estica e depois se contrai. [...] os dois livros de *Alice* não são livros para crianças; eles são os únicos livros onde nos tornamos crianças. [...] Ser criança é ser literal, cruel, sem coração, e ainda assim tão passional que uma afronta ou uma sombra envolve o mundo em escuridão. [...] Muitos grandes humoristas e moralistas nos mostraram o mundo de cabeça pra baixo, mas eles o mostraram como os adultos os

¹⁴ Tradução nossa para: “So there is no excuse – Lewis Carroll ought once and for all to be complete. We ought to be able to grasp him whole and entire. But we fail – once more we fail. We think we have caught Lewis Carroll; we look again and see an Oxford clergyman. We think we have caught the Reverend C. L. Dodgson – we look again and see a fairy elf. The book breaks in two in our hands.”

¹⁵ Tradução nossa para: “If Oxford dons in the nineteenth century had an essence, he was that essence.”

¹⁶ Tradução nossa para: “But since childhood remained in him entire, he could do what no one else has ever been able to do – he could return to that world; he could re-create it, so that we too become children again.”

veem, barbaramente. Somente Lewis Carroll nos mostrou o universo de ponta cabeça como uma criança o vê, e nos fez gargalhar como crianças gargalham, irresponsavelmente. Lá nos bosques do puro nonsense nós rodopiamos rindo, rindo [...] (WOOLF, 1977, p. 48).¹⁷

É curioso cotejar tal leitura de Woolf, colorida de maravilhamento, com duas críticas perceptivelmente pouco empolgadas dos livros de Alice escritas ainda no século XIX, conforme reproduzidas no livro editado por Robert Phillips: *Aspects of Alice: Lewis Carroll's dreamchild as seen through the critics' looking-glasses*. A análise publicada em 1865 no *Children's Books*, a respeito de *Alice no País das Maravilhas*, e de autor anônimo, afirma:

Sr. Carroll trabalhou arduamente para amontoar estranhas aventuras e combinações heterogêneas, e reconhecemos seu trabalho duro. [...] Imaginamos [entretanto] que qualquer criança real ficaria mais intrigada do que encantada com sua história exagerada e engessada (ANONYMOUS, 1865 apud PHILLIPS, 1977, p. 84).¹⁸

Já a crítica escrita por Edward Salmon para os dois livros de Alice, publicada em 1887 em *Literature for the little ones*, embora os veja sob uma luz um pouco mais agradável, também não demonstra grande entusiasmo:

Embora *Aventuras de Alice no País das Maravilhas* e *Através do espelho e o que Alice encontrou lá* sejam, obviamente, inegavelmente inteligentes e possuam muitos encantos exclusivamente seus, não há nada de extraordinariamente original em nenhum dos dois, e certamente o primeiro não pode ser justamente considerado, como já foi, o mais notável livro infantil dos tempos recentes. [...] O estilo de escrita de Sr. Carroll é tão simples quanto suas ideias são extravagantes. Esse fator provavelmente justifica a fascinação com a qual essas histórias sobre uma criança que 'movia-se sob céus nunca antes vistos por olhos humanos' são enxergadas por tantas centenas de crianças e pais (SALMON, 1977, p. 87).¹⁹

¹⁷ Tradução nossa para: "Down, down, down, would the fall *never* come to an end?' Down, down, down we fall into that terrifying, wildly inconsequent, yet perfectly logical world where time races, then stands still; where space stretches, then contracts. [...] the two *Alices* are not book for children; they are the only books in which we become children. [...] To become a child is to be very literal; to find everything so strange that nothing is surprising; to be heartless, to be ruthless, yet to be so passionate that a snub or a shadow drapes the world in gloom. [...] Many great satyrists and moralists have shown us the world upside down, and have made us see it, as grown-up people see it, savagely. Only Lewis Carroll has shown us the world upside down as a child sees it, and has made us laugh as children laugh, irresponsibly. Down the groves of pure nonsense we whirl laughing, laughing [...]."

¹⁸ Tradução nossa para: "Mr. Carroll has labored hard to heap together strange adventures and heterogeneous combinatios, and we acknowledge the hard labor. [...] We fancy that any real child might be more puzzled than enchanted by this stiff overwrought story."

¹⁹ Tradução nossa para: "Though *Alice's Adventures in Wonderland* and *Through the Looking-Glass* are, of course, undeniably clever and possess many charms exclusively their own, there is nothing extraordinarily original about either, and ceratinly the former cannot fairly be called, as it once was, the most remarkable book for children of recent times. [...] Mr. Carroll's style is as simple as his ideas are extravagant. This probably accounts for the fascination which these stories of a child 'moving under

O que parece escapar aos autores de ambas as resenhas, tal como comentam Elsie Leach (1964) e Roger Lancelyn Green (1960), é o caráter inovador, para a época, dos livros escritos por Carroll. O escritor estava inserido em um período em que o próprio conceito de infância como uma fase distinta de desenvolvimento, com necessidades e preocupações peculiares, ainda era incipiente²⁰, e no qual os poucos livros infantis pautavam-se por propósitos educativos e moralizadores. Assim, as narrativas das aventuras de Alice pelo País das Maravilhas ou o País do Espelho – as quais certamente não podem ser consideradas virtuosas ou enobrecedoras – provavelmente surgiram tanto como um choque quanto como uma lufada de ar fresco para uma literatura tornada precocemente rançosa.

A natureza revolucionária do empreendimento de Lewis Carroll não pode ser exagerada. Alice era uma criança genuína que, ao invés de tropeçar em seu recato através da cidade com a família May, como em *The Daisy Chain* [1856]²¹, ou emular [o comportamento infantil apropriado descrito em] *Ministering children* [1854], de Mary Charlesworth, dançava contentemente até o País das Maravilhas, colocando todas as lições da Srta. Prickett²² de cabeça para baixo, gracejando com a Duquesa sobre a necessidade de se ter uma moral para toda história, e que voltou para sua casa Vitoriana sem sequer uma manchinha em sua personalidade – ou a suspeita de ter aprendido qualquer coisa mais séria do que as regras para a *Caucus Race* ou a maneira de se cortar bolos em no País do Espelho (GREEN, 1977, p. 30-31)²³.

skies never seen by human eyes' have had over the minds of so many thousands of children and parents."

²⁰ Cf. GORDON, Jan B. "The Alice Books and the Metaphors of Victorian Childhood". 1971. In: PHILLIPS, Robert (Ed.). *Aspects of Alice: Lewis Carroll's dreamchild as seen through the critics' looking-glasses*. New York: Vintage Books Edition, 1977:93-113.

²¹ Escrito por Charlotte Mary Yonge, e cuja descrição principal inclui as frases "[...] uma história doméstica, um romance de educação feminina [...]". Disponível em: < <http://.amazon.com/Daisy-Chain-Charlotte-Mary-Yonge/dp/1893103226> >. Acesso em 21 de junho de 2012.

²² Governanta da família Liddell à época da amizade destes com o Reverendo Dodgson.

²³ Tradução nossa para: "The revolutionary nature of Lewis Carroll's achievement cannot be exaggerated. Alice was a genuine child who, instead of tripping her demure way round the parish with the Mays in *The Daisy Chain* or emulating Mary Charlesworth's *Ministering Children*, danced joyously into Wonderland, turning all Miss Prickett's teachings topsy-turvy, joking with the Duchess about the necessity for there being a moral in every story, and came home to her Victorian nursery without a spot on her character – or a suspicion of having learned anything more serious than the rules of a Caucus Race or the way to cut Looking-Glass cake."

Elsie Leach corrobora o comentário de Green, e acrescenta o seguinte, ressaltando especificamente o lugar da mulher na sociedade Vitoriana e nas ficções produzidas à época²⁴ :

Mesmo o personagem de Alice é um pouco enigmático, até mesmo para as crianças modernas, porque não se encaixa em nenhum estereótipo. Quão mais incomum ela deve ter parecido para as crianças vitorianas, acostumadas a garotas angelicais destinadas à morte precoce (em Dickens, Stowe, e outros), ou a mocinhas impossivelmente virtuosas, ou mesmo a garotinhas malcriadas que eventualmente se reformam em resposta à pressão adulta (LEACH, 1977, p. 90)²⁵ .

A teórica norte-americana continua a explicitar o papel inovador da obra de Lewis Carroll no panorama da ficção infantil vitoriana, e ressalta a escassa incorporação, à época da publicação do primeiro livro de Alice, de elementos dos contos de fadas como encontrados em histórias estrangeiras como as de Andersen, traduzidas para o inglês pela primeira vez em 1846:

Livros ingleses escritos para crianças deveriam supostamente ser realistas, de maneira a fornecer instruções essenciais em religião e/ou moralidade, para que a criança viesse a se tornar um adulto virtuoso e razoável (LEACH, 1977, p. 89)²⁶ .

Carroll modifica esse panorama, segundo Leach, ao incorporar alguns elementos do conto de fadas²⁷ nas histórias de Alice, substituindo a razão exacerbada, com que a literatura infantil era imiscuída, pela desrazão e irracionalidade. “A escolha do uso de elementos dos contos de fadas é apenas um

²⁴ O cineasta Jan Švankmajer produziu, em 1971, o curta-metragem *Zvahlav aneb satický Slameného Huberta (Jabberwocky, or Straw Hubert's Clothes)*, em que tais elementos da sociedade vitoriana, especialmente no tocante à educação e à “transformação” de crianças em adultos, é violentamente satirizada, em conexão ao poema homônimo de Carroll – conforme será discutido de forma mais aprofundada na análise do filme do cineasta no último capítulo deste estudo.

²⁵ Tradução nossa para: “The character of Alice herself is a bit puzzling, even to the modern child, because it does not fit a stereotype. How much more unusual she must have seemed to Victorian children, used to girl angels fated for an early death (in Dickens, Stowe, and others), or to impossibly virtuous little ladies, or to naughty girls who eventually reform in response to heavy adult pressure.”

²⁶ Tradução nossa para: “English books written for children were supposed to be realistic in order to provide essential instruction in religion and/or morality, that the child might become a virtuous, reasonable adult.”

Curiosamente, tal predominância do realismo – em oposição ao fantástico e ao maravilhoso – nos primórdios da literatura infantil vitoriana, vai de encontro às formas de expressão atuais produzidas para crianças, nas quais o infantil e o fantasioso entrelaçam-se em uma relação tão próxima que são percebidos como similares, quase sinônimos.

²⁷ Tais como metamorfoses, objetos e animais falantes, objetos mágicos como a chave de ouro que abre a minúscula porta para o jardim e o bolinho “*Eat me*”, dentre outros.

indício de que, ao escrever *Alice*, Dodgson rejeitava a abordagem racional das escritas anteriores para crianças, as quais possuíam um insistente apelo à razão de seus leitores” (LEACH, 1977, p. 90)²⁸.

Em certa medida, podemos inferir que parte do encantamento advindo das aventuras vividas por Alice, tanto para o público infantil quanto para o adulto, vem do potencial “libertário” proporcionado pela irracionalidade – pela possibilidade dos adultos tornarem-se mais uma vez crianças e poderem rir irresponsavelmente, como comenta Virginia Woolf na citação feita anteriormente. Assim também é para as crianças, que podem, enfim, tornar-se crianças e não pequenos adultos em constante aprendizado de etiqueta e bom comportamento.

Escritas com a intenção primária de entreter e divertir o público infantil²⁹, as histórias de Alice difundiram-se mundo afora e tornaram-se imortais, parte por sua aproximação muito característica com o universo maravilhoso dos contos de fada infantis; parte pelo exato oposto. O universo caótico de pesadelo, o nonsense intrincado, as constantes inversões de lógica e sentido, assim como a presença de questões filosóficas, metafísicas e linguísticas e as referências a eventos contemporâneos da época vitoriana fizeram com que os livros de Alice se expandissem também para o terreno dos adultos e se replicassem nas mais diferentes teorias. Teorias essas que eram tentativas contínuas de decifrar essas obras, quase como se seguíssemos à risca as ideias da Duquesa: “Tudo tem uma moral, é questão de saber encontrá-la!” (CARROLL, 2002, p. 87).

É interessante notar, nesse sentido, o movimento duplo que garantiu a sobrevivência, por quase 150 anos, dos relatos das aventuras de Alice: por um lado, a história replica-se e multiplica-se, atualizando-se em adaptações e releituras, notadamente cênicas e cinematográficas, que evidenciam, em sua maioria, seu

²⁸ Tradução nossa para: “The choice of fairy-tale elements is just one indication that in writing *Alice* Dodgson rejected the rational approach of earlier writers for children, that is, their insistent appeal to the reason of their readers.”

²⁹ Tal “intenção” é fundamentada em inúmeras biografias de Lewis Carroll/Dodgson, as quais fazem referências ao seu hábito de criar histórias para divertir as crianças com quem mantinha amizade (referidas, talvez com certa ironia, como “child-friends”) em seus diversos passeios – sendo a histórica expedição de barco com Alice e duas irmãs, a qual originou o primeiro livro de Alice, um dos vários exemplos. Além disso, conta-se que, após a grande insistência de Alice Liddell para que Carroll escrevesse essa história particularmente (uma vez que ele não tinha o hábito de escrevê-las, somente contá-las de improviso), ele emprestou o manuscrito para um amigo para que o lesse para seus filhos, a fim de atestar a “receptividade” da história. Somente após o retorno entusiástico, Carroll decidiu publicá-la em grande escala. Cf. GREEN, Roger Lancelyn. “Alice”. 1960. In: PHILLIPS, Robert (Ed.). *Aspects of Alice: Lewis Carroll’s dreamchild as seen through the critics’ looking-glasses*. New York: Vintage Books Edition, 1977:13-38.

caráter infantil e maravilhoso³⁰. De outro lado, interpretações e releituras teóricas de diversos de seus aspectos são criadas e discutidas continuamente, trazendo à tona muitos de seus caracteres que podem, digamos, ser considerados válidos e apropriados para a atenção adulta e a crítica.

Há também leituras e obras que percebem e projetam Alice no terreno que abarca as duas vertentes, não exclusivamente no campo das histórias infantis maravilhosas, mas com temas, lógica e questionamentos que se estendem para fora desse universo, imiscuindo-o ao tema da realidade – a princípio oposto, sólido e governado por leis fixas e lógicas.

Além disso, o mote ou a temática das histórias de Alice – seu encontro e descoberta do universo estranho, maravilhoso e, essencialmente, outro – não deixam de ser universais, na medida em que refletem, em última instância, a busca da identidade. Donald Rackin (1966), em seu ensaio “*Alice’s Journey to the End of Night*”, critica as leituras e análises fragmentadas e, em certa medida, academicistas, do primeiro de livro de Carroll e propõe uma leitura global da obra, pertinente e atuante, inclusive no plano da realidade e da nossa relação com ela. O autor afirma:

[...] análises frequentes que falham em explicar o inegável impacto da obra como um todo no leitor moderno leigo em assuntos como a política e história social Vitoriana, matemática teórica, lógica simbólica ou psicologia Freudiana. Já está na hora, então, de *Alice* ser tratada pelo que certamente é – [...] [uma obra] que exemplifica o profundo questionamento da realidade o qual caracteriza a principal corrente da literatura inglesa no século dezenove (RACKIN, 1977, p. 392)³¹.

A associação quase exclusiva das histórias infantis escritas por Carroll com o gênero do maravilhoso e dos contos de fadas é, em certa medida, quase inevitável. Afinal, como aponta Elsie Leach (1964), os textos de fato contêm diversos elementos usualmente encontrados nas narrativas do gênero. Além disso, apresentam o fator que, de acordo com os pontos de vistas de inúmeros teóricos do

³⁰ Neste sentido, não devemos desconsiderar a influência da adaptação realizada pelos estúdios Walt Disney em 1951, a qual contribuiu para, de certa forma, reforçar esse formato de leitura das aventuras de Alice.

³¹ Tradução nossa para: “[...] often analyses which fail to explain the total work’s undeniable impact on the modern lay reader unschooled in Victorian political and social history, theoretical mathematics, symbolic logic, or Freudian psychology. It seems time, then, that *Alice* be treated for what it most certainly is – [...] [a work] that exemplifies the profound questioning of reality which characterizes the mainstream of nineteenth-century English literature.”

fantástico, determina necessariamente o gênero maravilhoso: a existência de um universo à parte, claramente diferenciado de um universo mimeticamente construído, de forma a emular o nosso próprio e no qual o tempo, o espaço, as regras e leis que o regem colocam-se de forma única e exclusiva, sem conexão com o mundo real.

O fator por si só acarretaria a ausência da hesitação ou da ambiguidade, caso considerássemos a teoria de Todorov (1975) (e de tantos outros sucessores) de forma restrita, ao “pé da letra”: há quem duvide da existência – específica, em si – dos universos do País das Maravilhas ou do País do Espelho, ou da ocorrência dos eventos estranhos com que se depara Alice?

Acrescente-se a isso o fato de que o maravilhoso, o imaginário e a fantasia, em geral, enquadram-se necessária e quase que automaticamente no “campo” da arte produzida para crianças, de acordo com uma concepção moderna largamente aceita e difundida. O cineasta Jan Švankmajer critica duramente tal noção de uma “arte infantil” em sua entrevista de 1993 a Peter Hames:

Sempre me apeguei à ideia de que não exista nenhuma arte especial para crianças, e de que o que se autodenomina dessa maneira incorpora ou o lucro ou o castigo. [A noção de] “arte infantil” é perigosa na medida em que faz parte ou da domesticação da alma da criança (“arte educativa” = castigo) ou na criação de consumidores da cultura de massa (Disney) (ŠVANKMAJER, 2008, p. 134)³².

Nossa própria forma de abordagem dos textos de Alice parte do pressuposto de que estes se caracterizariam mais propriamente pela chave do fantástico, ao invés daquela do maravilhoso (e de suas associações com o conto de fadas). Considera-se, entretanto, um fantástico bastante particular, em sua combinação com elementos maravilhosos e na hibridização com o nonsense carrolliano.

Tal perspectiva é fundamentada na discussão das teorias sobre o fantástico, o inquietante e o nonsense conforme são exploradas no terceiro capítulo deste estudo. Essa linha de pensamento é corroborada por Sebastião Uchoa Leite (1980), no ensaio de introdução à sua tradução das duas narrativas de Alice, “O que a tartaruga disse a Lewis Carroll”, quando cita Jean Gattegno:

³² Tradução nossa para: “I have always held the view that no special art for children simply exists, and what passes for it embodies either the birch or lucre. ‘Art for children’ is dangerous in that it shares either in the domestication of the child’s soul (‘educational art’ = the birch) or the bringing up of consumers of mass culture (Disney).”

Gattegno observa agudamente que a diferença das narrativas fantásticas de Alice em relação aos contos de fadas tradicionais é que estes não colocam em questão a validade lógica do discurso. Ao contrário, os personagens de Alice questionam essa validade, dentro de um sistema de raciocínio todo particular (LEITE, 1980, p. 26)

Em sentido semelhante a essa afirmação de Gattegno, Irène Bessièrè (1974) difere o fantástico do maravilhoso e do conto de fadas na medida em que o primeiro seria definido, dentre outras coisas, como um “anti-conto de fadas” (*anti-conte*). Para tanto, a teórica explicita como o texto maravilhoso, narrativa do “dever-ser” (*devoir-être*) fundamenta-se na obediência absoluta e inquestionável às leis e às regras de seu universo isolado³³. O fantástico, em oposição, fundamenta-se na revelação, questionamento e, eventualmente, fratura de todas as leis e normas.

Tal sistema de raciocínio particular presente no País das Maravilhas e no País do Espelho baseia-se principalmente no nonsense criado por Carroll, o qual se infiltra e fundamenta ambos os universos e todos os seus personagens. Fundamenta inclusive sua configuração toda particular do fantástico, como deveremos discutir mais adiante no terceiro capítulo. Por ora, dedicamo-nos a investigar a miríade de recriações audiovisuais feitas a partir dos textos carrollianos, de forma a nos aproximar das obras selecionadas para composição de nosso *corpus* de estudo e nos aprofundar em suas discussões.

2.1 Alice nas telas

As histórias de Alice foram adaptadas para o cinema e para a televisão inúmeras vezes e nos mais diferentes formatos e linguagens. Apresentam graus diversos de proximidade com os textos de Carroll, que vão desde breves alusões e referências aos eventos, personagens ou temas presentes nos dois romances, até recriações praticamente literais. É bastante difícil chegar a um número preciso da quantidade de adaptações audiovisuais existentes atualmente, principalmente pela

³³ Regras as quais, de acordo com Bessièrè, são absorvidas de uma lei de valores morais e sociais “ingênuos” (*naïve*) – baseada em uma ordem das coisas como “deveriam ser”: o bem vence o mal, o príncipe fica com a princesa, os vilões são castigados, e etc – noções do nosso próprio universo, em uma forma de reformulação da “realidade rebelde”, na qual tais valores são impossibilitados de se concretizarem.

subjetividade de interpretação do grau de tais aproximações e, portanto, do que deve ou não ser considerado uma adaptação, assim como pela falta de registros e informações precisos sobre tais filmes, produzidos desde o início do século XX até os dias atuais.

Na edição revisada de seu estudo sobre os livros de Alice, Martin Gardner (2002) anexa uma lista de adaptações elaborada por David Schaefer, estudioso de Lewis Carroll e colecionador dos filmes de Alice. A lista apresenta um montante de 25 produções, divididas entre jornais cinematográficos, filmes, animações, filmes educativos, telefilmes e séries para televisão. Kamilla Elliot (2003), em sua pesquisa sobre as relações entre literatura e cinema, utiliza os filmes feitos a partir dos textos de Alice para discutir as teorias da adaptação. Sua lista chega a um total de 50 adaptações, com a ressalva de que não deve – e não poderia – ser definitiva. A relação de filmes com que trabalhamos nesta pesquisa, elaborada com base nas listas de Schaefer e de Elliot, assim como em informações disponíveis *online* principalmente no *website* Internet Movie Database (IMDb)³⁴, chega também a 50 títulos. Trata-se da mesma quantidade identificada por Elliot (2003), muito embora duvidemos muito de que possua exatamente os mesmos títulos. Desse total de 50 títulos, tivemos acesso a 27³⁵.

Ao termos contato com as mais diversas adaptações e releituras audiovisuais de suas histórias, percebemos que Alice é reinventada vezes e vezes sem fim, acompanhando mesmo as evoluções técnicas e narrativas da história do cinema. Suas adaptações iniciam-se já em 1903, ocorrendo de forma praticamente ininterrupta através das décadas, até a mais recente de que se tem notícia, realizada em 2010.

As adaptações audiovisuais das histórias de Alice vão desde filmes mudos e em preto e branco do início do século XX, passando por animações nas mais diferentes técnicas, superproduções em *live-action* com elencos estelares,

³⁴ Disponível em <http://www.imdb.com/>. Acesso em: 15 de janeiro de 2011.

³⁵ Abordaremos tal relação de filmes de duas maneiras neste estudo: a primeira é por meio da sistematização das informações no formato de uma lista com todas as adaptações a que nos referimos, com detalhes técnicos, a qual está anexada à dissertação como apêndice (Cf. p. 176). A segunda maneira é ao nos referenciarmos a todos os filmes no corpo do texto; alguns somente com as informações de título, diretor e ano de lançamento. Outros, aqueles que se sobressaem, seja pela diversidade com que se aproximam das histórias de Alice, seja pela importância histórica no panorama de suas adaptações, são comentados mais detalhadamente. O objetivo dessa seção será dar conta da grande diversidade de adaptações de Alice. Para tanto, utilizamos também imagens retiradas de alguns dos filmes, de forma a ilustrar as diferentes visões de Alice e do País das Maravilhas em sua forma audiovisual.

cinebiografias ficcionalizadas, sátiras sociais, paródias pornográficas, até chegarem às megaproduções cujos universos e personagens são criados quase que completamente de forma virtual, via computação gráfica, no final do mesmo século e início do século XXI. É possível perceber, dado o extenso espectro temporal no qual se incluem suas adaptações, o fato de elas terem também, em alguma medida, acompanhado a evolução das concepções e discursos do fantástico, desde o fantástico tradicional do século XIX até o fantástico contemporâneo do século XX, com contribuições das teorias da psicanálise, das ideias e estética surrealistas e da literatura de Kafka. Tais transformações e evolução podem ser vistas, ainda que sutilmente, nos mais diferentes filmes de Alice.

Jack Zipes (2011) cita Will Brooker ao comentar o enredo “enganosamente” simples na história das *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, e este resume a forma simplista com que a maioria das adaptações o aborda:

Conhecemos Alice pela primeira vez no mundo real, acompanhada do personagem ou da irmã mais velha ou de algum outro adulto. Ela segue um Coelho Branco até o interior de alguma forma de túnel ou buraco, e ao entrar no País das Maravilhas encontra uma pequena porta pela qual deseja passar. Ela bebe uma poção mágica que a encolhe, e então come um bolo mágico. Animais nadam em uma piscina de lágrimas. O Coelho confunde Alice com sua criada, Mary Ann, e a envia até sua casa, onde ela se torna grande novamente, depois pequena de novo quando os animais tentam expulsá-la. Ela deixa a casa e encontra a Lagarta que pergunta: “Quem é você?” Ela se junta ao Mad Tea Party, e é apresentada à Rainha de Corações e sua corte; todos jogam croquet. Há um julgamento que culmina com o fim do sonho (BROOKER, 2004, p. 203)³⁶.

A primeira adaptação de Alice de que se tem notícia é *Alice no País das Maravilhas (Alice in Wonderland)* (Fig.1), a versão curta de 1903, dirigida por Cecil Hepworth e Percy Stow para a BBC. Nela, ainda que entremeada por cartelas com funções narrativo-explicativas, muito da ação e encadeamento de eventos é incompreensível a não ser que se conheça a história de antemão.

³⁶ Tradução nossa para: “We are introduced to Alice in the real world, with either an older sister or other adult characters. She follows a White Rabbit into some form of tunnel or hole, and entering Wonderland finds a small door she wishes to get through. She drinks a magic potion that shrinks her, and then eats a magic cake. Animals swim in a pool of tears. The Rabbit mistakes her for his maid, May Ann, and sends her to his house, where she makes herself big again, then small again as the animals try to evict her from the house. She leaves the house and encounters a Caterpillar who asks “Who are you?” She joins a Mad Tea Party, and meets the Queen of Hearts with her court; they play croquet. There is a trial culminating from the dream.”



FIGURA1: *Alice no País das Maravilhas* (1903), Cecil Hepworth.

Ainda do início do século XX, há o curta de 1910 dirigido por Edwin S. Porter, *Aventuras de Alice no País das Maravilhas* (*Alice's Adventures in Wonderland*) e o longa-metragem de 1915 dirigido por W. W. Young, *Alice no País das Maravilhas* (*Alice in Wonderland*). Curiosamente, tanto a versão de Hepworth quanto a de Young iniciam suas narrativas dando a entender explicitamente que as aventuras de Alice se dão em meio aos sonhos da menina adormecida no campo, ou, como coloca Young, quando ela “adentra Dreamland”³⁷.

Na década de vinte, Walt Disney cria e dirige uma série de 57 curtas mudos com técnica mista intitulada *Alice Comedies* (Fig. 2). Na produção, Alice (a princípio interpretada pela atriz mirim Virginia Davis e até o fim da série substituída por outras atrizes) interage com personagens animados, em uma mistura de *live-action* com animação 2D. O primeiro episódio intitula-se *Alice no País das Maravilhas* (*Alice in Wonderland*), porém as histórias são livremente baseadas no livro de Carroll, aproximando-se deste no mote da viagem onírica de Alice a outro universo – neste caso, Cartoonland. A maioria dos episódios foi perdida, mas cerca de 19 foram recentemente lançados em DVDs de coletâneas de distribuidoras diversas, uma vez que os filmes estão agora em domínio público.

³⁷ De uma das cartelas do filme: “Alice enters Dreamland”.

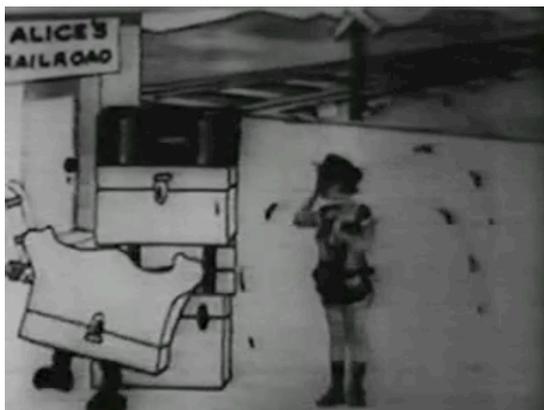


FIGURA 2: *Alice's Tin Pony* (1925) - Episódio 21 de *Alice Comedies*, Walt Disney.

Na década de 1930, foram lançadas cinco produções adaptadas dos livros de Alice. Dentre elas, três são curta-metragens: 1) uma animação com a personagem Betty Boop em que ela encontra o Coelho Branco e vai para Wonderland, intitulada *Betty in Blunderland*, lançada em 1934 e dirigida por Dave Fleischer; 2) um curta dirigido por David Hand e produzido pela Walt Disney Productions em 1936, *Thru the mirror*, no qual Mickey Mouse tem um sonho similar ao de Alice e atravessa o espelho; e 3) um curta britânico para a BBC dirigido por George More O'Ferrall em 1937, intitulado *Alice no País das Maravilhas* (*Alice in Wonderland*). Os dois longas-metragens são: 1) *Aventuras de Alice no País das Maravilhas* (*Alice's Adventures in Wonderland*), de 1931, dirigido por Bud Pollard e produzido pelo Metropolitan Studios – a primeira versão sonora de Alice e também a primeira a empregar os diálogos escritos por Carroll; e 2) a superprodução de 1933 da Paramount, dirigida por Norman Z. McLeod, *Alice no País das Maravilhas* (*Alice in Wonderland*) (Fig. 3).

Neste último, assim como em muitas das adaptações das aventuras de Alice, eventos e personagens das duas histórias são misturados na recriação de uma única narrativa. Há também um único universo, ao invés dos complementares mas diferentes universos do País das Maravilhas e do País do Espelho. Com um elenco repleto de grandes estrelas da época, como Cary Grant, Gary Cooper, W.C. Fields e Charlotte Henry, dentre outros, o filme é todo em *live-action* – a não ser por um pequeno trecho em animação do poema “A Morsa e o Carpinteiro”, recitado por Tweedledee e Tweedledum. Os atores vestem máscaras e fantasias em suas caracterizações dos personagens, mesmo alguns humanos, como a Duquesa e a Cozinheira.



FIGURA 3: *Alice no País das Maravilhas* (1933), Norman Z. Mcleod.

Em 1949, *Alice no País das Maravilhas* (*Alice au Pays des Merveilles*) (Fig. 4), uma adaptação francesa produzida pela Lou Bunin Productions e dirigida por Dallas Bower, utilizou *live-action* e animação de bonecos em *stop motion* para mais uma vez recriar o universo carrolliano no cinema. De fato, o próprio Lewis Carroll é trazido à vida. Na introdução em *live-action*, vemos o escritor em ações cotidianas pelas ruas de Oxford e, ao lado das três irmãs Liddell, em seu passeio de barco durante o qual o universo do País das Maravilhas foi criado.

Após tal introdução, de certa forma, metalinguística, as aventuras da menina se iniciam, e Alice adentra o já familiar universo das maravilhas. Entretanto, os bonecos e cenários de Bunin recriam os personagens e as paisagens do País das Maravilhas de forma perturbadora: os traços, formas e movimentos das criaturas são ao mesmo tempo belos e estranhos ao olhar. Criados de forma a homenagear os traços de John Tenniel, ilustrador original dos textos de Alice, alguns de seus cenários, cheios de sombras, recortes, ângulos parecem, em alguns momentos, quase expressionistas. Com eles interage Alice, interpretada pela atriz Carol Marsh. O filme tem algumas passagens notáveis, principalmente nas partes animadas pelos bonecos; além de proporcionar um olhar original em meio aos filmes criados a partir dos livros de Carroll até então.

Entretanto, o filme de Bower acabou sendo lembrado menos por suas qualidades artísticas e mais por sua disputa jurídica com Walt Disney e o *Alice no País das Maravilhas* (*Alice in Wonderland*) (Fig. 5) norte-americano. Lançado em 1951, a produção da Walt Disney Productions é atualmente um clássico e provavelmente a adaptação mais conhecida dos livros de Carroll. Produzido a partir de 1938 (tendo sua produção interrompida durante a 2ª Guerra Mundial) e dirigido

por Clyde Geronimi, Wilfred Jackson e Hamilton Luske, o filme foi desenvolvido em animação 2D, com cores e cenários exuberantes. Ele também entremeia os eventos do País das Maravilhas com o do País do Espelho e sua abordagem dos textos literários, muito embora seja bastante próxima, não chega a ser essencialmente literal. A adaptação de Bunin, cuja estreia em Paris ocorreu em 1949, possuía também uma versão em inglês para lançamento nos Estados Unidos. Teve, porém, sua distribuição prejudicada por um processo aberto por Disney, que tencionava proibir seu lançamento no país, a fim de evitar a concorrência com sua própria adaptação. Ao final, ambos foram lançados em 1951, sem muito sucesso de ambos os lados, já que a versão de Disney não foi bem recebida pelo público e a de Bunin teve apenas poucas exibições no país.



FIGURA 4: Alice no País das Maravilhas (1949), Dallas Bower.



FIGURA 5: Alice no País das Maravilhas (1951), C. Geronimi, W. Jackson; H. Luske.

No ano de 1966, foram lançadas duas animações norte-americanas, uma intitulada *Alice of Wonderland in Paris*, dirigida por Gene Deitch e produzida pela Rembrandt Films; outra produzida para a televisão com o título de *Alice in Wonderland or What's a Nice Kid Like You Doing in a Place Like This?*, dirigida por Alex Lovy para a Hanna-Barbera Productions. Há também *Alice no País das Maravilhas (Alice in Wonderland)* (Fig. 6), filme em *live-action* dirigido por Jonathan Miller como parte de uma série semanal produzida pela BBC entre os anos de 1964 a 1970, intitulada "The Wednesday Play", em que se exibiam principalmente filmes escritos e produzidos para televisão, assim como adaptações.

No filme surrealista de Miller, o estranhamento fantástico se produz a partir da conjugação de vários fatores: a condução incomum do tempo; as descontinuidades espaciais e temporais de montagem; o universo excêntrico recriado pelo diretor, especialmente notado na caracterização dos personagens. Aqui, Alice vivencia o universo do País das Maravilhas como uma observadora estoica e emocionalmente desconectada, “de alguma maneira atordoada, mas meditando no que significa mudar em um mundo repulsivo” (ZIPES, 2011, p. 298)³⁸. Além disso, a menina ouvia vozes em sua cabeça: recurso análogo (ao mesmo tempo radical) ao “e Alice pensou consigo mesma” presente nos romances de Carroll. Acrescente-se a isso o fato de que, à exceção do Cheshire Cat, todos os personagens animais são interpretados por atores que não se fantasiam ou utilizam máscaras. Pelo contrário, vestem-se formalmente segundo os costumes da Era Vitoriana, cujo retrato satirizado é colocado em foco nesse filme de forma muito mais enfática, crítica e mordaz do que em outras adaptações. Como explicita Jonathan Miller em entrevista a Scott Thill:

Assim que você retira as cabeças de animais, você começa a ver do que se trata realmente. Uma criança, rodeada de pessoas apressadas e preocupadas, pensando “Então é isso que significa ser adulto?”. O fato de eles não fazerem nenhum sentido e estarem presos [...] pelo tempo, dançando em corridas insignificantes até ficarem exauridos [...] e conduzindo procedimentos risíveis – como na corte do Rei e da Rainha – quando tudo o que querem de verdade é decapitar uns aos outros, não condiz com todo o suposto ar solene e de importância que preenche tudo que eles fazem (ZIPES, 2011, p. 299).³⁹

³⁸ Tradução nossa para: “[...] [Alice is] somewhat dazed but meditating on what it means to change in a repulsive world.”

³⁹ Tradução nossa para: “Once you take the animal heads off, you begin to see what it’s all about. A small child, surrounded by hurrying, worried people, thinking ‘Is that what being a grown up is like?’ The fact that they make no sense, are trapped [...] by time, dance about the meaningless caucuses until they’re utterly spent, [...] and conduct ludicrous proceedings – such as in the King and Queen’s court – when what they really want to do is behead each other, doesn’t jibe with the supposed air of solemnity, importance and meaning that inflates everything they do.”



FIGURA 6: *Alice no País das Maravilhas* (1966), Jonathan Miller.

Nas décadas de 1970 e 1980, há um grande aumento na produção de adaptações das aventuras de Alice. Em 1971, Jan Švankmajer produz *Jabberwocky* (*Zvahlav aneb Satický Slameného Huberta*), um curta-metragem surreal baseado livremente no poema homônimo de Lewis Carroll, presente no segundo livro de Alice. Terry Gilliam, em 1977, dirige um longa-metragem de mesmo nome. Seu *Jabberwocky*, no entanto, no melhor estilo cômico Monty Python, é um dragão medieval que o protagonista desajeitado deve derrotar.

Em 1972 é lançado *Aventuras de Alice no País das Maravilhas* (*Alice's Adventures in Wonderland*), um filme musical grandioso dirigido por William Sterling na Grã Bretanha. São produzidos também o telefilme da BBC de 1973, *Alice Através do Espelho* (*Alice Through the Looking-Glass*), dirigido por James MacTaggart; uma adaptação argentina de 1976, *Alice no País das Maravilhas* (*Alice en el País de las Maravillas*), dirigida por Eduardo Plá; e, no mesmo ano, a versão paródico-pornográfica-musical dirigida por Bud Townsend, *Alice in Wonderland: An X-Rated Musical Comedy*.

Em 1975, Louis Malle lançou *Lua Negra* (*Black Moon*), um conto de fadas surrealista no qual, fugindo de uma guerra entre homens e mulheres, uma garota entra em um universo alternativo e fantástico situado no terreno de uma grande casa em que vive uma estranha família e criaturas saídas de fábulas, como unicórnios. Ainda que não haja uma explícita conexão com as histórias de Carroll, podemos entrevê-la no delineamento geral da narrativa: na menina que adentra e explora um universo fantástico, em seus encontros com criaturas estranhas e nonsense, nas

ambiguidades narrativas, em uma certa opacidade formal, em um sentimento geral de absurdidade.

Da mesma maneira, podemos pensar o filme de Claude Chabrol, de 1977, *Alice ou la dernière fugue* (Fig. 7), em que Alice Carol escapa de um relacionamento amoroso falido e encontra refúgio em uma casa à beira da estrada quando seu carro tem o para-brisa quebrado em uma tempestade. Alice penetra então nesse universo de maravilhas perturbadoras e labirínticas, das quais procura desesperadamente escapar, sem sucesso.



FIGURA 7: *Alice ou la dernière fugue* (1977), Claude Chabrol.

Em 1981 e 1982, a produtora russa Kievnauchfilm produziu duas animações para a televisão, com técnica mista, em animação 2D e de recortes. Eram *Alice no País das Maravilhas* (*Alisa v Strane Chudes*) (Fig. 8) e *Alice Através do Espelho* (*Alisa v Zazerkale*) (Fig. 9), ambos dirigidos por Yefrem Pruzhanskiy. Os universos e personagens do País das Maravilhas e do País do Espelho são caracterizados em um visual deslumbrante, com cores e desenhos de traços fortes e elaborados. Acrescente-se ainda um narrador que guia o espectador através dos meandros das aventuras de Alice, e completa-se um conto de fadas fantástico, alegre e pujante.



FIGURA 8: Alice no País das Maravilhas, 1981, Yefrem Pruzhanskiy



FIGURA 9: Alice Através do Espelho, 1982, Yefrem Pruzhanskiy

Continuando na década de 1980, produz-se *Alice no País das Maravilhas* (*Alice in Wonderland*), a versão para a TV americana dirigida por John Clark Donahue e John Driver, lançada em 1982. No mesmo ano, surge *Alice* (*Alicja*), uma co-produção da Bélgica, Polônia, Grã-Bretanha e Estados Unidos dirigida por Jacek Bromski e Jerzy Gruza. Em 1982 e 1983, há duas versões adaptadas de produções para o teatro: *Alice no Palácio* (*Alice at the Palace*), dirigida por Emile Ardolino, com Meryl Streep no papel de Alice; e *Alice no País das Maravilhas* (*Alice in Wonderland*), de Kirk Browning, adaptado a partir de uma produção para a Broadway de 1932, e exibido como parte da série televisiva “Great Performances”. Nesses dois casos, podemos perceber um procedimento duplo de adaptação: da literatura para o teatro e daí para a televisão.

Ainda em 1983, foi lançada uma série animada de co-produção japonesa e alemã intitulada *Alice no País das Maravilhas* (*Fushigi no Kuni no Alice*) (Fig. 10), dirigida por Shiego Koshi e produzida pela Nippon Animation Co.



FIGURA 10: *Alice no País das Maravilhas* (1983), Shiego Koshi

Em 1985, foram lançados *Alice no País das Maravilhas* (*Alice in Wonderland*), uma produção quase desconhecida da Anglia Television para a TV britânica; e, no mesmo ano e com o mesmo título, um especial para a TV americana (Fig. 11) dividido em duas partes, dirigido por Harry Harris. Nesta superprodução estrelada por astros da época, tais como Sammy Davis Jr., Carol Channing e Telly Savalas, Alice deve reconhecer e conquistar seus medos mais profundos – materializados na forma do terrível Jabberwocky – a fim de crescer para finalmente poder fazer parte do mundo dos adultos.



FIGURA 11: *Alice no País das Maravilhas* (1985), Harry Harris.

Ainda de 1985, surge *Dreamchild*, de Gavin Millar, uma adaptação de ficção “biográfica” da história de Alice Liddell e seu relacionamento tanto com Carroll quanto com o País das Maravilhas. Há ainda na década de 1980 mais dois filmes sob o título de *Alice no País das Maravilhas* (*Alice in Wonderland*): uma versão para

a BBC, em quatro episódios, dirigida por Barry Letts em 1986; e uma animação australiana, produzida em 1988 pela Burbanks Films Australia, dirigida por Richard Trueblood. Em 1987, foi lançado também *A Aventura dos Ursinhos Carinhosos no País das Maravilhas* (*The Care Bears Adventure in Wonderland*), de Raymond Jafelice, em uma adaptação que promove um encontro entre os personagens do desenho animado Ursinhos Carinhosos e Alice.

Em 1988, o animador tcheco Jan Švankmajer mais uma vez aproximou-se do universo fantástico de Carroll, dessa vez em um longa-metragem surrealista e sombrio que mescla *live-action* e animação de bonecos em *stop motion*, em seu *Alice* (*Neco z Alenky*) (Fig. 12). Em seu filme, o estranho e o fantástico tomam ares ameaçadores no contato com a menina, e a violência e ameaça sutis que perpassam os romances carrollianos são trazidos à tona em toda a sua potência.



FIGURA 12: *Alice* (1988), Jan Švankmajer.

Alice na Cidade das Maravilhas (*Alicia en el Pueblo de las Maravillas*), de 1991, é uma produção cubana, dirigida por Daniel Díaz Torres e produzida pelo Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos (ICAIC). Trata-se de uma sátira mordaz a respeito da sociedade cubana e de seu regime de governo. Nesse filme de crítica social, o absurdo e o nonsense são percebidos sob outra perspectiva. Tal perspectiva não os desloca para um universo alternativo de fantasia, mas presente na realidade cotidiana e nas relações humanas.

Ainda em 1991, foi lançada também a animação *Sugar & Spice Special Stories for Little Girls: Alice in Wonderland*, produzida no Japão. Também em 1991, dá-se o início de uma série de TV produzida pela Walt Disney Television para o

Disney Channel, que durou até 1995, sob o título: *Aventuras no País das Maravilhas* (*Adventures in Wonderland*).

Na década de 1990, foram lançadas ainda as seguintes adaptações: *Alice no País das Maravilhas* (*Alice in Wonderland*), de 1995, uma animação co-produzida por Estados Unidos e Japão, dirigida por Toshiyuki Hiruma e Takashi Masunaga; *Miyuki no País das Maravilhas* (*Fushigi no Kuni no Miyuki-chan*) (Fig. 13), também de 1995, um *anime* em duas partes adaptado de um mangá *yuri*⁴⁰ homônimo – o qual, por sua vez, é uma adaptação das histórias de Carroll. A animação foi dirigida por Tetsuro Aoki. O filme é uma adaptação paródica na qual o País das Maravilhas e o País do Espelho são habitados por versões femininas homossexuais e sensuais das criaturas carrollianas, que tentam seduzir a protagonista, Miyuki.



FIGURA 13: *Miyuki no País das Maravilhas* (1995). Tetsuro Aoki.

Há ainda *Alice Através do Espelho* (*Alice Through the Looking Glass*), de 1998, dirigido por John Henderson; *Alice Underground*, um curta-metragem de animação dirigido por Robert E. Lee, de 1999; e o especial de três horas de Nick Willing para a NBC, *Alice no País das Maravilhas* (*Alice in Wonderland*) (Fig. 14), também de 1999. Willing faz uso de recursos digitais e computação gráfica em sua recriação do País das Maravilhas criando cenários grandiosos e personagens em 3D que interagem com os atores, ou mesmo modificando os próprios atores em sua caracterização dos personagens. Podemos citar, como exemplo, o Cheshire Cat, interpretado por Whoopy Goldberg, ou o Chapeleiro Maluco (Fig. 14).

⁴⁰ Termo que define um gênero específico em mangás e animês japoneses que envolvem relacionamentos homossexuais entre mulheres.

Nessa adaptação, a menina precisa cantar em frente aos convidados dos pais em uma festa e, nervosa e amedrontada, esconde-se no jardim, por onde o Coelho Branco passa apressado. Tanto por curiosidade quanto para escapar da situação que não quer enfrentar, Alice segue-o pela Toca. Ao fim de suas aventuras e encontros altamente edificantes e educativos no País das Maravilhas, ela volta para casa encorajada e madura o suficiente, tendo superado seus medos e inseguranças.



FIGURA14: *Alice no País das Maravilhas* (1999), Nick Willing.

Em 2005, Terry Gilliam lançou *Contraponto (Tideland)* (Fig. 15), um filme perturbador e estranho que, da mesma forma que *Lua Negra* e *Alice ou la dernière fugue*, se aproxima do universo de Carroll de forma indireta e absolutamente não literal. Após a morte de ambos os pais por overdoses de drogas, e abandonada no meio do campo, na casa da avó falecida que nunca conheceu, Jeliza-Rose passa a viver em seu universo imaginário e bizarro, explorando os arredores com amigos imaginários, o vizinho deficiente e sua irmã assustadora. Ainda em 2005, há uma versão indiana intitulada *Alice in Wonderland*, dirigida por Sibi Malayil.



FIGURA15: *Contraponto* (2005), Terry Gilliam.

Em 2008 foi exibida a primeira temporada da série brasileira *Alice*, criada e dirigida por Karim Aïnouz e Sérgio Machado, e produzida pela HBO Latin America, com incentivo da Agência Nacional de Cinema – ANCINE. Nessa adaptação, os autores retomam a premissa da viagem de Alice para um universo fantástico – no sentido de oposto ao seu próprio. Alice vive uma vida pacata em Tocantins e está prestes a se casar; entretanto sua vida muda quando deve ir a São Paulo para o enterro do pai. Lá ela conhecerá as maravilhas e os personagens da grande metrópole brasileira e deixará sua antiga vida para trás. Apesar de não ter tido uma segunda temporada, a HBO exibiu no primeiro semestre de 2010 um especial dividido em duas partes que finalizou a história da protagonista.

De 2009 há o curta-metragem *Alice no País das Maravilhas* (*Alice in Wonderland*), de David Howard; e uma minissérie produzida e exibida pelo Syfy Channel, intitulada *Alice*. A minissérie, embora retome a existência dos universos alternativos do País das Maravilhas e do País do Espelho, assim como os personagens de Carroll, situa a ação em um tenebroso tempo futuro, em que a Rainha de Copas sequestra e escraviza pessoas do “mundo real” para propósitos vampírescos e malignos, e em que Alice, mestre de judô, luta lado a lado com a resistência para salvar o pai e o noivo aprisionados.

Finalmente, em 2010, o diretor norte-americano Tim Burton lançou *Alice no País das Maravilhas* (*Alice in Wonderland*) (Fig. 16), sua muito aguardada releitura do clássico. Em sua história, situada cronologicamente após os eventos narrados nos livros de Carroll, Alice é uma jovem adulta que, para escapar, ainda que momentaneamente, das pressões impostas pela sociedade, materializadas por meio

de um inesperado e indesejado casamento arranjado, segue o Coelho Branco e cai pela Toca até o universo paralelo e subterrâneo de Underland. Lá descobre que a terra e seus habitantes são subjugados por uma rainha tirana e que é seu destino salvá-los.

Criado através da interação de atores em *live-action*, alguns dos quais digitalmente modificados, e personagens desenvolvidos em 3D em um universo inteiramente virtual previamente produzido para a projeção em três dimensões, o filme de Burton alia as mais modernas e atuais tecnologias de criação cinematográfica a seu reconhecido estilo visual e aos temas que permeiam seus filmes anteriores na recriação das histórias carrollianas.



FIGURA 16: *Alice no País das Maravilhas* (2010), Tim Burton.

As adaptações de Alice se aproximam e se apropriam dos textos de Carroll, assim como de seu universo fantástico, utilizando-se das mais variadas estratégias. Alguns filmes explicitam desde o início que as aventuras e interações de Alice são um sonho e não passam de sua imaginação. outros acompanham mais longamente Alice em seu universo de origem – ou até mesmo uma ficcionalização de Lewis Carroll/Charles Dodgson –, antes de adentrar o País das Maravilhas, a fim de estabelecer relações de identidade com eventos e/ou personagens de sua vida cotidiana com aqueles pertencentes ao mundo imaginário. W. W. Young, em sua

versão de 1915, chega a explicitar, em uma das cartelas do filme: “Coisas que fazemos e vemos logo antes de adormecermos influenciam nossos sonhos”⁴¹.

Seguindo essa tendência, em tentativas de compreensão e assimilação racionais da personagem de Alice e dos universos maravilhosos carrollianos, outros procuram ainda estabelecer motivações objetivas para as aventuras da menina. Assim, após sua viagem fantástica através do País das Maravilhas, ela retorna tendo se tornado mais destemida, confiante, segura e até, na versão paródico-pornográfica, tendo se tornado uma mulher, pronta para os prazeres do sexo. Muitos dos filmes seguem essa caracterização da jornada da menina como possibilidade de fuga e escape de seu universo e dos problemas que a desafiam – de maneira bastante semelhante a uma forma de apreensão usual do fantástico como discurso escapista.

Podemos nos aproximar das adaptações feitas a partir dos livros de Alice de diversas maneiras, a fim de considerá-las mais detalhadamente e promover o recorte de nosso estudo e análises. Percebemos, durante a pesquisa e ao assistir aos filmes, que poderíamos agrupá-los em dois grupos diferentes: de um lado aqueles que se aproximam dos textos de Carroll de forma mais literal e de outro aqueles que encontram formas não-literais e diversificadas de representação do fantástico presente nos universos carrollianos.

Muito embora tais generalizações inevitavelmente promovam reduções na produção de sentido de seus objetos e no modo como são percebidos, consideramos tal procedimento importante na medida em que nos ajudará a compreender e limitar o escopo de nosso estudo para melhor e mais objetivo aprofundamento nas questões a que nos propomos.

No delineamento do primeiro grupo, consideramos a literalidade na criação das adaptações com referência às formas de representação imagética e discursiva dos universos do País das Maravilhas e do País do Espelho e de seus habitantes. A maior parte das adaptações se encaixa nessa categoria, apoiando quase que totalmente a criação do universo e da sensação de fantástico na existência dos universos alternativos de animais falantes e cartas de baralho ou peças de xadrez moventes, assim como na interpretação de suas falas disparatadas e aparentemente sem sentido.

⁴¹ Tradução nossa para: “Things we do and things we see shortly before we fall asleep are most apt to influence our dreams.”

Porém, o nonsense não é o universo da total falta de lógica ou da loucura descabida, como alguns dos filmes nos querem fazer crer; pelo contrário. As palavras nonsense de Carroll, paradoxalmente lógicas à risca, entretanto, nos parecem, em tais filmes, deslocadas – mesmo em seu universo próprio da inversão de sentido. Tal efeito ocorre mais intensa e visivelmente nas adaptações em *live-action* que caracterizam os personagens do País das Maravilhas e do País do Espelho por meio da utilização de fantasias, máscaras e grossas camadas de maquiagem – embora não esteja limitado às mesmas, já que tanto nesses filmes quanto em algumas animações, a utilização de dispositivos cinematográficos realistas também produz a sensação de incongruência.

Kamilla Elliott (2003, p.188), ao fim de seu estudo sobre as relações entre romances e filmes, afirma que “frequentemente as adaptações literalizam as analogias interartísticas [...] e como o jogo entre as dimensões figurativa e literal são essenciais para a analogia, tal literalização tende a destruir a analogia ao mesmo tempo em que parece concretizá-la”⁴². E ela ainda acrescenta, referindo-se à especificidade das técnicas cinematográficas na criação do universo fantástico:

As palavras nonsense do texto de Carroll emergem de corpos congruentes, que se movem de acordo com leis biológicas e físicas em um espaço fílmico absolutamente coerente, gravados em ângulos de câmera racionais e editados de acordo com as leis da lógica da continuidade espacial. [...] Quando tais técnicas cinematográficas realistas gravam artifícios teatrais, os mundos de sonho deslocados de Carroll parecem mais artificiais do que surreais. Ao invés de aparições quase-terrorizantes, quase-cômicas, vemos atores adultos vestidos como animais saltitando entre flores de papel e em casas de papelão com pratos de plástico (ELLIOTT, 2003, p 190).⁴³

Tal efeito de incompatibilidade a que se refere a teórica, baseado, de certa forma, em uma oposição forma *versus* conteúdo, pode ser fortemente percebido, por exemplo, nas megaproduções para televisão de McLeod (1933), Sterling (1972), Harris (1985), e até mesmo na de Willing (1999), na qual, embora os animais sejam criados a partir de computação gráfica, a utilização das técnicas realistas – inclusive

⁴² Tradução nossa para: “[...] adaptation frequently literalizes interart analogies, [...]. And because the play between figurative and literal dimensions is essential to analogy, such literalizations tend to destroy the analogy even as they seem to realize it.”

⁴³ Tradução nossa para: “Carroll’s nonsensical words emerge from congruous bodies moving according to biological and physical laws in coherent filmic space, shot at rational camera angles, and edited according to logical spatial transitions. [...] when realistic camera techniques record theatrical artifice, Carroll’s dislocated dream worlds appear artificial rather than surreal. Instead of quasi-nightmarish, quasi-comical apparitions, we see adult actors dressed as animals frolicking amidst paper and plastic flowers in cardboard houses with plastic dinnerware.”

na performance teatral naturalista – provoca o desconforto e a não-criação de um universo essencialmente fantástico, já que a tensão, ou hesitação entre realidade e irreabilidade não se concretiza. Da mesma forma ocorre em muitas das animações produzidas como adaptações das aventuras de Alice, principalmente nos vários filmes produzidos na esteira do sucesso do clássico de 1951 da Disney, do qual se apresentam como versões diluídas para consumo fácil.

Façamos, entretanto, uma ressalva: não nos referimos, nesse agrupamento das adaptações literalizadas dos textos adaptados, simplesmente à utilização fiel ou bastante próxima disso, dos diálogos ou palavras de Carroll pelos personagens. Podemos citar como exemplo o filme de Jonathan Miller, de 1966, como adaptação bem sucedida em empregar em cena os mesmos diálogos, porém, recriando cinematograficamente o nonsense e a tensão entre real e não-real de forma similar ao escritor vitoriano. Devido a esse fato, o filme de Miller se aproxima mais do segundo grupo aqui estabelecido que do primeiro, apesar da sua utilização, que chamamos também de “literal”, por falta de melhor termo, dos diálogos de Carroll.

No segundo grupo delineado, alinhamos adaptações que buscam estratégias de criação do sentimento fantástico, assim como de seus universos, em instâncias outras que não as da concretização literal do texto carrolliano. Tais filmes não buscam adaptar necessariamente, ou tão somente, os personagens ou eventos que fazem parte e constroem as histórias de Alice, ou mesmo seus jogos de linguagem e de analogias, mas, mais propriamente, aquilo que as conecta e estrutura, como um tecido invisível, e que percebemos como necessariamente a tensão e o equilíbrio entre os universos real e irreal, assim como o senso de deslocamento e inversão de sentidos presentes na estruturação do nonsense.

É possível perceber, em alguns dos filmes que compõem essa categoria, a elaboração do fantástico e do estranho em termos de estruturação formal, muito embora não se estabeleça necessariamente como lei para a caracterização do grupo.

Os parâmetros estabelecidos aqui não pretendem ser, de forma alguma, exaustivos, ou o melhor viés possível para a análise das relações entre as adaptações e os livros de Carroll, sendo antes uma perspectiva bastante particular. Levando em conta esse parâmetros utilizados em nossa tentativa de delimitação e comparação prévia das estratégias utilizadas pelos cineastas em suas recriações

das histórias de Alice, vamos proceder ao recorte do escopo para análises mais aprofundadas.

Na seleção dos filmes, pessoalmente não nos interessam as adaptações mais literalizadas, na medida em que o tipo de fantástico de que se constituem e que constroem se apresenta esvaziado do sentido complexo que lhe conferiu Carroll. Partindo desse pressuposto, selecionamos cinco filmes, nos quais consideramos perceber, de maneiras e a partir de procedimentos distintos, uma recriação das tensões e ambiguidades do fantástico, em contiguidade com a especificidade do universo nonsense carrolliano.

A primeira adaptação que escolhemos considerar é o filme de 1988 de Jan Švankmajer, *Alice. A escolha foi feita* em grande parte por ser uma das adaptações das histórias de Alice que consideramos mais rica e interessante em sua recriação muito particular, ao mesmo tempo tão próxima e tão pouco literal em relação aos textos de Carroll. Švankmajer traz o universo carrolliano para o interior de seu próprio universo estético característico, em que se integram premissas surrealistas e uma exacerbada materialidade na animação dos objetos que alcança o nível do grotesco. Assim, um possível viés para o estudo de sua adaptação seria a conjunção de tais níveis discursivos na criação do fantástico: o surrealismo; o formalismo em suas técnicas de animação e o grotesco daí depreendido.

O segundo filme selecionado é a mais recente adaptação dos livros de Alice: *Alice no País das Maravilhas* (2010), de Tim Burton. O cineasta norte-americano é autor de extensa filmografia cujos temas e mesmo representações visuais gótico-expressionistas se conectam intimamente com o fantástico e com o questionamento das relações e fronteiras entre o real e o irreal. Burton foi considerado o autor ideal e até mesmo óbvio para uma nova recriação do universo carrolliano. Intentamos, assim, situar sua adaptação de Alice no contexto de sua filmografia, a fim de discutir a concepção de fantástico com que o diretor costuma trabalhar, e como ela se coloca em seu último filme, além de estabelecer possíveis relações entre sua obra e um esquema narrativo que se insere nas estruturas mitológicas e arquetípicas.

Nossa terceira escolha foi o homônimo *Alice no País das Maravilhas* (1951) dos Estúdios Walt Disney. Por ser um clássico, e a principal referência em se tratando das adaptações realizadas a partir dos livros de Carroll, o filme de Disney não poderia ser deixado de fora em nosso estudo, apesar de ser uma adaptação

bastante próxima da literalidade em termos de emprego dos diálogos e da estruturação narrativa da história. De fato, é a adaptação mais literal dentre as aqui selecionadas.

Entretanto, em análises mais detidas, percebemos estratégias interessantes de atualização do nonsense carrolliano, em um meio termo entre o verbal e o visual permitidas pela escolha técnica da animação. Além desse fator, consideramos interessante uma possível análise da recriação de Disney inserida no contexto de suas outras animações da época, principalmente adaptações de contos de fada clássicos, a fim de discutirmos a possibilidade de uma inserção mais profunda das histórias de Alice em estruturas específicas do conto de fadas, como o mito e a moralidade.

O quarto e o quinto filme, acrescentados após o processo de pesquisa das demais adaptações de Alice, oferecem perspectivas inteiramente diferentes dos filmes anteriormente considerados: *Alice ou la dernière fugue* (1977), de Claude Chabrol, e *Lua Negra* (1975), de Louis Malle. São filmes dos quais se poderia dizer serem “livremente adaptados” dos livros de Carroll. As adaptações de Chabrol e Malle não contêm qualquer personagem ou acontecimento explícito presente nas incursões originais da garotinha nos universos maravilhosos do País das Maravilhas e do País do Espelho, sendo mesmo protagonizadas por duas mulheres.

Ainda assim a Alice chabroliana escapa para um universo não menos fantástico do que os carrollianos, labirínticos e, como estes últimos, aparentemente inescapáveis, em um crescendo de inquietação e ameaça sutil que se depreendem dos textos adaptados. Ao tratarmos desse filme, estaremos bastante próximos do ilusivo e escorregadio conceito de “espírito do autor”, utilizando os termos de Linda Hutcheon (2006), além de tratarmos também de uma possível qualidade distinta do fantástico: a que se relaciona, mais intensamente, com eventos psicológicos.

De forma semelhante, Lily, a personagem de Louis Malle que, de certa forma, incorpora Alice, adentra um universo fantástico e surrealista ao extremo, radical em suas relações com o real, assim como em seus questionamentos a respeito deste – principalmente visual e linguisticamente. Ao tratarmos desse filme, tencionaremos, por um lado, e de forma semelhante à análise de *Alice ou la dernière fugue*, analisar seu relacionamento bastante livre com as histórias de Alice e o universo carrolliano, e, por outro, discutir o emprego de alguns conceitos importantes na estruturação do

fantástico apontados por Rosemary (1993) Jackson: a opacidade linguística e a implosão da significação.

Consideramos, assim, que os cinco filmes selecionados fornecem distintas perspectivas e focos de análise em nosso estudo que se complementam mutuamente, tanto pela diversidade de graus de proximidade com os textos de Carroll quanto pelas diferenciadas estratégias de criação dos universos fantásticos, assim como a relação destes com os universos reais que também criam. Estes, em um sentido amplo, também adaptações miméticas do nosso próprio mundo.

De forma a podermos discutir e melhor apreender tais relações entre universos reais e irrealis, e as formas de construção de ambos nos filmes que constituem nosso *corpus* de estudo, procederemos, no próximo capítulo, a nos aprofundar em algumas teorias a respeito do fantástico e suas narrativas.

CAPÍTULO 3: O EU, O OUTRO. RELAÇÕES ENTRE O REAL E O IRREAL NO FANTÁSTICO

*E Tweedledee gritou tão alto que Alice não pôde se impedir de dizer:
“Psss! Receio que vá acordá-lo se fizer tanto barulho.”*

“Bem, não adianta você falar sobre acordá-lo”, disse Tweedledum, “quando não passa de uma das coisas do sonho dele. Você sabe muito bem que não é real.”

“Eu sou real!” disse Alice e começou a chorar.

(CARROL, Lewis. *Através do espelho e o que Alice encontrou lá*)

*Quantas palavras, quantas nomenclaturas para um mesmo desconcerto.
(CORTAZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*)*

Uma das principais dificuldades que se colocam ao se lidar com tema tão amplo quanto o fantástico é justamente a de tentar dar conta de tal tema, tentar abarcá-lo, circunscrevê-lo, delimitá-lo por todos os lados e pontos de vista, a fim de nos aproximarmos de uma compreensão, talvez, mais completa. Esforço vão, pois o fantástico, caracterizado principalmente por sua ambiguidade e indefinição essenciais, não se deixa delimitar, mal se deixa entrever, em suas relações múltiplas e intercambiáveis com os mais diversos tipos de realidades e irrealidades, em suas raízes no que há de mais profundo e inconsciente no homem e na humanidade.

O que se pretende, nesta primeira parte do terceiro capítulo, não é tentar elaborar um tratado filosófico ou metafísico a respeito do fantástico – mesmo porque tal tarefa se encontra fora de nossa alçada. Pretende-se, sim, iniciar nossa aproximação dando um passo atrás na temática das narrativas fantásticas em direção ao fantástico em si, considerado de forma mais ampla, em sua relação com o homem e com a realidade.

Várias questões se colocam desde o princípio em tal abordagem: a relação do fantástico com o real e a realidade se caracterizaria necessariamente por oposição ou exclusão? O que pode ser (ou é) considerado como a realidade e – por inevitável consequência – a irrealidade? Por que há, historicamente, manifestações do fantástico, sejam em mitologias, cosmogonias ou na arte em civilizações, épocas e formas diversas?

Se conseguirmos deixar momentaneamente de lado os sentimentos mais comuns e imediatamente suscitados frente a uma obra fantástica (terror, horror, angústia), que essencialmente abrem as comportas do real e do universo ordenado para que manifestações caóticas e incompreensíveis possam entrar, será possível perceber que talvez o tema comum, que interliga todas as diversas manifestações do irreal, do maravilhoso e do outro, seria o espanto e o desconcerto do homem frente à percepção de estar no mundo, de existir, de ser. Há também a percepção de descobrir outros semelhantes (mesmo em sua essencial diferença), todos inseridos em um universo caracterizado por uma existência própria, com leis específicas e em última instância indecifráveis – universo, em certa medida, aterrorizante em si só.

É possível ainda discutir outras formas de relacionamento emocional com o fantástico, além das sensações inquietantes ou de medo. A esse respeito, aponta Marie-Anne Kremer (2003) ao relacionar o conceito de “numinoso” à experiência fantástica:

O numinoso suscita um sentimento de grandeza, de maravilhamento, de respeito. É ainda misterioso, “wholly other”, que ultrapassa a esfera do usual, do inteligível. Essas feições se perfilam perfeitamente ao conflituoso sentimento de *Unheimliche* sempre presente no gênero fantástico, o que nos leva a crer que há uma zona no campo emocional ainda inexplorada, que difere da sensação de horror geralmente atribuído ao fantástico como seu principal *motto* (KREMER, 2003, p. 184).

Irène Bessièrè (1974) discute a conexão entre o fantástico e o sagrado, sugerindo que a narrativa fantástica constituiria, dentro de certas condições históricas, a laicização de fatos religiosos, ainda que não efetue sua substituição plena, e que tal seria a razão de sua necessidade e sucesso, através das mudanças culturais e históricas por que passam a sociedade:

O sagrado, como o fantástico, “toca o mundo dos arquétipos”. O fantástico comove como o sagrado comovia; ele responde a “uma necessidade permanente do homem” [Bessièrè cita Gabriel Germain, “Le fantastique et le sacré”, 1968], à qual deve satisfazer acima de qualquer crença e somente pelo prazer do sentimento estético. O fantástico é fundamentado em uma paleopsicologia, que, para além das variações das religiões e exclusões do racionalismo, abriga as crenças às quais ainda se subordina o homem e que não têm nada de moderno. O fantástico age e é representado no limite entre um sagrado primitivo e o sagrado circunscrito pela aliança da teologia

e da razão: é o único meio cultural a investir em uma série de arquétipos, o que explicaria a sua necessidade e seu sucesso (BESSIÈRE, 1974, p. 52).⁴⁴

Notam-se argumentações semelhantes, no sentido do reconhecimento de uma conexão entre o fantástico e antigos arquétipos que são reprimidos ou omitidos na cultura moderna, e da necessidade das narrativas fantásticas para o “preenchimento” de tal ausência. A partir de um ponto de vista psicanalítico, Bruno Bettelheim (2007), por exemplo, analisa os aspectos temáticos e estruturais dos contos de fadas clássicos, apontando-os como instrumento facilitador da compreensão e exteriorização das tensões advindas no período de desenvolvimento da psique infantil⁴⁵. De forma similar, Joseph Campbell (2005), em seu estudo sobre o Monomito, propõe que:

A função primária da mitologia e dos ritos sempre foi a de fornecer os símbolos que levam o espírito humano a avançar [...]. Com efeito, pode ser que a incidência tão grande de neuroses em nosso meio decorra do declínio, entre nós, desse auxílio espiritual efetivo. Mantemo-nos ligados às imagens não exorcizadas da nossa infância, razão pela qual não nos inclinamos a fazer as passagens necessárias da nossa vida adulta (CAMPBELL, 2005, p. 21-22).

Marie-Anne Kremer (2003), apoiada nas teorias de Carl Jung e no conceito de numinoso⁴⁶ conforme definido por Rudolph Otto (1970), sugere o fantástico como forma de recuperação de uma imaginação mitopoética, a qual se configuraria como ponte de ligação entre o mundano e o maravilhoso, o terreno e o espiritual, entre o racional e o desconhecido, por meio da reelaboração deliberada de mitos contemporâneos, e a remitologização do material da experiência, para a redescoberta da crença. Assim, de acordo com a teórica, “a linguagem fantástica tem esse poder de nos devolver a oportunidade de participar ativamente do

⁴⁴ Tradução nossa para: “Le sacré, comme le fantastique, “touche au monde des archétypes.” Le fantastique émeut comme le sacré émouvait; il répond à “un besoin permanent de l’homme”, dût-il le satisfaire hors de toute croyance et seulement par le jeu du sentiment esthétique. Le fantastique serait fonde sur une paléopsychologie, qui, au-delà des variations des religions et des exclusions du rationalisme, recueillerait les croyances auxquelles l’homme est encore asservi et qui n’ont rien de moderne. Il jouerait de la fracture entre un sacré primitif et le sacré circonscrit para l’alliance de la théologie et de la raison: il serait le seul moyen culturel d’investir un certain nombre d’archetypes; ce qui expliquerait sa nécessité et son succès.”

⁴⁵ Cf.: BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fada*. São Paulo: Paz e Terra, 2007. 21ª edição.

⁴⁶ De acordo com Otto, o numinoso definir-se-ia pela equação *mysterium tremendum fascinans*, termo que, em uma tradução simplista e literal para o português, seria algo como “mistério terrível e fascinante”. Kremer expande os significados para o termo, aproximando-o do conceito freudiano de *Unheimliche*, associando-o às noções do divino e do sagrado.

inusitado, abordar o *Unheimliche*, circundar o místico, o que não podemos compreender, nem mesmo mais experimentar, mas que nos diz respeito” (KREMER, 2003, p.201).

Marcel Brion (1961) assim caracteriza as manifestações do fantástico na arte: “[...] formas através das quais a inquietude secular do homem, seguida pela angústia e pelo medo, projeta imagens de sua ansiedade, talvez para delas se livrar, e, em alguns casos, de as exorcizar” (BRION, 1961, p.7). Para além de uma investigação poética ou metafísica de seu próprio lugar no mundo, o homem parece também se servir do fantástico como forma de exploração, tentativa de compreensão do mundo em si, em especial das dimensões do real e dos limites de tal realidade. Não que tais explorações não tenham sido abordadas de formas outras não-relacionadas ao fantástico, pois, como observa Irène Bessière (1974), o fantástico é um dentre inúmeros outros procedimentos da imaginação.

Alguns teóricos que analisam o fantástico e suas relações com a realidade – notadamente Bessière (1974) e Rosemary Jackson (1993) –, refletem que, além de experimentalmente investigar questões metafísicas do ser, estar e existir, o fantástico ocorre também como tudo aquilo que *não deveria* ou *não poderia* existir, tudo aquilo que é, metaforicamente, varrido para debaixo do tapete do que se convencionou chamar de realidade, especialmente em função da ordenação social e/ou religiosa de cada época. Incluem-se aí os desejos reprimidos em uma espécie de “inconsciente coletivo” – sejam aqueles tornados tabus, conforme discute Tzvetan Todorov (1975) em sua teoria sobre a literatura fantástica, seja simplesmente a ânsia por uma realidade maior, algo que seja muito mais do que o real definido e finito que se apresenta.

[...] a literatura fantástica aponta para, ou sugere, a base sobre a qual a ordem cultural descansa, uma vez que se abre, por um breve momento, para a desordem, para a ilegalidade, para aquilo que permanece fora da lei, aquilo que está no exterior do sistema de valores dominantes. O fantástico rastreia o não-dito e o não-visto da cultura: aquilo que foi silenciado, tornado invisível, encoberto e “ausente” (JACKSON, 1993, p. 4).⁴⁷

⁴⁷ Tradução nossa para: “[...] fantastic literature points to or suggests the basis upon which cultural order rests, for it opens up, for a brief moment, on to disorder, on to illegality, on to which lies outside the law, that which is outside dominant value systems. The fantastic traces the unsaid and the unseen of culture: that which has been silenced, made invisible, covered over and made ‘absent’”.

As diversas configurações do irreal e do maravilhoso sofreram mutações que acompanham as transformações do próprio conceito de realidade durante a história. Isso ocorreu como seria de se esperar, dadas as relações simbióticas entre o real e o fantástico (Jackson chega inclusive a chamá-las de parasitárias) – uma vez que o fantástico, como contraponto, reflexão e transgressão da realidade, necessita intrinsecamente dessa transformação para existir. Necessita em especial da que um sistema de valores culturais que se caracteriza por ser prioritariamente pautado pela religião e por uma economia supernatural seja transformado no sistema cultural atual: secular, natural, individualista, materialista. Jean-Paul Sartre indica tal evolução de modos históricos de pensamento e de cultura como principal fator de diferenciação nos modos de produção do fantástico. O autor caracteriza o fantástico produzido a partir do século XX, cujo precursor principal foi Franz Kafka, como um fantástico contemporâneo⁴⁸ e essencial e finalmente humano, “reaproximando-se da pureza ideal de sua essência” (SARTRE, 2006, p.139):

Enquanto se acreditou possível escapar à condição humana pela ascese, pela mística, pelas disciplinas metafísicas ou pelo exercício da poesia, o gênero fantástico foi solicitado a exercer um ofício bem definido [escapista, performático, da ficção pela ficção][...]. Ele manifestava nosso poder humano de transcender o humano: buscava-se criar um mundo que não fosse esse mundo [...].

[...] já não há mais senão um único objeto fantástico: o homem. Não o homem das religiões e do espiritualismo, engajado no mundo apenas pela metade, mas o homem-dado, o homem-natureza, o homem-sociedade [...]. Esse ser é um microcosmo, é o mundo, toda a natureza: é somente nele que se mostrará toda a natureza enfeitada (SARTRE, 2006, p.137-138).

Enquanto Rosemary Jackson e Irène Bessière percebem no fantástico o potencial inquisitório da realidade e dos sistemas culturais nos quais essa realidade se apoia, Sartre enxerga o fantástico como possibilidade de investigação e tentativa de compreensão dos meandros do humano, da humanidade: “[...] tenho a ambição de desvendar o segredo das coisas: gostaria de contemplar a humanidade como ela é. O artista teima ali onde o filósofo desistiu” (SARTRE, 2006, p.145).

Isso não significa que se possa pensar, necessariamente, em vista de tais afirmações do filósofo francês, que o fantástico tradicional, supernatural, desconsiderasse o homem ou suas angústias e questionamentos. O que se

⁴⁸ Em oposição ao fantástico tradicional cujas ocorrências datam do século XVIII até o século XIX, conforme estudaria Todorov quase três décadas após a discussão de Sartre sobre o fantástico.

percebe, nessa evolução histórica pela qual passa o fantástico, é uma transformação nas formas de manifestação de tais ansiedades, que, no entanto, não se relacionam somente ao homem em si, mas à sua vivência no mundo e à sua relação com os outros e com o Outro, desconhecido.

Anteriormente tais materializações eram mediadas pelas figuras de súcubos, demônios, anjos, fadas, dentre outras figuras mágicas e mitológicas, e davam-se pelo transporte até um mundo outro, maravilhoso. A partir do fantástico contemporâneo, é o próprio mundo concreto, real e cotidiano, que sofre tais transformações e reflete, em si, os medos e questionamentos humanos, sendo “escavado e esvaziado pelo fantástico, e tornando-se estranho” (JACKSON, 1993, p. 25). Assim, as imagens da materialização do fantástico deixam de ser aquelas de monstros disformes ou fadas transcendentais e passam a ser imagens de um mundo, de objetos e do homem alienado⁴⁹. Wolfgang Kayser (1986), em seu estudo sobre o grotesco, comenta: “[...] Brueghel pinta o mundo estranhante de nosso dia-a-dia, não para ensinar, advertir ou provocar compaixão, mas precisamente como algo inapreensível, inexplicável, como o ‘ridículo – terrível – horroroso’” (KAYSER, 1986, p. 39). Rosemary Jackson complementa:

Em uma economia natural, ou secular, a alteridade não é localizada em outro lugar: é lida como uma projeção de medos e desejos meramente humanos que transformam o mundo por meio de uma percepção subjetiva. Uma economia [a supernatural] introduz uma ficção que pode ser denominada “maravilhosa”, enquanto a outra [natural] produz o “inquietante” ou o “estranho” (JACKSON, 1993, p. 23-24).⁵⁰

Uma questão que se impõe neste ponto é: como pensar a inserção do cinema nesse panorama e em vista de tal evolução histórica das modulações do fantástico?

⁴⁹ E não somente por ocasião da mudança cultural de uma sociedade supereconômica, metaempírica, para uma secular e empírica. Cabe ressaltar que inúmeros outros eventos e circunstâncias moldam as configurações do fantástico contemporâneo, da mesma forma como ocorre no sistema sociocultural em que habitamos. Dentre eles podemos apontar como tendo possivelmente a mesma importância que a mudança religiosa/espiritual, a ocorrência das duas Guerras Mundiais, os episódios de extermínio em massa – e, de forma especial, a forma com que as imagens do horror são quase instantaneamente alastradas por todo o mundo –, a crescente intermediação das máquinas nas relações humanas e uma consequente reificação do homem.

⁵⁰ Tradução nossa para: “In a natural, or secular, economy, otherness is not located elsewhere: it is read as a projection of merely human fears and desires transforming the world through subjective perception. One economy introduces fiction which can be termed ‘marvellous’, whilst the other produces the ‘uncanny’ or ‘strange’.”

Teriam as representações cinematográficas do fantástico sido afetadas por tais transformações contínuas apontadas pelos teóricos?

Reconhecemos, no entanto, que não se deve considerar que haja uma linha do tempo necessariamente linear ou cronológica com relação aos modos do fantástico produzidos. Prova disso, por exemplo, é o excerto já citado do estudo de Kayser (1986), em que ele analisa as obras do pintor Pieter Brueghel, *O Velho* (1525/30-1569), datadas do século XVI mas que poderiam refletir de forma acurada o universo alheado caracterizado nas produções do fantástico contemporâneo.

O que ocorre, na interseção do cinema com o fantástico, é que, quando o cinema nasce, o fantástico já vinha de uma tradição consolidada, embora sempre mutante, nas artes em geral – pintura, desenho, ilustração, literatura, teatro. O fantástico e o maravilhoso estão presentes na história do cinema desde seu início – basta pensarmos em alguns dos filmes de Georges Méliès como *Le manoir du Diable* (1896); *Le Voyage dans la lune*, (1902); *Voyage à travers l'impossible* (1904). Enquanto os irmãos Lumière viam no cinema ainda incipiente a promessa do documental, da captação da verdade e da vida em movimento, Méliès percebia as potencialidades do ilusionismo, do reverso da realidade, do maravilhamento e da manipulação das imagens para a materialização dos delírios e sonhos do imaginário, como ressaltam Chris Steinbrunner e Burt Goldblatt:

Fantástico é a força imaginativa que libera o homem da sua existência ordinária e o conduz através de mundos visionários tanto da esperança quanto do horror. E o fantástico no cinema é tão antigo quanto o próprio cinema. Ele deriva de um ponto de vista que os filmes abraçaram praticamente desde seu início. Pois o cinema conseguiu, através de cada década de sua vida, expressar para audiências por todo o mundo os pesadelos e as especulações fantásticas do homem (STEINBRUNNER: GOLDBLATT, 1972, p. 1).⁵¹

O cinema fantástico herda todo o histórico e tradição da arte fantástica e, de certa forma, põe abaixo as fronteiras teóricas entre os diversos modos, tipos e genealogias da arte. Tais diferenciações são raramente levadas em conta, a não ser

⁵¹ Tradução nossa para: “Fantasy is the imaginative force in man that releases him from ordinary existence and leads him through visionary worlds of either hope or dread. And fantasy in the cinema is as old as the cinema itself. It derives from a point of view that the movies embraced almost from the start. For film has managed across every decade of its life to express for audiences around the world man’s fantastic speculations and nightmares.”

na estereotipagem dos gêneros cinematográficos, utilizados de forma a criar e orientar nichos de mercado e público.

Assim, o que se percebe é uma mistura de diversos estilos e modulações do fantástico. Nessa mistura, combinam-se os contos de fada, o gótico, o terror, as fantasias épicas, o grotesco, a ficção científica, as materializações subjetivas do inconsciente propiciadas pelas teorias psicanalíticas, tão arraigadas na cultura moderna, de forma a criar obras que refletem e traduzem não só as visões de seus autores e suas relações com o fantástico, mas também, e de forma bastante peculiar e metafórica, as condições e o contexto culturais de cada época.

Antes, porém, de nos estendermos nas reflexões acerca das maneiras com que o fantástico é vivenciado no cinema, nos aprofundaremos em algumas teorias que analisam de forma detalhada a estruturação da linguagem fantástica e suas relações com a realidade. O intuito, neste aprofundamento, é nos abastecer de pontos de vista e de referências para a discussão das adaptações cinematográficas das histórias de Alice, em especial o *corpus* selecionado para as análises individuais.

Comparativamente, os estudos literários problematizam e se debruçam sobre o fantástico de forma muito mais profícua do que os estudos cinematográficos, gerando uma bibliografia ampla e diversificada, a qual se detém tanto sobre os aspectos estruturais da narrativa quanto os temáticos. Arriscando-nos a generalizar ou simplificar demais, podemos dizer que os estudos fílmicos a respeito do gênero tendem a se especializar ou nas leituras mais temáticas e específicas (particularmente com relação aos “subgêneros” mais explorados do fantástico no cinema: o horror, a ficção científica, o surrealismo), ou em análises que primam pelo questionamento das representações psicanalíticas, históricas e sociais do real no fantástico.

Muito embora as questões propostas neste estudo não se filiem a uma escola do estruturalismo ou do pós-estruturalismo, elas tencionam partir da análise das estruturas narrativas dos filmes selecionados para compreender *como* é feita a releitura cinematográfica das histórias de Alice e em que medida a forma com que tais adaptações são realizadas modifica o próprio texto. Também pretendemos analisar como são as relações do texto com o real ao qual se associa de maneira indissociável. Para tanto, selecionamos cinco teóricos (três dos quais provenientes

dos estudos literários, um do campo da filosofia e o último da psicanálise) que abordam o fantástico tanto a partir de uma perspectiva estrutural quanto a partir do seu aspecto relacional e inquiridor com a realidade.

3.1 Do fantástico: através do espelho, alguns gestos

Há como que uma existência marginal do fantástico: olhe-o de frente, tente exprimir seu sentido por palavras e ele se desvanece, pois afinal é preciso estar dentro ou fora. Mas se você ler a história sem tentar traduzi-la ele o assaltará pelos flancos.

(SARTRE, Jean-Paul. *Aminadab, ou o fantástico considerado como linguagem*)

Sigmund Freud publicou, em 1919, o ensaio “O inquietante”⁵², *Das unheimliche*, no qual analisa um problema estético, ou antes, um problema das teorias do sentir, como o psicanalista o coloca. O sentimento do inquietante, caracterizado principalmente por – e até mesmo confundido com – sua associação às sensações de horror, de medo e do que é amedrontador, é discutido por Freud tanto pela perspectiva psicanalítica quanto pelos significados históricos associados ao termo.

Primeiramente, Freud procede por estabelecer o estatuto de ambiguidade inerente ao termo em alemão, *unheimlich*. Trata-se de uma ambiguidade que não se apresenta de forma tão patente nas traduções ou termos de significado similar em outras línguas: *ghastly* e *uncanny* em inglês, *inquiétant* e *lugubre* em francês, *siniestro* ou *de mal agüero* em espanhol, dentre outros exemplos citados pelo psicanalista.

Unheimlich (que pode ser entendido também como “misterioso”, “sobrenatural”, “horrível”) é a negação de *heimlich*, que se traduz tanto como

⁵² Publicado pela primeira vez no Brasil pela Editora Imago, em 1976, sob o título “O estranho”. Adotamos, neste estudo, a edição de 2010, da Companhia das Letras.

“familiar”, “caseiro”, “conhecido”, quanto como “privado”, no sentido daquilo que é o oposto de público, mas também no sentido de “secreto”, “oculto”, “encoberto”.

Freud aponta que, se considerarmos apenas os primeiros significados para *heimlich*, seria possível inferir que o *unheimlich*, ou o inquietante, seria definido por aquilo que é desconhecido, não familiar, e que a sensação de estranheza e medo adviria do mero desconhecimento. Ele se opõe a tal definição, considerando-a incompleta:

Claro que não é assustador tudo o que é novo e não familiar; a relação não é reversível. Pode-se apenas dizer que algo novo torna-se facilmente assustador e inquietante; algumas coisas novas são assustadoras, certamente não todas. Algo tem de ser acrescentado ao novo e não familiar, a fim de torná-lo inquietante (FREUD, 2010, p. 332).

Assim, Freud volta sua atenção ao segundo grupo de significados para *heimlich*, ressaltando a ambiguidade presente nos dois conjuntos de ideias que o termo compreende: por um lado aquilo que é agradável, familiar, caseiro e, por outro, algo que é oculto, encoberto. Chama sua atenção principalmente esta passagem de Schelling: “*Unheimlich* chama-se a tudo o que deveria permanecer... em segredo, oculto, mas apareceu” (SCHELLING *apud* FREUD, 2012, p. 337). Explorando mais profundamente, em outros autores, os possíveis significados para *heimlich*, Freud chega à conclusão de que “[...] *heimlich* é uma palavra que desenvolve o seu significado na direção da ambiguidade, até afinal coincidir com o seu oposto. *Unheimlich* é, de algum modo, uma espécie de *heimlich*” (FREUD, 2010, p. 340).

Rosemary Jackson aponta tal ambivalência do termo, conforme discutida por Sigmund Freud, como a fonte para a compreensão do poder perturbador do inquietante e, por consequência, do fantástico, no real:

[...] *das Unheimlich*, dessa forma, trabalha para descobrir e expor áreas normalmente ocultas. O inquietante combina estes dois níveis semânticos: seu significado repousa justamente nesse dualismo. Ele revela aquilo que está escondido e, ao fazê-lo, transforma, de forma perturbadora, aquilo que é familiar em não familiar, desconhecido.

A literatura fantástica transforma o “real” por meio desse tipo de descobrimento. Não introduz novidade, antes desvenda tudo o que necessita ser mantido oculto para que o mundo se mantenha confortavelmente “familiar”. Os efeitos do inquietante revelam uma região obscura, oclusa,

que se encontra oculta sob o acolhedor (*heimlich*) e o nativo (*heimisch*) (JACKSON, 1993, p.65).⁵³

Tendo descartado a equação *inquietante = não familiar*, que parecia de início ser a conclusão a que se chegaria no exame histórico-linguístico do termo *unheimliche*, Freud chega a uma definição que considera mais apropriada à ambiguidade e ao senso de movimento descobertos na palavra. A definição poderia ser resumida na seguinte equação: *inquietante = familiar tornado não familiar*.

Esse movimento que promove a transformação do conhecido em desconhecido se dá, de acordo com Freud, por meio da repressão – ocultamento – de eventos traumáticos e provocadores de ansiedade no sujeito. O sentimento do inquietante, nesse sentido, ocorreria quando aquilo que havia sido reprimido é subitamente trazido à tona, desencadeando, de forma inconsciente e sem causa aparente, as sensações de medo e horror.

[...] se tal for realmente a natureza secreta do inquietante, compreendemos que o uso da linguagem faça o *heimlich* converter-se no seu oposto, *unheimlich* (p. 340), pois esse *unheimlich* não é realmente algo novo ou alheio, mas algo que [é] há muito familiar à psique, que apenas mediante o processo da repressão alheou-se dela (FREUD, 2010, p.360).

Freud chega a tais conclusões após a análise do conto fantástico “O Homem de Areia” (1816-1817), de E.T.A. Hoffman. De acordo com o psicanalista, os sentimentos de estranhamento e, finalmente, de loucura, vivenciados pelo protagonista Nathaniel relacionam-se a eventos e ansiedades infantis reprimidas, mais do que a uma eventual dúvida ou incerteza intelectual relacionadas ao estatuto de realidade dos acontecimentos fantásticos. O que Nathaniel vê é fruto de sua imaginação, loucura, ou está realmente acontecendo? Como Jackson coloca,

[...] [Freud] percebe o inquietante como o resultado de desejos e medos inconscientes projetados no ambiente e sobre outras pessoas. Imagens assustadoras da literatura do inquietante são produzidas por ansiedades

⁵³ Tradução nossa para: [...] *das Unheimlich* then functions to dis-cover, reveal, expose areas normally out of sight. The uncanny combines these two semantic levels: its signification lies precisely in this dualism. It uncovers what is hidden and, by doing so, effects a disturbing transformation of the familiar into the unfamiliar. Fantastic literature transforms the ‘real’ through this kind of dis-covery. It does not introduce novelty, so much as uncover all that needs to remain hidden if the world is to be comfortably ‘known’. Its uncanny effects reveal an obscure, occluded region which lies behind the homely (*heimlich*) and native (*heimisch*).” (Tradução nossa). JACKSON, Rosemary. *Fantasy: the literature of subversion*. London: Routledge, 1993:65.

reprimidas ocultas no interior do sujeito, que então interpreta o universo de acordo com suas apreensões (JACKSON, 1993, p. 64-65).⁵⁴

Podemos ressaltar dois fatores em que se baseia a relevância do ensaio seminal de Freud, o qual pode ser considerado uma das bases para as reflexões modernas sobre a literatura e a arte fantásticas, ao lado do estudo realizado por Tzvetan Todorov na década de 1970. Em primeiro lugar, por meio de sua etimologia e utilizações históricas, Freud estabelece o caráter inerentemente ambíguo do termo “inquietante”, que contém em si, ao mesmo tempo e de forma essencialmente antimônica, o conhecido e o desconhecido, o visível e o oculto.

Em segundo lugar, ele propõe a análise das obras fantásticas por meio de um ponto de vista psicanalítico e de subjetivação da percepção do mundo, do sujeito e do ambiente ao seu redor. A forma com que o sujeito percebe e se relaciona consigo mesmo e com o universo é ponto determinante na formação – no sentido de compreensão, ou mesmo projeção, subjetiva – do próprio universo. Como discutido anteriormente, esse é um dos fatores que, paralelamente (na verdade, como parte integrante do processo de secularização da cultura), impulsiona a transformação das modulações e caracterizações do fantástico.

Em sua revisão do texto de Freud, Jackson (1993) cita a teórica Hélène Cixous (1976). Esta escreveu um estudo crítico a respeito do ensaio do psicanalista, no qual evidencia e discute algumas de suas omissões no tocante à análise dos aspectos do inquietante, especialmente uma característica “relacional”, que vai de encontro à “positividade” elaborada por Freud em suas conclusões finais.

Ao se colocar em uma posição de confiança racional a respeito do conto, Freud impõe sobre nós uma unidade positivista: ele fecha sua estrutura “aberta”. Cixous vai além desse positivismo em sua leitura do inquietante. Sua compreensão do seu aspecto *relacional* corresponde e dá início a uma teoria do fantástico como definido por sua relação com o “real”, conectando assim suas qualidades temáticas e formais, uma vez que ambas dissolvem estruturas fechadas.

O inquietante, escreve Cixous, existe apenas em relação ao familiar e ao normal. É tangencial, de um lado. ‘Só se apresenta, inicialmente, no limite de outra coisa’. Definido por sua relacionalidade, subverte qualquer representação de uma realidade unificada. Ele é um ‘significante relacional ... pois o inquietante é na verdade um *composite*, se infiltra entre as coisas, nos interstícios, afirma um hiato onde gostaríamos de ser assegurados da

⁵⁴ Tradução nossa para: “[...] [Freud] reading the uncanny as the effect of projecting unconscious desires and fears into the environment and on to other people. Frightening scenes of uncanny literature are produced by hidden anxieties concealed within the subject, who them interprets the world in terms of his or her apprehensions.”

unidade' (p. 208). [...] O inquietante [...] esvazia o 'real' de seu 'significado', deixa signos sem significância (JACKSON, 1993, p. 67-68).⁵⁵

É o mundo alheado a que se refere Kayser, o familiar tornado não familiar, estrangeiro, alienado. As considerações de Jackson e Cixous expandem as interpretações de Freud e a compreensão da ambiguidade no inquietante e no fantástico para além de sua análise psicanalítica para sua construção de significados por meio da linguagem, em um universo e uma realidade por ela também construídas.

II

O teórico literário Tzvetan Todorov publicou, em 1970, o livro *Introdução à literatura fantástica*. A obra é, até os dias de hoje, considerada um marco nos estudos da literatura fantástica. Trata-se de uma das primeiras pesquisas a formalizar um estudo textual do gênero, em oposição às teorias anteriores que baseavam suas considerações na relação com o real (não literário) e o realismo, assim como elementos temáticos generalizados ou a expectativa de reações específicas (medo, terror) no leitor⁵⁶ – levando, assim, a discussão literária para fora do campo da literatura. Por meio de uma análise estritamente estruturalista do fantástico, a qual não admitia contribuições ou contextualizações psicanalíticas, sociais ou históricas, o teórico tencionava levar e manter a discussão literária nos domínios da literatura.

Todorov fundamenta sua teoria do fantástico na existência plausível e concomitante de duas respostas igualmente possíveis para a ocorrência do evento

⁵⁵ Tradução nossa para: "By placing himself in a position of rational confidence towards the tale, Freud imposes upon it a positive unity: he closes its 'open' structure. Cixous moves beyond this positivism in her approach to the uncanny. Her understanding of its *relationality* corresponds to and begins to account for a theory of fantasy as defined by its relation to the 'real', thus linking its thematic and formal qualities, for both dissolve closed structures.

The uncanny, writes Cixous, exists only in relation to the familiar and the normal. It is tangential, to one side. It 'only presents itself, initially, on the edge of something else'. Defined by its relationality, it subverts any re-presentation of a unified reality. It is a 'relational signifier... for the uncanny is in effect *composite*, it infiltrates itself in between things, in the interstices, it asserts a *gap* where one would like to be assured of unity' (p. 208). [...] The uncanny [...] empties the 'real' of its 'meaning', it leaves signs without significance."

⁵⁶ Tzvetan Todorov cita, como alguns exemplos, nesse sentido, as seguintes obras: *Supernatural Horror in Literature*, de P. Lovecraft, 1945; *The Supernatural in Fiction*, de Peter Penzoldt, 1952; e *Au Coeur du fantastique e Images, images...*, de R. Caillois, de 1965 e 1966, respectivamente.

fantástico e na manutenção da incerteza e hesitação por parte do leitor implícito, que se sente incapacitado de escolher entre elas e, assim, aceitar uma única explicação para as experiências representadas.

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, [...] produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. [...]

O fantástico ocorre nessa incerteza; [...] é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural (TODOROV, 1975, p. 31-31).

Para o teórico, o fantástico puro seria, então, definido essencial e absolutamente, como a linha tênue que separa o real do irreal, ou antes, a corda bamba sobre a qual caminha o leitor – compartilhada, em algumas obras, com o herói visionário –, e somente se mantém enquanto tal incerteza é sentida. No momento em que uma escolha de crenças é finalmente realizada, para qualquer um dos dois lados da fronteira, o fantástico se desfaz e dá lugar a seus gêneros vizinhos. Um desses gêneros vizinhos é o estranho, que se caracteriza como nosso universo comum subitamente tomado por eventos inexplicáveis, sobrenaturais (e, ao caracterizar de forma mais detalhada o gênero do estranho, Todorov faz uma menção rápida ao estudo de Freud, de 1919). O outro é o maravilhoso⁵⁷, universo completamente outro no qual os eventos fantásticos fazem parte da natureza ordinária. Como comenta Jackson:

A ansiedade, assim, não é meramente uma característica temática, mas é incorporada na *estrutura* do texto de forma a se tornar seu elemento definidor. Todorov insiste que é a escritura sistemática, ou *inscrição* da hesitação que define o fantástico. [...] O que é crucial é que *no próprio texto*

⁵⁷ O maravilhoso, gênero no qual habitualmente se incluem os contos de fadas e, talvez por aproximação, os romances de Lewis Carroll, caracteriza-se, segundo Todorov, por um universo no qual “elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos.” (TODOROV, 1975, p. 60) Podemos complementar esta definição com as palavras de Filipe Furtado: “[no maravilhoso] é instituído desde o início um mundo inteiramente arbitrário e impossível, onde o espaço e os fenômenos encenados não permitem qualquer dúvida quanto à sua índole meta-empírica. De fato, o maravilhoso conta histórias frequentemente eivadas de figuras e ocorrências em franca contradição com as leis da natureza, mas nunca discute a probabilidade de sua existência objetiva nem pretende sequer suscitar interpretações que o façam.” (FURTADO, 1980, p.34-35).

explicações naturais e sobrenaturais para a estranheza aparecem de forma redundante; e trazem à tona a impossibilidade da certeza e da leitura de significados (JACKSON, 1993. p. 27-28).⁵⁸

Todorov procede então à sistematização de sua definição do fantástico e de suas propriedades estruturais, de forma a analisar as maneiras por meio das quais a ambiguidade é inscrita e mantida na composição do texto. Dentre as características definidoras do gênero, além da hesitação (a qual ele comenta ser, em alguns casos, representada na narrativa por meio da incerteza de um dos personagens, sem que isso seja necessário para a sua definição) o teórico aponta também a utilização da linguagem figurada, a qual, entretanto, deve ser sempre lida literalmente, sem interpretações alegóricas ou poéticas.

O discurso figurado realiza e materializa o evento fantástico, aproximando os universos real e irreal. E é apenas por seu intermédio que a presença daquilo que é ausente, sem nome e sem forma, pode ser vivenciado, trazido à tona. Todorov o assinala: “O sobrenatural nasce da linguagem, é ao mesmo tempo sua consequência e prova: o diabo e os vampiros não só existem apenas nas palavras, como também somente a linguagem permite conceber o que está sempre ausente: o sobrenatural” (TODOROV, 1975, p. 90).

É importante ressaltar, neste ponto, que o emprego e as distorções do discurso figurado são extremamente relevantes na configuração do maravilhoso e do nonsense no País das Maravilhas e no País do Espelho. Isso se aplica tanto na literalização de figuras hiperbólicas – Alice se afoga em uma piscina de lágrimas, ou se estica como uma luneta –, quanto nos constantes deslizamentos entre os significados denotativo e conotativo das palavras e figuras de linguagem. Estes, ao mesmo tempo em que provocam o humor, provocam também a perturbação do universo ordenado por uma dita lógica que se descobre subitamente deslocada.

Em seguida, Todorov discute a questão do ponto de vista e da narração no texto fantástico. Considerando o aspecto subjetivo das experiências fantásticas, seria de se esperar um questionamento, por parte do leitor implícito, com relação à veracidade da narração dos eventos supostamente ocorridos. O teórico aponta,

⁵⁸ Tradução nossa para: “Anxiety, then, is not merely a thematic feature, but is incorporated into the *structure* of the work to become its defining element. Todorov insists that it is this systematic writing in or *inscription*, of hesitation which defines the fantastic. [...] What is crucial is that *within the text itself* supernatural and natural explanations of strangeness are made redundant; there is foregrounding of the impossibility of certainty and of reading in meanings.”

então, a utilização do narrador representado no texto, de forma a testemunhar, de maneira praticamente inquestionável, os acontecimentos extraordinários, assim como suas próprias incertezas quanto à interpretação de tais acontecimentos. Temos, assim, o narrador que diz “eu”, que presencia a perturbação da ordem, mas que, em sua posição de narrador, possui um discurso que “não tem que se submeter à prova de verdade” (TODOROV, 1975, p. 91), ao contrário do personagem comum.

Rosemary Jackson (1993) comenta sobre essa forma de inscrição da dúvida na narrativa e sobre a problematização do aspecto subjetivo do fantástico:

O leitor é *mantido em dúvida* sobre se o que foi dito em nome de uma experiência “verdadeira” foi real ou não. A voz narrativa é aquela do “eu” confuso/confundido no centro da narrativa. [...] Essa confusão entre o “eu” e o “ele” na voz narrativa tem como causa e consequência uma incerteza da visão, uma relutância ou inabilidade de fazer com que as coisas tornem a ser explicáveis ou conhecidas. O fantástico problematiza a visão (é possível confiar no olho que vê?) e a linguagem (é possível confiar no “eu” que fala e narra?).⁵⁹ (JACKSON, 1993, p. 30, grifos da autora).

A problemática da visão – que é, em última instância, uma problemática da percepção – é uma constante nos textos fantásticos, em que são recorrentes as situações de duplos, alucinações, sonhos, loucura, metamorfoses, divisões múltiplas de pessoas e objetos. Em sua análise dos temas do fantástico, Todorov os organiza em dois conjuntos. O primeiro, que denomina de “temas do eu”, ou “temas do olhar”, caracteriza-se justamente por ter a percepção e a consciência do sujeito a respeito de si e do mundo colocadas de forma problematizada.

Nesse primeiro conjunto, incluem-se ocorrências de metamorfose; “a multiplicação da personalidade; a ruptura do limite entre sujeito e objeto; a transformação do tempo e do espaço” (TODOROV, 1975, p. 128). O sujeito deixa de perceber a si e ao universo ao seu redor de forma definida, definitiva e individualizada. E, assim, de certa forma, por meio de lentes, espelhos, óculos e uma mente distorcidos, seu universo se torna inquietante, estranho a si.

A relação do indivíduo com o universo, com os outros, com os objetos, deixa de ser conhecida ou segura, e problemas de apreensão (no sentido

⁵⁹ Tradução nossa para: “The reader is *kept uncertain* as to whether what was given in the name of ‘true’ experience was true or not. The narrative voice is that of the confused/confusing ‘I’ at the centre of the tale. [...] This confusion between an ‘I’ and a ‘he’ through the narrative voice has as its cause and effect an uncertainty of vision, a reluctance or inability to fix things as explicable and known. The fantastic problematizes vision (is it possible to trust the seeing eye?) and language (is it possible to trust the recording, speaking ‘I?’).”

duplo de percepção e de medo) tornam-se centrais no fantástico moderno. [...] A relação do sujeito com o mundo sensível se torna problemática e o texto traz à tona a impossibilidade de interpretações ou visões definitivas: tudo se torna equívoco, turvo, “duplo”, fora de foco (JACKSON, 1993, p.30).⁶⁰

O segundo conjunto temático é denominado “temas do tu” (“do outro”), ou “temas do discurso”, e trata das relações do homem com seus desejos, e por isso mesmo, assinala Todorov, com seu inconsciente (1975, p.148). Este conjunto de temas caracteriza-se por abordar e representar na narrativa fantástica o desejo sexual, suas transformações e perversões, chegando às raias da violência e da crueldade e das relações com a morte e com os mortos. Figuram aqui vampiros, diabos, sílfides, zumbis. Tratando do segundo grupo temático, Todorov comenta:

Se os temas do *eu* implicavam essencialmente uma posição passiva, aqui se observa, ao contrário, uma forte *ação* sobre o mundo circundante; o homem não se mantém mais como observador isolado, ele entra numa relação dinâmica [e problemática] com outros homens (TODOROV, 1975, p. 148, grifos do autor).

Ao comentar sobre a divisão estabelecida por Todorov para os temas do fantástico, Jackson observa que uma das forças motoras do gênero seria o desejo de reunir novamente, em um só, o *eu* e o *outro*, de ultrapassar as diferenças e a separação entre as duas instâncias do sujeito. A teórica comenta ainda a progressiva transformação da representação do *outro* e sua integração com as questões do *eu*, no sentido da internalização do Mal, historicamente relacionado com o outro – aquele que não é o “eu”, o essencialmente desconhecido –, de forma a reconhecê-lo também no “eu”.

No decorrer do século XIX, fantasias estruturadas em torno do dualismo [...] revelam a origem *interna* do outro. O demoníaco não é sobrenatural, mas é um aspecto da vida pessoal e interpessoal, uma manifestação do desejo inconsciente. Em torno de tais narrativas, temas do “eu” e do “outro” interagem estranhamente, expressando dificuldades de conhecimento (do “eu” – introduzindo problemas de *visão*) e de culpa pelo desejo (relação com

⁶⁰ Tradução nossa para: “The relation of the individual subject to the world, to others, to objects, ceases to be known or safe, and problems of apprehension (in the double sense of perceiving and of fearing) become central to the modern fantastic. [...] The subject’s relation to the phenomenal world is made problematic and the text foregrounds the impossibility of definitive interpretation or vision: everything becomes equivocal, blurred, ‘double’, out of focus.”

o “outro”) articulado na narrativa (introduzindo problemas de *discurso*), os dois se entrelaçando (JACKSON, 1993, p. 55, grifos da autora).⁶¹

É justamente ao analisar a evolução do fantástico e as mudanças pelas quais o gênero passa em suas funções e relações com o real que Todorov chega a um dos pontos mais controversos de sua teoria. O teórico identifica como uma das razões de ser do fantástico uma *função social*. Citando Peter Penzoldt (1952), ele esboça uma definição para tal função: “Para muitos autores, o sobrenatural não era senão um pretexto para descrever coisas que não teriam nunca ousado mencionar em termos realistas” (PENZOLDT apud TODOROV, 1975, p. 167). O fantástico serviria, dessa forma, como uma válvula de escape para as pressões sociais ou sexuais (na forma de tabus) que não podem ser abordadas de forma livre na sociedade: “[...] a função do sobrenatural é subtrair o texto à ação da lei e com isso mesmo transgredi-la (TODOROV, 1975, p. 168)”.

Entretanto, de acordo com o autor, o fantástico foi condenado ao desaparecimento, não tanto com o surgimento, mas principalmente com a aceitação e a propagação da psicanálise, assim como de textos literários nela inspirados. Isso porque ambos substituem a função social transgressora do gênero ao abordarem de forma clara os tabus e desejos sexuais excessivos e censurados pela sociedade. Enquanto, de um lado, parece acertada a conclusão a que Tzvetan Todorov chega com relação à função social transgressora do fantástico (Rosemary Jackson parte de uma linha de argumentação semelhante ao caracterizá-lo como linguagem de subversão), o teórico incorre no erro de limitá-lo a tal função e assim supor sua eventual inutilidade com o avanço da análise psicanalítica e de outras formas de transgressão da censura social.

Continuando nessa linha de raciocínio, Todorov analisa a função do fantástico em si mesmo (relacionada à reação que suscita no leitor), assim como seu lugar na literatura, especialmente em relação ao real, a partir dos pressupostos definidos anteriormente em seu estudo sistemático do gênero. A conclusão a que chega é de que, enquanto o estranho e o maravilhoso (gêneros vizinhos a partir do qual o

⁶¹ Tradução nossa para: “Over the course of the nineteenth century, fantasies structured around dualism [...] reveal the *internal* origin of the other. The demonic is not supernatural, but is an aspect of personal and interpersonal life, a manifestation of unconscious desire. Around such narratives, themes of the ‘I’ and the ‘not-I’ interact strangely, expressing difficulties of knowledge (of the ‘I’) (introducing problems of *vision*) and of guilt, over desire, (relation to the ‘not-I’) articulated in the narrative (introducing problems of *discourse*), the two intertwining with each other.”

fantástico puro é determinado e dos quais se diferencia pela presença da hesitação) existiam anteriormente e ainda sobrevivem nos dias atuais, o fantástico somente aparece entre os séculos XVIII e XIX, dando lugar a um outro tipo de literatura (e a um outro tipo de relação com a realidade) do século XX em diante.

A partir do momento em que os eventos extraordinários ou sobrenaturais passam a ser encarados sem surpresa ou hesitação, o fantástico “tradicional”, puro, deixa de se configurar. Para ilustrar essa ideia, Todorov utiliza como exemplo *A metamorfose*, de Kafka, citando Albert Camus (1989): “nunca nos espantaremos o suficiente com esta falta de espanto” (CAMUS apud TODOROV, 1975, p. 177). As narrativas do sobrenatural do século XX criam, então, um novo gênero, no qual o sobrenatural é a ordem, e não o contrário. Para esse fenômeno, o teórico explica:

O século XIX vivia, é verdade, numa metafísica do real e do imaginário, e a literatura fantástica nada mais é do que a má consciência deste século XIX positivista. Mas hoje, não se pode mais acreditar numa realidade imutável, externa, nem em uma literatura que não fosse senão a transcrição desta realidade. As palavras ganharam uma autonomia que as coisas perderam (TODOROV, 1975, p. 176).

Grande parte da crítica dirigida à teoria de Todorov diz respeito à sua abordagem estritamente estruturalista do fantástico e ao seu anti-historicismo. Estes dois aspectos acarretam, por um lado, sua delimitação da ocorrência do gênero no período de pouco mais de um século e, por outro, a desconsideração de expoentes do fantástico tais quais Poe, Kafka ou Gógol. Remo Ceserani comenta:

[...] Todorov recebeu críticas duríssimas e desdenhosas. A sua definição foi acusada de ser abstrata demais, ou restritiva demais, ou ainda simples demais. [...] somente mais tarde, de fato, ele move sua teoria até a recuperação das dimensões históricas e antropológicas da literatura (CESERANI, 2006, p. 49).

Irène Bessière argumenta:

[...] é necessário recordar que o sobrenatural [...], não é apenas feito de linguagem, mas também, em determinadas condições culturais, fato objetivo: até o século XVIII, é possível constatar notáveis eventos sobrenaturais. Em suma, uma vez que a literatura escolhe representar o sobrenatural, ela não se fecha sobre si mesma, mas diz simplesmente de

um modo possível e existente da relação do sujeito com a exterioridade (BESSIÈRE, 1974, p. 56).⁶²

Filipe Furtado (1980), em seu estudo também bastante sistemático das formas de escritura e estruturação do fantástico na narrativa, analisa o pressuposto da hesitação conforme definido por Todorov, contrapondo-o ao conceito – mais amplo, mas ainda bastante semelhante – da ambiguidade:

[...] um texto só se inclui no fantástico quando, para além de fazer surgir a ambiguidade, a mantém ao longo da intriga, comunicando-a às suas estruturas e levando-a a refletir-se em todos os planos do discurso. Daí que [...] o gênero não seja inteiramente definível, como pretende Todorov, pela hesitação perante a fenomenologia insólita representada através do narratário. Longe de ser o traço distintivo do fantástico, a hesitação do destinatário intratextual da narrativa não passa de um mero reflexo dele, constituindo apenas mais uma das formas de comunicar ao leitor a irresolução face aos acontecimentos e figuras evocados (FURTADO, 1980, p. 40-41).

Marie-Anne Kremer discute também o conceito de hesitação e sua posição precária na condição definidora do fantástico em Todorov:

Baseado no fato de que a compreensão da polaridade realidade/fantasia depende do *Dasein*, ou do estar-no-mundo, sujeito aos padrões de interpretação em voga neste ou naquele tempo, Collins (1982:113) observa que a hesitação defendida por Todorov como pré-requisito da narrativa fantástica não passa de um enfoque de época que o autor tomou como divisor de águas. Mesmo para o escritor romântico, era difícil abraçar abertamente a causa metaempírica. Numa época em que um ceticismo generalizado tendia a censurar qualquer julgamento não-científico de fenômenos estranhos à norma mundana, a hesitação teria sido um mecanismo de defesa contra a defesa racional [...] (KREMER, 2003, p.17).

Nada disso diminui a importância do estudo de Todorov sobre a literatura fantástica. Conforme afirmado anteriormente e respaldados por vários críticos que discutem o assunto, afirmamos que a obra de Todorov foi uma das primeiras a ter objetividade suficiente para uma pesquisa sistemática e global do fantástico, não se deixando levar por uma suposta impossibilidade de compreensão lógica, por uma inefabilidade ou eventual hermetismo específicos ao gênero.

⁶² Tradução nossa para: “[...] il est nécessaire de rappeler que le surnaturel [...] n'est pas seulement fait de langage, mais aussi, dans certaines conditions culturelles, fait objectif: jusqu'au XVIIIe siècle, on fait constater par notaire des événements surnaturels. Bref, lorsque la littérature choisit de représenter le surnaturel, elle ne ferme pas la lettre sur elle-même, mais elle dit simplement un mode possible et existant de rapport au sujet à l'exteriorité.”

O conceito de hesitação (ampliado para o de ambiguidade conforme estudado em Freud, e posteriormente expandido para o de antinomia em Bessière) é ainda de grande importância nas definições, discussões e crítica sobre o fantástico. É importante mencionar ainda suas descrições detalhadas não somente do fantástico, como também de seus gêneros contíguos, o estranho e o maravilhoso. Ressalta-se que é nesta última categoria que as narrativas de Carroll são normalmente encaixadas, lado a lado com o conto de fadas em geral. Tal distinção não será necessariamente ressaltada em nosso próprio estudo, uma vez que não se faz sentir nas releituras cinematográficas dos textos, entretanto é importante como forma de caracterização usual dos universos do País das Maravilhas e do País do Espelho, até mesmo como pontos contra os quais analisar tais universos recriados no cinema.

III

Jean-Paul Sartre publicou, em 1947, uma análise do romance de Maurice Blanchot, *Aminadab*, em seu livro de críticas literárias intitulado *Situações I*. No texto “*Aminadab*, ou do fantástico considerado como linguagem”, Sartre tece considerações sobre a narrativa de Blanchot, aproximando-a dos textos escritos por Franz Kafka e de um modo bastante específico de fantástico, o qual se daria somente a partir do século XX e teria o escritor tcheco como precursor. No que ele denomina “fantástico contemporâneo”, Sartre identifica traços e características de um fantástico secularizado, humanista, em oposição ao fantástico transcendental e muitas vezes religioso que tinha ocorrência nos séculos anteriores. A este, Tzvetan Todorov denomina “fantástico clássico”, ou “tradicional”, em oposição ao modo, ou gênero, tratado por Sartre,.

Talvez uma das considerações mais importantes elaboradas por Sartre nesse ensaio, a respeito da caracterização deste fantástico contemporâneo, seria a de enxergar o universo todo como fantástico, e não somente uma parte, ou um evento extraordinário:

Não se atribui ao fantástico o seu quinhão: ou ele não existe ou se estende a todo o universo; é um mundo completo, onde as coisas manifestam um pensamento cativo e atormentado, ao mesmo tempo caprichoso e acorrentado, que lhe corrói por baixo as malhas do mecanismo, sem jamais chegar a se exprimir (SARTRE, 2005, p. 136).

O universo fantástico, assim, passa a fazer parte do mundo ordinário e seus eventos deixam de ser uma irrupção sobrenatural em um ambiente natural, como Todorov, por exemplo, dentre vários outros teóricos, determina. Ao associar, em sua interpretação das narrativas deste fantástico contemporâneo, por um lado a secularização dos valores culturais e sociais e por outro seu próprio pensamento existencialista, Sartre percebe um claro reflexo do sentimento de perplexidade do homem, encarcerado em um universo labiríntico que não oferece possibilidade de compreensão a respeito de seu próprio estar no mundo.

Nesse universo ao avesso, os meios tomam o lugar dos fins, a matéria se rebela e as coisas empurram a possibilidade de significação cada vez mais para fora de alcance: o mundo nunca foi tão absurdo, e o insólito advém do próprio universo e da sua relação com o homem.

O fantástico humano é a revolta dos meios contra os fins, seja que o objeto considerado se afirme ruidosamente como meio e nos mascare seu fim pela própria violência dessa afirmação, seja que ele remeta a um outro meio, este a um outro e assim por diante até o infinito, sem que jamais possamos descobrir o fim supremo, seja ainda que alguma interferência de meios pertencentes a séries independentes nos deixe entrever uma imagem compósita e embaralhada de fins contraditórios (SARTRE, 2005, p. 140).

O universo fantástico narrado no século XX – encontrado em Kafka, em Rubião, em Borges, dentre outros – é um mundo em que o homem se depara com uma sucessão de objetos destituídos de uso, sinais sem sentido, portas, caminhos, escadas que não levam a lugar algum. Matéria pura e rebelada, cujos sentidos e funções foram desprendidos e flutuam para longe do alcance do homem, tornando a matéria inútil e, em essência, puro excesso. Rosemary Jackson aponta, nesse sentido, para o universo impregnado de vazio, de nada e para o inerente pendor do fantástico em direção à não significação e à cisão entre significantes e significados:

O mundo de objetos encontrado, por exemplo, em Kafka, é um universo de excesso semiótico e vacuidade semântica. [...] O fantástico se direciona a uma área de não significação. Faz isso tanto por tentar expressar “o inominável”, as “coisas sem nome” da ficção de horror, por tentar visualizar aquilo que não pode ser visto, ou por estabelecer uma disjunção entre palavra e sentido por meio de um jogo com os “nomes sem coisas”. Em ambos os casos, o hiato entre significante e significado dramatiza a

impossibilidade de se chegar a um sentido definitivo, ou a uma “realidade” absoluta (JACKSON, 1993, p. 41).⁶³

Em um universo eivado pela absurdidade⁶⁴, as coisas perdem qualquer sentido, assim como a vida em si mesma, e ao homem só resta sentir-se um estrangeiro acuado em seu próprio mundo.

O ensaio escrito por Sartre é essencial na medida em que permite a leitura de universos fantásticos que não se pautam pelo medo, horror ou criaturas monstruosas, nos quais o fantástico e o sentido de perturbação do mundo encontram-se em outro lugar – outros espaços, outros sentimentos.

É particularmente importante em nosso estudo na medida em que as histórias criadas por Lewis Carroll, ainda que não se caracterizem pelo tipo de insólito que podemos encontrar em Kafka ou em algum dos outros autores citados, também não perpassam necessariamente pelo tipo de fantástico transcendental encontrado usualmente no século XIX. Poderiam, talvez, ser facilmente rotuladas como maravilhosas ou contos de fadas, tão somente pelo deslocamento de universos ocorrido. Afinal de contas, Alice efetivamente cai no País das “Maravilhas”. Entretanto, há mais do que isso. E o texto de Sartre, combinado com as considerações de Jackson, fornece algumas pistas nesse sentido, as quais seguiremos mais adiante, com as contribuições das próximas teorias que serão abordadas.

IV

Irène Bessière publicou, em 1974, *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain* (A narrativa fantástica: a poética da incerteza), no qual discute a estrutura poética da narrativa fantástica em torno de sua antinomia e falsidade inerentes. Expandindo os conceitos da ambiguidade e da hesitação, explorados anteriormente por outros teóricos, Bessière define a antinomia no fantástico como a existência, em

⁶³ Tradução nossa para: “The object world of the fantastic, found, for example, in Kafka’s fiction, is one of semiotic excess and of semantic vacuity. [...] The fantastic, then, pushes towards an area of non-signification. It does this either by attempting to articulate ‘the unnameable’, the ‘nameless things’ of horror fiction, attempting to visualize the unseen, or by establishing a disjunction of word and meaning through a play upon ‘thingless names’. In both cases, the gap between signifier and signified dramatizes the impossibility of arriving at definitive meaning, or absolute ‘reality’.”

⁶⁴ Cf. CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

níveis compatíveis, do real e do irreal, de forma que tais conceitos coexistem e anulam-se mutuamente.

Ao servir-se inevitavelmente de palavras, ideias e pensamentos advindos do real para manifestar a irrealidade – aquilo que não existe, não é, não tem forma, lugar ou palavras –, o fantástico não só integra necessariamente em si a realidade, como a utiliza para mascarar, falsear a inexistência do irreal, tornando, em sua estrutura absolutamente artificial, o inverossímil verossímil⁶⁵. Irène Bessière declara:

Todos os tópicos de uma narrativa fantástica devem se pautar pela intenção de apresentar o ilusório de maneira convincente, sem que este seja confundido com qualquer verdade dada, nem denunciado como ilusão. Contribuem para dar uma aparência de existência àquilo que nunca existiu. O autor da narrativa fantástica é quase um prestidigitador, que mostra a fim de melhor esconder, que descreve a fim de transcrever o indizível (BESSIÈRE, 1974, p. 33).⁶⁶

Construído a partir de uma hipótese falsa – inexistente, porém com pretensão de possibilidade – o fantástico entrelaça-se tanto com o natural quanto com o sobrenatural de forma a se manifestar, fazendo-se visível, possível, em nossa própria realidade. Forma parasitária, o fantástico se conecta a essas duas possibilidades compreensíveis de explicação racional, para que lhe emprestem substância, para que a ajudem a se materializar, sem, no entanto, pender para nenhum dos dois lados, a fim de manter-se continuamente no campo da incerteza.

[O evento irreal] apresenta-se assim como um enigma que se torna fantástico pela superposição de duas probabilidades externas: uma racional e empírica (lei física, sonho, delírio, ilusão visual), que corresponde à motivação realista; a outra racional e meta-empírica (mitologia, teologia dos milagres e prodígios, ocultismo, etc), que transpõe a irrealidade para o plano supernatural, extranatural e que, assim, a torna concebível na ausência do aceitável (BESSIÈRE, 1974, p. 32).⁶⁷

⁶⁵ De forma breve, pois tal hipótese será melhor desenvolvida posteriormente, podemos intuir nesse trecho que, se trocarmos o termo “palavras” por “imagens”, teremos nos aproximado de algo que poderíamos chamar de “especificidade do fantástico no cinema”, e que se relaciona de forma bastante particular da noção do índice na fotografia, na imagem cinematográfica.

⁶⁶ Tradução nossa para: “Tout thème d’un récit fantastique doit s’accorder au dessein de présenter l’illusoire de manière convaincante sans qu’il soit confondu avec aucune vérité reçue, ni dénoncé comme illusion. Il contribue à donner l’apparence de l’existence à ce qui n’a jamais existé. L’auteur du récit fantastique est proche du prestidigitateur, qui montre afin de mieux cacher, quid écrit afin de transcrire l’indicible.”

⁶⁷ Tradução nossa para: “Aussi se présente-t’il d’abord comme une énigme qui devient fantastique par la superposition de deux probabilités externes: l’une rationnelle et empirique (loi physique, rêve, délire, illusion visuelle) qui correspond à la motivation réaliste; l’autre rationnelle et méta-empirique (mythologie, théologie des miracles et des prodiges, occultisme, etc.) qui transpose l’irréalité sur le plan surnaturel, extra-naturel et qui, par là-même, la rend concevable à défaut d’acceptable.”

Assim, Bessière nota que as duas possibilidades que tornam a narrativa fantástica plausível – a realidade empírica e a sobrenatural – combatem-se, ao mesmo tempo em que se complementam e anulam-se, constantemente, uma à outra, tornando o discurso incerto e impossível de definição. “Ambivalente, contraditória, ambígua, a narrativa fantástica é essencialmente paradoxal. [...] Menos do que da derrota da razão, retira seu argumento da aliança da razão com aquilo que ela usualmente recusa” (BESSIÈRE, 1974, p. 23)⁶⁸.

Mais do que pela ambiguidade ou pela hesitação, o fantástico, de acordo com Bessière, caracteriza-se pela associação formal, na estrutura do discurso, de duas probabilidades contraditórias que, por serem equivalentes, nunca se sobrepõem uma à outra e possibilitam, dessa maneira, a existência do fantástico como permanentemente indefinido e incerto.

Bessière explicita a estrutura antinômica na narrativa fantástica utilizando os conceitos de tético e não tético elaborados por Sartre em seu estudo sobre o imaginário. Segundo a teórica francesa, o não tético, cujo conceito ela exemplifica com o maravilhoso, não tenta posicionar-se como real. Antes, ele estabelece uma realidade própria, separada da nossa e regida por suas próprias leis. O fantástico, de forma oposta, ao procurar posicionar-se e dar a si mesmo a aparência de existência patente em nossa própria realidade, seria, a princípio, tético. Porém, sua suposição de realidade é falsa, construída e disfarçada por meio da construção discursiva pela associação entre o real e o irreal. Bessière comenta, então, que:

Tal ponto de vista falsamente tético comanda as noções de ambiguidade e hesitação entre o natural e o sobrenatural por meio das quais Todorov definiu o fantástico, mas que são, na verdade, secundárias. A narrativa fantástica não é, assim, “a linha de divisão entre o maravilhoso e o estranho”, como o sugere ainda Todorov, mas, antes, por sua falsidade velada, o lugar da convergência da narração tética (o romance realista) e da narração não tética (o maravilhoso, o conto de fadas) (BESSIÈRE, 1974, p. 37).⁶⁹

⁶⁸ Tradução nossa para: “Ambivalent, contradictoire, ambigu, le récit fantastique est essentiellement paradoxal. [...] Moins que de la défaite de la raison, il tire son argument de l’alliance de la raison avec que celle-ci refuse habituellement.”

⁶⁹ Tradução nossa para: “Ce point de vue faussement théorique commande les notions d’ambiguïté et d’hésitation entre naturel et surnaturel, par lesquelles Todorov définit le fantastique, et qui sont donc secondes. Le récit fantastique ne semble pas alors “la ligne de partage entre le merveilleux et l’étrange”, comme le suggère encore Todorov, mais plutôt, par la fausseté voilée, le lieu de la convergence de la narration théorique (roman des *realia*) et de la narration non-thématique (merveilleux, conte des fées).”

Rosemary Jackson explora os conceitos de tético / não tético apontados por Irène Bessière na narrativa fantástica, em sua leitura do fantástico como linguagem do desejo. Desejo permanentemente insatisfeito, que anseia continuamente por aquilo que não pode ser, que não existe ou não deve existir, que almeja mesmo por uma linguagem própria para sua existência:

Enquanto o tético significa proposições (teses) que são tomadas por reais, racionais e substanciais, o não tético sugere o seu oposto, uma irrealidade. O não tético, por definição, não pode ter uma forma linguística adequada, pois existe antes, ou do lado de fora, da linguagem humana. Uma vez que a narrativa fantástica se baseia em palavras para existir, não pode pertencer ao não tético – se pertencesse, deixaria de existir. Tenta, entretanto, dele fazer parte. Está situada *entre* o tético e o não tético, posicionada no interior do primeiro e pressionando (para voltar) em direção ao segundo (JACKSON, 1993, p. 75).⁷⁰

Sendo um discurso duplamente exercitado sobre o vazio e a falta (no vazio daquilo que não é, não pode ser ou existir e na falta de imagens e palavras próprias para defini-lo), o fantástico combina-se de forma indissociável com o real. E, como tal, acompanha de perto suas oscilações e transformações, lendo-as pelo reverso. Se, como Bessière (1974, p. 32) aponta, o real é a melhor forma de mediação do irreal, a recíproca é verdadeira, ainda que pelo inverso. O fantástico existe sempre, nas fraturas e limites do real. E, tal como um negativo fotográfico, expõe tais limites de forma fiel, ao mesmo tempo em que os questiona continuamente. Bessière afirma: “de acordo com a época, a narrativa fantástica lê-se como o inverso do discurso teológico, iluminista, espiritualista ou psicopatológico, e existe tão somente por meio desse discurso que anula por seu interior” (BESSIÈRE, 1974, p. 13)⁷¹

O real é composto por uma estrutura cognitiva e sociocultural, definida de acordo com as crenças coletivas de cada época e sociedade. Já o fantástico, ao utilizar de tal estrutura para existir, expõe tanto aquilo que foi deixado de fora,

⁷⁰ Tradução nossa para: “Whereas the thetic signifies propositions (theses) which are taken to be real, rational, and substantial, the non-thetic suggests their opposite, an unreality. The non-thetic, by definition, can have no adequate linguistic form, for it exists before, or outside, human language. Since fantastic narrative relies upon words for it being, it cannot belong to the non-thetic – if it did, it would cease to be. It does, however, attempt to belong to it. It is situated *between* the thetic and the non-thetic, positioned within the first and pushing (back) towards the second.”

⁷¹ Tradução nossa para: “Suivant l'époque, le récit fantastique se lit comme l'envers du discours théologique, illuministe, spiritualiste ou psychopathologique, et n'existe que par ce discours qu'il défait de l'intérieur.”

trazendo à tona a possibilidade de outras “verdades”, “probabilidades”, “realidades”, quanto a própria estrutura em si e seu estatuto de construção discursiva.

Como Bessière nota, a narrativa fantástica dá a ver o vazio, o hiato entre o sujeito e o mundo, e as operações discursivas que tentam diminuir tal distância:

Concentrar-se no improvável é questionar os limites do objeto, entender que tudo que é apreendido do exterior é provisório e parcial. O fantástico dramatiza a constante distância entre o sujeito e o real [...]. Ele mensura o real por meio de seus excessos (BESSIÈRE, 1974, p. 60).⁷²

Rosemary Jackson percebe nessa operação, nessa possibilidade de questionamento da realidade que o fantástico apresenta, sua potencialidade subversiva.

O fantástico, como Bessière o compreende, não pode ser limitado. Existe no interior de sistemas fechados, abrindo lacunas onde se supunha a unidade. Suas impossibilidades propõem ‘outros’ significados ou realidades latentes, por trás do possível ou conhecido. Rompendo ‘verdades’ únicas, reducionistas, o fantástico traça um espaço no interior da estrutura cognitiva de uma sociedade. Introduce ‘verdades’ múltiplas, contraditórias: torna o real polissêmico (JACKSON, 1993, p. 23).⁷³

Irène Bessière, por sua vez, embora reconheça as fraturas no discurso fixo da realidade que a narrativa fantástica fomenta e exhibe, conforme notado acima, não afirma tal poder de subversão do fantástico de forma tão absoluta, chegando, inclusive, a rejeitar uma afirmação semelhante feita por Todorov (1975, p.168)⁷⁴ e afirmando o seguinte: “Não convém confundir sua modernidade literária e sua função social: a inovação estética não é necessariamente portadora de mutação ideológica”(BESSIÈRE, 1974, p. 28)⁷⁵. Bessière observa que a narrativa fantástica ainda se prende ideologicamente às normas que regem a sociedade e nossa realidade, instalando-se, também, sob o signo da ordem e da censura:

⁷² Tradução nossa para: “S’attacher à l’invraisemblable, c’est questionner les limites de l’objet, tenir que toute saisie de l’extériorité est provisoire et partielle. Le fantastique dramatise la constante distance du sujet au réel [...] Le fantastique marque la mesure du réel à travers la démesure.”

⁷³ Tradução nossa para: “The fantastic, as Bessière understands it, cannot be closed off. It lies inside closed systems, infiltrating, opening spaces where unity had been assumed. Its impossibilities propose latent ‘other’ meanings or realities behind the possible or the known. Breaking single, reductive ‘truths’, the fantastic traces a space within a society’s cognitive frame. It introduces multiple, contradictory ‘truths’: it becomes polysemic.”

⁷⁴ “[...] a função do sobrenatural é subtrair o texto à ação da lei e com isto mesmo transgredi-la”

⁷⁵ Tradução nossa para: “Il ne faut pas confondre sa modernité littéraire et sa fonction sociale; l’innovation esthétique n’est pas nécessairement porteuse de mutation idéologique.”

A obsessão do mito ou do simbólico não são mais do que a expressão de uma obscura exigência de ordem permanente. Deve-se ser conservador com eficácia na História, assim também no imaginário: a ilegalidade é o esconderijo de toda legalidade. Os temas dos super-homens, dos grandiosos ancestrais, dos seres alienígenas, dos monstros, traduzem o medo e a distância sentidos face à autoridade, mas também a fascinação que esta exerce e a obediência que ela suscita: o insólito expõe a debilidade do indivíduo autônomo e sua união a um mestre legítimo (BASSIÈRE, 1974, p. 25).⁷⁶

Nesse mesmo sentido, a teórica sugere ainda que o leitor apenas tolera o ilusório e o inverossímil de forma temporária, induzido, em parte, pela curiosidade e pela incerteza, mas tão somente porque espera, ao fim, obter a revelação e o retorno à ordem perturbada pela interrupção fantástica (BESSIÈRE, 1974, p. 34). O retorno ao equilíbrio e a destruição do monstro desconhecido e estrangeiro são o ponto culminante de diversas narrativas fantásticas, notadamente no cinema ocidental tradicional. Isso pode ser visto até mesmo em algumas narrativas predominantemente realistas, se trocarmos o elemento monstruoso por um vilão à escolha, ou mesmo pelo obstáculo do protagonista⁷⁷.

O fantástico é definido por Bessière como construído com base em suas contradições e permanente duplicidade. Assim, não seria de se esperar que a teórica apontasse uma única característica como determinante. Em um jogo escrupulosamente desenhado em função da ambiguidade, o fantástico coloca em ação o real e o irreal, a razão e a loucura, o aparente e o escondido, a transgressão e a regra. Aponta para inúmeras frestas no tecido da realidade, ao mesmo tempo em que reestabelece a lei moral, social, do bem e do mal. Acima de tudo, dramatiza os perenes questionamentos metafísicos do homem – quem sou eu, que universo é esse ao meu redor? –, oferecendo um sem-número de possibilidades e probabilidades, sem, entretanto, fixar-se em nenhuma resposta definitiva.

⁷⁶ Tradução nossa para: “L’obsession du mythe ou du symbolique n’est que l’expression d’une obscure exigence d’ordre permanent. Faute d’être conservateur avec efficacité dans l’histoire, on l’est dans l’imaginaire: l’illégalité est le voile de quelque autre légalité. Les thèmes des surhommes, des grands ancêtres, des êtres venus d’ailleurs, des monstres, traduisent la peur et l’éloignement de l’autorité, mais aussi la fascination qu’elle exerce et l’obéissance qu’elle suscite: l’insolite expose la faiblesse de l’individu autonome et la rencontre d’un maître légitime.”

⁷⁷ É de se observar a semelhança de tal estrutura à organização geral da Jornada do Herói e do Monomito, conforme estudados por Vogler (1992) e Campbell, os quais são considerados parâmetros relevantes para a construção de narrativas modernas e populares.

V

Rosemary Jackson, por sua vez, em *Fantasy: the literature of subversion* (Fantasia: a literatura de subversão), publicado em 1981, examina o fantástico a partir de uma perspectiva que leva em consideração tanto sua contextualização histórica e sociocultural, quanto suas conexões com o inconsciente, lugar onde as normas e estruturas sociais são gravadas e reproduzidas no indivíduo (JACKSON, 1993, p. 3).

Em concordância com o pressuposto de Bessièrre, Jackson percebe o fantástico como estruturado sobre a base e a estrutura do contexto histórico e sociocultural da realidade, como sua imagem em reverso e a ela conectado de forma indissociável. Expandindo tal concepção, a teórica observa então que “[...] o fantástico caracteristicamente tenta compensar uma carência resultante das restrições culturais: é uma literatura do desejo, que busca aquilo que é experimentado como ausência e perda” (JACKSON, 1993, p. 3)⁷⁸. Linguagem que busca a polissemia das realidades possíveis, da imaginação reprimida, do que foi varrido para debaixo do tapete da ordem social, o fantástico dá-se a ver como linguagem de subversão e ruptura da representação artística da realidade ao exercer seu poder de questionar, buscar e propor diferenças nos interstícios do real.

Ao expressar o desejo, o fantástico pode operar de duas maneiras (de acordo com diferentes significados para “expressar”): pode *falar sobre algo*, manifestar ou mostrar o desejo (expressão no sentido de retrato, representação, manifestação, emissão linguística, menção, descrição), ou pode *expelir* desejo, quando este é um elemento perturbador que ameaça a ordem e a continuidade cultural (expressão no sentido de pressionar para fora, espremer, expulsar, forçosamente se livrar de algo). Em vários casos a literatura fantástica preenche ambas as funções ao mesmo tempo, já que o desejo pode ser “expelido” ao ser “mencionado” e assim ser indiretamente experimentado pelo autor e pelo leitor (JACKSON, 1993, p.3).⁷⁹

⁷⁸ Tradução nossa para: “[...] fantasy characteristically attempts to compensate for a lack resulting from cultural constraints: it is a literature of desire, which seeks that which is experienced as absence and loss.”

⁷⁹ Tradução nosa para: “In expressing desire, fantasy can operate in two ways (according to diferent meanings of ‘express’): it can *tell of*, manifest or show desire (expression in the sense of portrayal, representation, manifestation, linguistic utterance, mention, description), or it can *expel* desire, when this desire is a disturbing element which treatens cultural order and continuity (expression in the sense of pressing out, squeezing, expulsion, getting rid of something by force). In many cases fantastic literature fulfils both functions at once, for desire can be ‘expelled’ through having been ‘told of’ and thus vicariously experienced by author and reader.”

De certa forma, tal afirmação de Jackson ecoa a observação de Tzvetan Todorov de que o fantástico permite a emissão de pensamentos e sentimentos que não seriam admitidos na narrativa realista, escapando assim à censura e transgredindo a literatura (e os códigos sociais). Entretanto, ao mesmo tempo em que tal possível “transgressão” é realizada, ocorre também em prol da manutenção da ordem, na medida em que tais desejos e sentimentos de transgressão são vivenciados e neutralizados no campo do imaginário e não tomam forma patente no real, sem o perigo do distúrbio efetivo das relações sociais. Como aponta Irène Bessière (1974, p. 28): “Narração permanentemente dupla, o fantástico instala o estranho para melhor estabelecer a censura”⁸⁰.

Jackson observa ainda, nesse sentido, que:

Embora quase todas as literaturas fantásticas eventualmente recuperem (recobrem) o desejo, neutralizando seus próprios impulsos em direção à transgressão, algumas se movem em direção ao extremo posicionamento encontrado nos escritos de Sade, e buscam manter-se “abertas”, insatisfeitas, em estado de desejo infinito.⁸¹

De fato, uma das conclusões a que a teórica chega em seu estudo é de que, na radicalização de seu questionamento da realidade e das operações cognitivas e discursivas que a colocam em movimento e a mantêm no lugar, o fantástico ambiciona o extremo oposto das narrativas do real: a não significação. Esta pode ser ocasionada tanto pela polissemia absoluta – uma profusão de possíveis imagens e significados para um mesmo termo, um mesmo significante, levando à impossibilidade de obtenção de uma verdade única ou coerente –, quanto pelo completo rompimento entre significante e significado.

“A percepção se torna exponencialmente confusa, os signos são vulneráveis a interpretações múltiplas e contraditórias, e os ‘significados’ retrocedem indefinitivamente, com a ‘verdade’ como mero ponto de fuga do texto” (JACKON, 1993, p. 38)⁸². Um tal nível de desordem instalado pelo fantástico na ordem do real é

⁸⁰ Tradução nossa para: “Narration toujours double, le fantastique installe l'étrange pour mieux établir la censure.”

⁸¹ Tradução nossa para: “Although nearly all literature fantasies eventually re-cover desire, neutralizing their own impulses towards transgression, some move towards the extreme position which will be found in Sade's writings, and attempt to remain 'open', dissatisfied, endlessly desiring.”

⁸² Tradução nossa para: “Perception becomes increasingly confused, signs are vulnerable to multiple and contradictory interpretation, so that 'meanings' recede indefinitely, with 'truth' as a mere vanishing point of the text.”

ressaltado no ensaio de Sartre, dramatizado nos textos de Kafka e Blanchot pela rebelião utilitária da matéria contra o homem e o contínuo e inevitável recuo do significado existencial, ou do “fim supremo”.

Rosemary Jackson cita Bellemin-Nöel, que, em sua crítica à teoria de Todorov, sugere que a falta de um “sentido significativo” é tão importante na caracterização do fantástico quanto a hesitação e o “equivoco estrutural” ressaltados por Todorov.

[...] poderíamos dizer [a respeito do fantástico] de uma retórica do *indizível*. [...] a atividade fantástica frequentemente retorna à criação de “significantes puros”. [...] Todas essas unidades léxicas, marcadas por alguma forma de “insignificação” no nível comunicativo da linguagem, têm, efetivamente, algum tipo de significado, mas é um significado aproximado; poderíamos dizer que eles significam ao conotar sem denotar; ou que, falhando em se deixar circunscrever por uma definição, eles instalam um curto-circuito-do-sentido ao conectarem-se em uma rede de imagens ilimitadas (BELLEMIN-NÖEL, 1971 *apud* JACKSON, 1993, p.38).⁸³

Os signos (ou imagens, pensando de forma específica no aparato cinematográfico), tornados “insignificantes” e dissociados de seus significados, tornam-se densos e opacos, não comunicantes, e interferem na narrativa de forma ativa pelo obstáculo que representam no alcance da realidade, da verdade, do sentido. Jackson (1993, p. 38) alude à ruptura máxima entre palavra e objeto, significante e significado, ao citar Samuel Beckett, em seu romance *Molloy* (1959), e sua referência à existência das “coisas sem nome”. Trata-se da presença ou sentimento inominável, cuja denominação e definição não são possíveis, cuja presença é sentida somente pela sombra e pela falta (o fantasma, a morte, a escuridão aterrorizante, o monstro somente relanceado nos filmes clássicos de horror) e dos “nomes sem coisa”: os signos vazios, efetivamente sem sentido.

Estes últimos podem ser verificados, como sugerido por Jean-Paul Sartre, nos contínuos obstáculos intangíveis e não ultrapassáveis (talvez mesmo por sua intangibilidade) que irrompem nas buscas dos personagens de Kafka em *O castelo* ou *O processo*. Também os vemos nas criaturas nonsense de Lewis Carroll: o

⁸³ Tradução nossa para: “[...] one could talk of a rhetoric of the *unsayable*... the fantastic activity often returns to a creation of ‘pure signifiers’... All these lexic units, marked by a sort of ‘insignification’ on the communicative level of language, do have some kind of signified, but it is an approximate one: one could say that they signify by connoting without denoting; or that, failing to be circumscribed by a definition, they install a (short)-signifying-circuit because they are connected up with a network of limitless images.”

Jabberwocky, o Snark, o Boojum – seres inexistentes a não ser no plano das palavras, permanentemente invisíveis, inatingíveis, mesmo incompreensíveis⁸⁴.

Rosemary Jackson comenta ainda nesse sentido:

As narrativas de Lewis Carroll – os livros de Alice, o *Hunting of the Snark* e *Sylvie and Bruno* – revelam sua dependência nas palavras-valise e nas expressões nonsense como um movimento em direção à linguagem como significadora do nada, e o fantástico em si como tal linguagem. Seu Snark, Boojum, Jabberwocky, Uggug [...] são todos meros significantes sem um objeto. São palavras nonsense (“sem-sentido”) invertidas e inventadas, indicando somente sua própria densidade e excesso. O significante não é preso pelo peso do significado: começa a flutuar livremente. Enquanto o hiato entre significado e significante é fechado na narrativa “realista” (assim como no cinema narrativo clássico), na literatura fantástica (tal como no cinema fantástico) tal brecha é deixada aberta. A relação do signo com o significado é esvaziada, antecipando aquele tipo de excesso semiótico encontrado nos textos modernistas (JACKSON, 1993, p. 40)⁸⁵.

A presença, na narrativa, de tais signos esvaziados, escancara ainda mais a fissura existente entre o sujeito e o real e revela nosso entendimento da realidade pelo que é: a estrutura cognitiva que tenta pavimentar tal abertura. A palavra e o texto chamam a atenção para si mesmos e para seu estatuto de construção linguística, construída histórica e socialmente, desfazendo a ilusão realista – ou talvez devêssemos dizer “naturalista” – de apreensão da experiência. Tal fator será de especial importância em algumas vertentes do cinema fantástico, especialmente em algumas das obras presentes em nosso corpus de estudo, como *Lua Negra* e *Alice*.

⁸⁴ Ao final de *Hunting of the Snark* (1876), ao fim da narração das inúmeras aventuras da tripulação do navio na caça do indefinível e insubstancial Snark, e logo após o desaparecimento em pleno ar de um dos personagens que o havia finalmente encontrado, o narrador explicita, em um tom final de explicação: “For the Snark was a Boojum, you see.” (“Pois, vejam, o Snark era um Boojum.” – sem, entretanto, acrescentar qualquer caracterização a respeito do próprio Boojum, nesse momento citado pela primeira vez na narrativa (CARROLL, 2011, p.56).

⁸⁵ Tradução nossa para: “Lewis Carroll’s *Alice* books and his *Hunting of the Snark* and *Sylvie and Bruno* reveal his reliance upon portmanteau words and nonsense utterances as a shift towards language as signifying nothing, and the fantastic itself as such a language. His snark, boojum, jabberwocky, uggug [...] are all mere signifiers without an object. They are inverted and invented ‘nonsense’ (non-sense) words, indicating nothing but their proper density and excess. The signifier is not secured by the weight of the signified: it begins to float free. Whereas the gap between signifier and signified is closed in ‘realistic’ narrative (as it is in classic narrative cinema), in fantastic literature (and in the cine-fantastic) it is left open. The relation of sign to meaning is hollowed out, anticipating that kind of semiotic excess which is found in modernist texts.”

3.2 O nonsense e o reino do devir-louco

“Quando eu uso uma palavra,” disse Humpty Dumpty num tom bastante desdenhoso, “ela significa exatamente o que quero que signifique: nem mais nem menos.”

“A questão é,” disse Alice, “se pode fazer as palavras significarem tantas coisas diferentes.”

“A questão,” disse Humpty Dumpty, “é saber quem vai mandar – só isto.”

(Lewis Carrol. *Através do espelho e o que Alice encontrou lá*)

Irène Bessière (1974, p. 34) observa que o texto fantástico é provavelmente uma das formas de narração mais artificial, minuciosa e deliberadamente construída (comparado repetidamente a um *jogo*), ainda que suscite as reações mais ingênuas (no sentido de primitivas) de seus leitores. Um comentário de teor semelhante, com relação ao nonsense, foi feito pela teórica Elizabeth Sewell, em seu *The Field of Nonsense* (O campo do nonsense), de 1952: apesar de aparentar representar mundos de loucura e do despropósito da total falta de sentido, “o nonsense é um campo fechado em si mesmo, um universo cuidadosamente limitado, controlado e dirigido pela razão; uma construção sujeita a suas próprias leis” (SEWELL, 1952 apud LATERZA, 1998, p. 17)⁸⁶.

De fato, Myriam Ávila afirma, em seu estudo sobre a poesia nonsense, que a “característica essencial do nonsense é tentar convencer o leitor da gratuidade e da ausência de propósito de sua composição” (ÁVILA, 1995, p. 41), de forma a esconder, no texto, os rastros e as pistas para sua compreensão e iludir a formação de um sentido definitivo e rígido.

Como alerta inúmeras vezes Bessière, não convém confundir o fantástico – ou, acrescentaríamos, o nonsense – com a irracionalidade ou a “desrazão” representadas tematicamente em suas narrativas. Em certa medida, o fantástico e o nonsense aproximam-se e mesmo tocam-se, compartilhando alguns aspectos característicos, tais como a representação de um universo e um imaginário não realistas e, sobretudo, a distância deliberadamente criada entre objeto e sentido, signo e significado, uma das características principais no discurso nonsensico.

⁸⁶ Tradução nossa para: “Nonsense is a closed field, a carefully limited world, controlled and directed by reason, a construction subject to its own laws”.

Notadamente nas histórias de Alice, ambos os modos confundem-se, uma vez que o nonsense configura o caráter de alteridade dos universos do País das Maravilhas e do País do Espelho, determinando a característica fantástica das narrativas tanto quanto – senão mais – o efetivo processo de deslocamento de Alice do universo real ao irreal.

Entretanto, de acordo com Myriam Ávila (1995), o nonsense é uma forma de expressão literária bastante específica e restrita que somente aparece, *stricto sensu*, nos textos de Edward Lear e Lewis Carroll, entre 1846 (ano da publicação do *Book of Nonsense* (Livro do Nonsense), de Lear) e 1898 (ano da morte de Carroll). Ávila cita Klaus Reichert, que afirma:

Antes não existia, depois não precisava mais existir. [...] é um fenômeno transitório, reação a condições determinadas, historicamente delimitáveis, que perdeu o sentido assim que essas condições se tornaram transparentes e puderam ser descritas de maneira não-nonsense (REICHERT, 1974. *apud* ÁVILA, 1995, p.57).

Ávila afirma ainda, nesse sentido, que:

o nonsense magnifica elementos do mundo Vitoriano que estavam ainda em um estágio inicial e viriam a se desenvolver durante o século XX, chegando a sua exacerbação neste final de século. Deste modo, o nonsense toma como ponto de partida, não o cenário Vitoriano como um todo, mas só aqueles elementos incipientes cujo desenvolvimento posterior viria a tomar uma forma quase hegemônica no século seguinte. Isto equivale a reconhecer no nonsense um caráter antecipatório (ÁVILA, 1995, p.21).

Com a expansão da Revolução Industrial e a consolidação do poderio do Império Britânico nas colônias, tem lugar um contexto de transformação na sociedade vitoriana. Esse contexto é caracterizado, segundo a teórica, de um lado pela introdução de um pensamento unificado e atribuidor de sentidos; de outro pela inserção de um raciocínio serial e sistematizante, que enxerga e reúne homens e coisas diferenciadas sob sentidos atribuídos de forma aleatória. Ávila cita as observações realizadas por Dostoiévski quando de sua visita ao Palácio de Cristal na “Grande Exibição dos Trabalhos Industriais de Todas as Nações” realizada em 1851 em Londres, e identifica como o nonsense surge como reação e “desmonte do discurso ideológico da união, ou da *unidade*”:

Em Dostoiévski, a união dos “homens inumeráveis” e o “pensamento único” já causam um mal-estar difuso. Mas é no nonsense que vamos encontrar a total negação da unidade e sua substituição pelo conceito de *uniqueness* (singularidade). [...] Enquanto o palácio de cristal reúne em um mesmo discurso as coisas mais diversas, impondo um mesmo significado a tudo, o nonsense abole a semelhança, o parentesco e o coletivo, mantendo cada coisa cativa em sua singularidade (ÁVILA, 1995, p.57).

Em um contexto de agrupamentos normatizados por leis e regras arbitrárias, que não tomam em consideração as coisas em si ou seus significados próprios⁸⁷, dá-se a ver, nas palavras de Ávila (1995, p. 78), “a arbitrariedade da relação entre o discurso e o mundo referencial” – a outra face da moeda, talvez, da lacuna constantemente referida por Bessière entre o ser e o universo da experiência⁸⁸.

Nesse sentido, o nonsense e o fantástico problematizam uma certa desconfiança e inquirição com relação ao universo à nossa volta e com as formas históricas e cognitivas com que os temos interpretado, pressionando os limites conhecidos, tomando-os como constructos, questionando-os pela inserção de uma polissemia de informações e significados – nem sempre compatíveis, usualmente contraditórios –, que vem substituir a monosssemia vigente. Entretanto, mesmo em tal semelhança, nos venturamos a perceber uma diferença primordial entre o fantástico e o nonsense, qual seja: enquanto o primeiro questiona a relação do homem com o mundo e a realidade, o segundo fundamenta sua desconfiança e questionamentos na relação entre a linguagem, o discurso e a realidade.

Negando qualquer conexão com o universo referencial, o nonsense cria mundos e personagens tecidos de pura linguagem, ressaltando um caráter notadamente metalinguístico e vendo-se “condenado a encarar o próprio umbigo” (ÁVILA, 1995, p. 158). No universo auto-referencial nonsensico, o sentido não é

⁸⁷ Ávila alude, nesse sentido, como relevantes exemplos da incipiente normatização da vida, do cotidiano e das relações na era Vitoriana, a crescente popularização de jogos de palavras, charadas, palavras-cruzadas; o surgimento do jornal diário; a multiplicação dos museus e dicionários.

⁸⁸ Ávila observa, no sentido de sua delimitação do nonsense como um fenômeno isolado – indicada também por Reichert –, que, embora a produção nonsensica tenha influenciado diretamente a vanguarda artística do século XX, não deixou discípulos que dariam continuidade à sua produção. De acordo com a teórica, o nonsense se recusa a levar seu potencial revolucionário – existente na separação entre significante e significado e na autonomia que proporciona à linguagem, auto-referencial –, às últimas consequências. “Fica aquém, vira-lhe [à revolução] as costas e proclama a “geleia geral” como único horizonte do indivíduo, diante da perda de sentido ocasionada pela perda de padrões de aferição no mundo administrado. Assim como os pós-modernistas, o nonsense problematiza as relações de propriedade autoral, da legitimidade, de verdade e mentira, sonho e realidade, linguagem e referência, etc. Mas, diferentemente daqueles, ainda se pretende em condições de avaliar essa perda de parâmetros, que não vê como ganho ou avanço, pois vive a nostalgia de uma ordem harmônica, nem pode se resignar a ela, que computa como definitivamente negativa – como morte, e morte torturada, do indivíduo.” (ÁVILA, 1995, p.196-197).

necessariamente inexistente, como seria de se supor pelo termo que o denomina, mas é, antes, segundo Ávila, deslizante, caracterizado por constante movimento pendular e pela sua incapacidade de fixação (imobilização) em um só significado. “Essa impossibilidade de deter o sentido, fixá-lo, informa-nos que este, ao invés de estar ausente do discurso, resvala por ele sem jamais se deter, e, por meio deste artifício, nos escapa” (ÁVILA, 1995, p. 168)

Deleuze mostra, em *Lógica do sentido* (p. 46), como este [o sentido] não é suprimido no nonsense, mas sim destituído de sua fixidez, substituído pelo puro devir, ou “devir-louco”, que desliza sobre dois sentidos simultaneamente, esquivando-se ao presente, à determinação, às designações. Assim se instala a *falta* no nonsense, e Carroll fornece representações eloquentes dela [...] (ÁVILA, 1995, p. 167).

A utilização das palavras-valise, dos neologismos, dos eventos e diálogos delirantes na narrativa nonsense de Carroll descarta qualquer probabilidade de mimese e informa a possibilidade do sentido somente por aproximação. Isso se mostra, por exemplo, no caso das palavras-valise, de pseudo-explicações ou pseudo-pistas (tal como a leitura de Humpty-Dumpty do poema do *Jabberwocky*), por deslizamentos e inversões lógicas (a *tale* (conto) / *tail* (rabo) do rato), ou pelo anulamento de qualquer significado efetivo (“why is a raven like a writing desk?”) (Por que um corvo é igual a uma escrivaninha?), pergunta o Chapeleiro Maluco; ou ainda o narrador que afirma, categoricamente: “for the Snark was a Boojum” (Pois o Snark era um Boojum). Subitamente, o universo é virado de ponta cabeça, e as regras aprendidas e reconhecidas não têm mais qualquer valor: as palavras significam qualquer coisa que se queira que elas signifiquem.

Abolir o sentido, o que seria a meta máxima do nonsense, revela-se praticamente impossível, se se lida com palavras. O vezo da significação, da evocação e elaboração de sentido já está por demais arraigado na linguagem. O que se tenta fazer no nonsense é driblar o sentido, por meio da justaposição de sentidos parciais e opostos, do solapamento e embaralhamento das várias camadas comunicativas. Não se podendo evitar a criação de sentido, tenta-se evitar seu assentamento a todo custo (ÁVILA, 1995, p. 115-116).

Morte do sentido, esvaziamento de significados, o questionamento do *status quo* da realidade. As teorias aqui apresentadas e discutidas revelam que a característica historicamente mais proeminente no discurso fantástico – a ocorrência

de eventos sobrenaturais, insólitos, estranhos – não está na verdade no centro da expressão fantástica, apresentando-se como mero pretexto. Na mesma medida, o real é também representado de forma a contrabalancear o irreal e instalar a incerteza. Justamente: no centro do fantástico, dramatiza-se a incerteza existencial, o questionamento histórico e metafísico do homem a respeito de si mesmo e do universo que habita. Dado que a realidade é pautada e construída pela e sobre a linguagem, é no nível desta que o bombardeio se concentrará: ao fim (ou no extremo), a linguagem deixa de significar, perde sua própria razão de ser e torna-se não comunicante – uma bomba concentrada lançada no seio da realidade, prestes a implodi-la.

Entretanto, nem todas as narrativas fantásticas concretizam tal possibilidade. Retornam rapidamente ao campo da verossimilhança estrita, da realidade tangível, sólida, sem fissuras em sua aparência. No entanto, mesmo essas narrativas, pelo brevíssimo momento em que real e irreal estiveram lado a lado, deixam entrever a brecha na estrutura da realidade, ainda que para encobri-la no momento seguinte.

Por ser um discurso fundamentado nas oposições e na ambiguidade, tudo o que o fantástico faz é questionar, discutir, escancarar um universo inteiro de perguntas sem respostas – ou antes, com todas as possibilidades de respostas ao mesmo tempo, de forma a impossibilitar o alcance de qualquer solução definitiva, estável, irrefutável. Exercício da indagação, o fantástico mantém-se sempre aberto, sempre em movimento, sempre um desejo insatisfeito.

Duas questões impõem-se, neste ponto do estudo: primeiramente, como podemos pensar as histórias de Alice à luz das discussões sobre o fantástico revistas até este ponto? Sob nosso ponto de vista, tais narrativas de Carroll se caracterizariam menos como “maravilhosas” e mais como uma forma híbrida de fantástico e nonsense. E é justamente a reflexão (ou não) dessa característica que se faz sentir nos filmes selecionados para discussão em nosso *corpus* de estudo.

O desconcerto e a inquietação proporcionados pelas inversões e embaralhamentos lógicos do sentido, junto com a maneira com que este se mantém continuamente fora de alcance e a conseqüente perturbação na ordem da percepção do mundo instalam os textos das aventuras de Alice no campo do fantástico e de suas proposições indagadoras. Essas características são mais relevantes para um sentido geral das histórias, e nas relações destas com o leitor,

do que o eventual maravilhamento do deslocamento entre universos ou da presença dos animais falantes e objetos animados.

Assim, o fantástico, nas narrativas de Lewis Carroll, instaura-se nos esvaziamentos, deslizamentos e inversões de sentido que permeiam os universos do País das Maravilhas e do País do Espelho, os quais fazem com que nada seja como é ou como deveria ser de acordo com o universo “original” de Alice – reflexo do nosso próprio. Cabe ressaltar que o nonsense e o fantástico baseiam-se na subversão e transgressão de expectativas fundamentadas no senso comum, adquirido socialmente.

São, então, esses constantes embates e fricções entre as lógicas e regras de existência e comportamento entre o mundo real e os mundos fantásticos que, em certa medida, criam o sentimento de estranhamento e inquietação na relação da menina com os universos com que se depara. É também nessa medida que podemos questionar uma leitura dos textos de Carroll como maravilhosos a partir da premissa do isolamento e diferenciação dos universos do País das Maravilhas e do País do Espelho com relação ao real. Isso porque, ao carregar consigo todas as expectativas e educação aprendidas em seu mundo de origem, e ao tentar utilizá-las (mesmo que sem sucesso) para decifrar tais universos, Alice (e também, inevitavelmente, o leitor) insere o real no interior do fantástico, justamente por sua negação.

Rackin assevera, em seu ensaio, que o universo do País das Maravilhas, suas criaturas e sua lógica particular representam “[...] uma quase total destruição do tecido de nossa assim considerada abordagem lógica, ordenada e coerente do mundo. Praticamente todos os padrões, a não ser o da consistência do caos, são aniquilados” (RACKIN, 1977, p. 393)⁸⁹. As chances de Alice “sobreviver” em tal universo, segundo o crítico, são nulas, e a ela só resta retornar: para casa e para a norma.

A busca obstinada de Alice por sentido no País das Maravilhas, nos termos das normas e convenções seguras e confiantes do seu “universo da superfície” [em oposição ao “universo subterrâneo” que é Wonderland] está destinada ao fracasso. Sua única saída é na fuga da completa anarquia do País das Maravilhas – em um desesperado salto de volta às certezas das

⁸⁹ Tradução nossa para: “[...] an almost total destruction of the fabric of our so-called logical, orderly, and coherent approach to the world. Practically all pattern, save the consistency of chaos, is annihilated.”

formalidades sociais e da lógica ordinária da superfície (RACKIN, 1977, p. 392).⁹⁰

Por que Alice volta? Ou, antes, por que acorda? Ao final de ambas as narrativas, revela-se que as aventuras vividas por Alice tratavam-se, na verdade, de seus sonhos, e assim é fornecida uma explicação razoável e racional para a existência do País das Maravilhas e do País do Espelho. Seria esse o botão de segurança instalado por Carroll para a contenção das irracionalidades extremas dos universos caóticos para onde envia Alice? Inevitavelmente, o retorno da menina à segurança do seu lar vitoriano representa, de forma quase incontestável, o retorno à ordem e às leis do universo “real”, o recolhimento do desejo transgressor e a censura. Sebastião Leite (1980) afirma, referindo-se ao estudo de Henri Laporte, *Alice au pays des merveilles. Structures logiques et représentations du désir*.

[...] a subversão lógica do País das Maravilhas estaria também sujeita a leis estritas, que seriam repressivas. Laporte estabelece uma relação entre as convenções e a censura ao princípio do prazer: “Há em Alice (isto é, nos livros de) uma contestação permanente, embora disfarçada, do princípio de realidade, e ao mesmo tempo uma impossibilidade total de imaginar o princípio do prazer.” A crítica carrolliana é silenciosa e alusiva (como o Gato de Cheshire). E a solução final da volta à realidade não é uma volta liberatória, a não ser – conclui o autor – para os que tomam a norma como sinônimo de felicidade (que seria, então, identificada à repressão) (LEITE, 1980, p. 25).

Como seria de se esperar, cada adaptação e recriação artística dos textos de Alice – a partir das quais, de acordo com a premissa e a pertinência de nosso estudo, nos deteremos nas releituras cinematográficas – se apropria e cria suas narrativas de forma a refletir suas próprias posições com relação às questões levantadas e dramatizadas por Lewis Carroll. O final, e a problematização do retorno (ou não) de Alice ao seu universo de origem, assim como a caracterização de suas aventuras como meros exercícios oníricos, não são exceções, e fornecem importantes pontos de cotejo e debate entre os textos literários e as obras cinematográficas.

A segunda questão – até o momento discutida de forma quase exclusivamente do ponto de vista da literatura – relaciona-se à transposição, ou

⁹⁰ Tradução nossa para: “Alice’s dogged quest for Wonderland’s meaning in terms of her aboveground world of secure conventions and self-assured regulations is doomed to failure. Her only escape is in flight from Wonderland’s complete anarchy – a desperate leap back to the aboveground certainties of social formalities and ordinary logic.”

antes, a releitura de tais características do fantástico no cinema: como isso ocorre? De que maneiras? As conclusões atingidas até o momento se mantêm? Na próxima seção nos dedicamos a discutir mais detidamente tais questões. Mais adiante, no próximo capítulo, procederemos às análises fílmicas, nas quais as construções das diferentes modalidades da narrativa fantástica nos filmes de nosso *corpus* são discutidas de forma aprofundada.

3.3 Notas sobre um cinema fantástico

*“Não posso acreditar nisso!” disse Alice.
 “Não?” disse a Rainha, com muita pena. “Tente de novo: respire fundo e feche os olhos.”
 Alice riu. “Não adianta tentar”, disse; “não se pode acreditar em coisas impossíveis.”
 “Com certeza não tem muita prática”, disse a Rainha. “Quando eu era da sua idade, sempre praticava
 meia hora por dia. Ora, algumas vezes cheguei a acreditar em até seis coisas impossíveis antes do
 café da manhã.”*

(CARROLL, Lewis. *Através do Espelho e o que Alice encontrou lá*)

*Estas películas pueden ser gustadas y juzgadas como cine y asimismo como algo perteneciente a
 un universo más ancho y libre de esas obras, preciosas entre todas, que tienen por objeto tanto
 revelarnos la realidad humana como mostrarnos una vía para sobrepasarla.*

(PAZ, Octavio. *La búsqueda del comienzo*)

Na introdução ao seu *Cinema of the fantastic* (Cinema do fantástico), de 1972, Burt Goldblatt e Chris Steinbrunner refletem sobre a importância conquistada pelo gênero do fantástico no cinema, assim como as variadas formas com que dialoga com o real e o humano:

O cinema do fantástico tornou-se de primeira necessidade e digno de atenção séria. Cresceu, foi de simples a complexo. Em alguns casos, seus efeitos especiais tornaram-se altamente tecnológicos, suas paisagens completamente alienígenas; em outros a paisagem não é mais estrangeira do que o interior retorcido de uma única mente. Já valorizou a humanidade e já a destruiu. Tem sido tanto uma visão cintilante do amanhã quanto um aviso de escuridão. O cinema do fantástico, na realidade, incorpora os sentidos de um grupo altamente diversificado de adjetivos – bizarro, poético, sobrenatural, satânico, assombrado, horrífico, imaginário (embora um único filme possa não ser isso tudo ao mesmo tempo). Sua essência é a fantasia,

embora não no “sentido Disney”, e vai desde contos de fada aos filmes de monstros (GOLDBLATT; STEINBRUNNER, 1972, p.1).⁹¹

A representação do fantástico, no cinema, toma muitas formas e modulações. Nesse sentido, podemos argumentar que haja diferenças entre a formulação da definição do gênero cinematográfico e dos gêneros literários do fantástico, do maravilhoso, do estranho. Tais delimitações formais e temáticas, encontradas na literatura, de certa forma caem por terra no cinema, onde, sob uma mesma terminologia, combinam-se filmes tão diferentes quanto ficções científicas, fantasias heróicas e épicas, filmes surrealistas, contos de fadas, filmes de terror, etc.

Como um bom exemplo nesse sentido, basta repassarmos a lista de filmes que compõem nosso *corpus* de estudo, a qual se compõe (em termos bastante gerais) de dois filmes surrealistas – bastante diferentes entre si, convém salientar –, uma animação clássica que se aproxima do maravilhoso e dos contos de fadas, e um filme em que o fantástico aproxima-se do suspense e do terror psicológico.

Jacques Aumont e Michel Marie, em seu *Dicionário teórico e crítico de cinema* (2006), definem o fantástico apoiando-se na definição de Todorov, fundamentada na hesitação e na delimitação dos gêneros estranho, de um lado, e maravilhoso de outro. Ressalvam, entretanto, que poucos filmes conseguem manter a hesitação até o fim do filme, conforme a condição definidora de Todorov pressupõe. Assim, adota-se no cinema, de uma forma geral, uma noção mais vaga do fantástico em que se incluem outras conformações e modalidades de relações entre real e irreal, como comentamos acima (AUMONT; MARIE, 2006, p.117-118).

James Donald comenta em *Fantasy and the cinema* (Fantasia e o cinema) que, caso seguissemos a definição fomentada no senso comum de que o cinema fantástico (ou de fantasia) é definido por aqueles tipos de filmes em que aparecem mundos com regras diferentes daquelas da nossa realidade cotidiana, com criaturas e eventos estranhos inseridos em narrativas impossíveis, provavelmente teríamos que considerar em uma mesma categoria não só a ficção científica e o horror, mas

⁹¹ Tradução nossa para: “The cinema of the fantastic has become a movie staple and is worthy of serious attention. It has grown from simple to complex. Sometimes its especial effects have become highly technical, its landscapes totally alien; sometimes the landscape is no more alien than the twisted interior of a single mind. It has both cherished humanity and destroyed it. It has been both a shimmering vision of tomorrow and a dark warning. The cinema of the fantastic, in fact, embodies the meanings of a highly varied group of adjectives – bizarre, poetic, unearthly, satanic, haunting, horrific, imaginary (although an individual movie may not be all of these). Its essence is fantasy, though not in the Disney sense, and it ranges from fairy tales to monster movies.”

possivelmente também os melodramas, faroestes, musicais. Nesse sentido, ele questiona: haveria algum sentido ou utilidade na definição de um gênero cinematográfico do fantástico nos filmes?

Para tentar responder a sua própria pergunta, Donald cita Christian Metz e sua definição da instituição cinematográfica como composta por conformações mentais que historicamente acostumam e adaptam os espectadores para o consumo dos filmes; e associa então o gênero cinematográfico a certa conformação mental (DONALD, 1989, p. 10). Donald continua:

Stephen Neale, por exemplo, percebe os gêneros como “formas de regular a memória e as expectativas, formas de contenção das possibilidades de leitura.” Eles envolvem não somente as óbvias convenções iconográficas e narrativas mencionadas anteriormente, mas também “sistemas de orientações, expectativas, e convenções que circulam entre a indústria, o texto e o sujeito” (DONALD, 1989, p. 10).⁹²

Mais do que uma categoria definida por suas características narrativas, temáticas e estruturais, o gênero propõe-se também como uma forma de convenção de expectativas pré-determinadas e repetidas, as quais funcionam ainda no sentido de definição da expectativa de consumo das obras. O espectador sabe exatamente (ou, talvez mais propriamente falando, adivinha de forma bastante acertada) o que está comprando quando vai ver um filme de terror, ou de suspense, ou policial, e o que pode esperar de tais filmes. Aumont e Marie (2006, p. 143) comentam, nesse sentido, como “cenas ou formas prescritas por um gênero [...] são parecidas de um filme a outro e acabam constituindo uma espécie de repertório que cada novo filme do gênero convoca mais ou menos conscientemente”.

Ainda nesse sentido, não podemos deixar de nos perguntar em que medida tais convenções e sistemas de orientações contribuem para a manutenção da percepção, até os dias de hoje, por parte de grande parcela de espectadores e da crítica, do cinema fantástico como uma forma de narrativa escapista e totalmente descolada da realidade; “entretenimento para a massa” e outros epítetos semelhantes. Isso é como se, além dos elementos estruturais, narrativos e

⁹² Tradução nossa para: “Stephen Neale, for example, sees genres as ‘a means of regulating memory and expectation, a means of containing the possibilities of reading’. They involve not just the obvious iconographic and narrative conventions I have mentioned, but also ‘systems of orientations, expectations and conventions that circulate between industry, text and subject’.” (Tradução nossa). DONALD, James (Ed.). *Fantasy and the cinema*. Londres: British Film Institute, 1989:10.

discursivos, as delimitações que o conceito de gênero faz de cada categoria de filmes carregassem consigo também tais ideias e formas de leitura de tal categoria. Essas ideias e formas de leitura são, então, perpetuadas tanto quanto as características formais do filme – embora, sem dúvida, assim como as características formais, as ideias sejam sempre passíveis de evolução e atualizações com o passar do tempo.

Tais concepções advêm tanto da característica fundamental do fantástico (ou seja, da representação de universos secundários e personagens irrealis, discursivamente separados da realidade), quanto de uma percepção histórica (até mesmo datada) do cinema como forma “entorpecedora” e indiretamente gratificadora da massa e de suas eventuais pressões sociais, que são então abafadas. Rosemary Jackson comenta, a esse respeito, de como a:

literatura do fantástico tem sido reivindicada como uma literatura que “transcende” a realidade, “escapa” à condição humana e constrói universos alternativos superiores, “secundários”. [...] tal noção da literatura da fantasia como algo que satisfaz um desejo por uma realidade “melhor”, unificada, tem dominado as leituras do fantástico, definindo-o como uma forma de arte que fornece gratificação vicária (JACKSON, 1993, p.2).⁹³

As considerações de Jackson podem ser extrapoladas para o cinema. Além disso, é possível considerar que a percepção do fantástico como uma forma de arte menor (em várias de suas expressões artísticas) relaciona-se de forma fundamental a uma concepção construída, particularmente na sociedade ocidental, que percebe a fantasia – o imaginário, o irreal, o abstrato, o irracional – como algo menos válido e necessariamente menor do que a realidade, e perigosamente próximo aos territórios da loucura, das doenças mentais, do infantil. Todorov explorou tal aproximação em seu estudo de 1970.

As teorias literárias que exploramos neste capítulo nos ajudam a apreender a narrativa fantástica no cinema em outros termos. Particularmente, contrariando o senso comum, podemos perceber o discurso fantástico centrado não tanto no deslocamento entre universos e realidades, mas, sim, na relação de oposição e complementação entre real e irreal, e na maneira com que a irrealidade se

⁹³ Tradução nossa para: “Literature of the fantastic has been claimed as ‘transcending’ reality, ‘escaping’ the human condition and constructing superior alternate, ‘secondary’ worlds. [...] this notion of fantasy literature as fulfilling a desire for a ‘better’, more complete, unified reality has come to dominate readings of the fantastic, defining it as an art form providing vicarious gratification.”

fundamenta na realidade para existir, ao mesmo tempo em que expande as fissuras na tessitura da realidade e tenta, ainda que brevemente, expor sua natureza de construção social e histórica.

Contrariamente à noção mais difundida do fantástico, suas narrativas e expressões artísticas funcionam justamente no sentido de problematizar, dramatizar e trazer à tona as relações conflituosas entre seres humanos e, especialmente, entre o ser humano e o universo que o rodeia. Fazem isso por meio do riso, da sátira, do ridículo, do grotesco, do medo, da angústia, do terror, do senso de inquietamento.

De uma forma geral, pensamos que as características e discussões a respeito do fantástico conforme elaboradas por Todorov, Sartre, Freud, Bessière e Jackson, e notadamente as conclusões (e questionamentos) que pudemos traçar a partir do diálogo entre suas teorias e pensamentos, condizem com as maneiras com que o fantástico é trabalhado também no cinema e com as relações que ele mantém entre realidade e irrealidade em seu discurso.

Considerando a especificidade do nosso objeto de estudo, assim como as características particulares assumidas pelo fantástico conforme criado por Lewis Carroll, podemos acrescentar a essencial contribuição das considerações a respeito da construção do nonsense na narrativa realizadas por Ávila, e as formas com que se relacionam à realidade e ao fantástico. O cotejo desses autores e seus estudos nos permitem obter uma percepção mais abrangente e realista das formas de operação e existência do fantástico cinematográfico. A contribuição desses teóricos nos dá uma visão mais abrangente do que nos daria a teoria de Todorov, considerando-a de forma solitária como alguns estudiosos do cinema fantástico o fazem.

Certamente, não podemos considerar que os elementos e características do discurso fantástico na literatura possam ser transpostos de forma idêntica e imutável para o cinema. Devem ser guardadas as diferenças e especificidades de cada meio e de suas propriedades narrativas, uma vez que não faz parte do escopo deste trabalho o aprofundamento nos mais variados elementos de caracterização do gênero fantástico na narrativa cinematográfica, e de suas diferenças em relação à literatura em um aspecto geral, gostaríamos de nos deter em dois aspectos que nos afiguram importantes, principalmente em sua relação com as discussões teóricas

realizadas na primeira parte do capítulo e com o *corpus* de estudo que nos dedicamos a analisar.

Provavelmente, um dos caracteres mais essenciais à narrativa fantástica no cinema seja o aspecto da indexação da realidade no aparato cinematográfico ou videográfico: a “impressão” e a captura do nosso universo sensível (“real”) na película ou na informação digital do vídeo. A ilusão de realidade do cinema, ocasionada principalmente por meio da fotografia⁹⁴, é exatamente o fator que propicia, de forma tão sedutora e arrebatadora, a ilusão de irreabilidade proposta pela narrativa fantástica.

No que, a princípio, poderia parecer uma grande ironia, percebe-se o fundamento da configuração do fantástico conforme discutido por Irène Bessièrè: sua existência simbiótica e quase parasitária, a partir da própria materialidade da realidade, o falseamento do aspecto essencialmente inverossímil e impossível do irreal por meio das estruturas de percepção e experienciamento do real pelo sujeito. Sem dúvidas, tal falseamento e imbricamento do fantástico ocorrem também no nível do discurso e na elaboração diegética da narrativa, de forma a instaurar a ambiguidade e a dúvida e relacionar o universo real do espectador com aquele não convencional representado na tela, como assinala Jan Švankmajer em seu “Decálogo”:

Quanto mais profundo você for na história fantástica, tanto mais realista você precisa ser no detalhe. [...] Não se preocupe em ser “tediosamente descritivo”, pedanticamente obsessivo a respeito de um “detalhe insignificante”, documentarístico. Você precisa convencer os espectadores que tudo que eles estão vendo em seu filme diz respeito a eles, que isso faz parte do universo deles também, que eles estão submersos nele até as orelhas, sem percebê-lo. Você precisa convencê-los disso, por meio de todos os truques que tenha (ŠVANKMAJER, 2008, p. 141).⁹⁵

⁹⁴ Mas também pelos elementos sonoros e, em certa medida, por construções discursivas que privilegiam a representação naturalista e realista (embora mesmo em obras cujos discursos vão na contramão das representações realistas tal efeito de realidade permanece, sendo então explorado de maneira diversa – algumas das quais subversivas e transgressoras, como é o caso de Jan Švankmajer, por exemplo)

⁹⁵ Tradução nossa para: “The deeper you go into the fantastic story the more realistic you need to be in the detail. [...] Don’t worry about being ‘boringly descriptive’, pedantically obsessive about an ‘unimportant detail’, documentaristic. You need to convince the viewers that everything they are seeing in your film concerns them, that it is a part of their world too, and they submerge in it to their ears, without realizing it. You need to convince them about that, through all the tricks you possess.”

O processo de “verossimilização” do inverossímil e do falso promovido por tal ilusão de realidade fundamental à linguagem cinematográfica permite maior credulidade aos eventos e ao universo irreal representados, assim como um maior “arrebatamento” do espectador – mesmo em níveis emotivos. Esse espectador, diante das materializações visuais do fantástico, torna-se quase impossibilitado de não acreditar.

Levando-se em consideração o aspecto inerente e fortemente visual da narrativa fantástica, por meio da qual o irreal, ou o invisível, é tornado visível, percebe-se o grande apelo do cinema fantástico e a razão pela qual ele tem sido desenvolvido, e evoluído narrativa e tecnicamente, desde suas primeiras aparições – das quais os filmes de Méliès são bons exemplos – até os dias de hoje. Marie Anne Kremer comenta sobre o efeito de realidade no cinema fantástico, e ressalta a potencialização da ilusão de realidade no cinema:

Sensibilizado, o espectador torna-se tão visionário quanto aquele que vê e torna o irreal visível ao outro, ou seja, o protagonista do filme. [...] Iludidos visualmente, mas enlevados mentalmente e/ou espiritualmente, os espectadores são desviados da descrença, passando a acreditar no que testemunham ficcionalmente. Aquilo que seria irreal passa a lhes parecer real, o que nos prontifica ao verdadeiro envolvimento pela ficção fantástica no cinema (KREMER, 2003, p. 176-177).

Além dessa contradição fundamental (e quase material) na qual se baseia o cinema fantástico, a ambiguidade e o efeito de realidade e irrealidade são construídos discursivamente. Essas características podem tanto aumentar a ilusão realista do universo representado diegeticamente, de forma a ressaltar o deslocamento de realidades e a impossibilidade dos eventos, criaturas e universos ali existentes, quanto elaborar uma narrativa que assume a ambiguidade também em sua estruturação e em seu discurso, fazendo com que o real e o imaginário tornem-se semelhantes e iguais na dúvida de sua própria existência.

Poderíamos pensar, então, dessa forma – e esse é o segundo aspecto que gostaríamos de explorar a respeito da caracterização do cinema fantástico – em duas maneiras de elaboração e instauração da ambiguidade antinômica do fantástico no cinema. A primeira seria aquela na qual o sentimento fantástico é construído de forma essencialmente narrativa, a partir da inscrição, no enredo, dos eventos insólitos e estranhos, e na criação e fomento do sentimento de suspense e

dúvida no espectador. No interior do universo real construído diegeticamente, entre outros elementos, e a partir de uma narrativa clássica e de uma representação naturalista (nas quais o aparato faz-se transparente e não deixa aparente seu caráter de constructo), acontecimentos incongruentes têm lugar e começam a inserir, nesse mundo cuidadosa e detalhadamente semelhante ao real, a incerteza e a possibilidade do irreal.

É interessante ressaltar, dentro dessa perspectiva, a busca pela constante evolução técnica e tecnológica que permite que mesmo as representações imagéticas da irrealidade tornem-se cada vez mais semelhantes e compatíveis com aquelas da realidade, ainda que resguardem os aspectos que as definem no campo do estranho, do incomum ou do irreal. Podemos perceber tal evolução mesmo em nossa lista de adaptações das histórias de Alice, nas quais o universo e personagens do País das Maravilhas e do País do Espelho passam por caracterizações em fantasias e maquiagens, animações à mão, animações computadorizadas, chegando até ao atual cinema em três dimensões.

A segunda maneira de formulação do sentimento do inquietante e da ambiguidade do fantástico no cinema dá-se por meio do estabelecimento da antinomia fantástica no próprio discurso fílmico, em sua estruturação formal. De forma análoga ao emprego da linguagem conforme feito por Carroll no nonsense, esses filmes tornam a estrutura fílmica e o discurso construído opacos e aparentes, problematizando a própria realidade diegética do filme e a reivindicação de realidade do “universo real” representado. Nestes, ainda que a impressão de realidade não se dê necessariamente (ou não se mantenha até o fim) de forma diegética⁹⁶ ela ocorre ainda no nível mais fundamental da linguagem cinematográfica, que é o do índice fotográfico das imagens. Nesse sentido, podemos ver, por exemplo, nos filmes de Švankmajer, a exploração da característica inegavelmente real e material dos objetos filmados e animados, em conjunção com a irrealidade das figuras que criam ou do ambiente em que atuam.

⁹⁶ Afinal, a ilusão profundamente imersiva de uma potencial existência real daquele universo tão semelhante ao nosso, talvez em algum outro lugar que não este, ou mesmo somente durante a duração do filme, como ocorre nos filmes de narrativa mais tradicional e clássica, é prejudicada nestes filmes, que continuamente relembram o espectador de sua existência como discurso construído e de sua essencial irrealidade.

De certa forma, nessas duas “categorizações” aqui realizadas – as quais não se pretendem exaustivas em sua leitura da estruturação do fantástico no cinema, sendo antes ensaios a ser melhor desenvolvidos –, ou formas de caracterizações do fantástico na narrativa fílmica, ecoam as duas categorias utilizadas para agrupamento dos diversos tipos de filmes realizados a partir das histórias de Alice e seleção de nosso *corpus* de estudo, guardadas as devidas especificidades de cada filme e a possibilidade de que não se encaixem em nenhuma das categorias ou dos grupos criados à sua revelia.

Esse delineamento de duas maneiras de abordagem e estruturação da relação real/irreal na representação do fantástico no cinema, por mais imperfeito e incompleto que seja, nos ajuda inclusive a compreender as diferentes formas de abordagem e de tratamento do potencial subversivo e transgressor do fantástico, seja contendo-o na diegese da narrativa, seja deixando-o transpirar para uma camada mais superficial, mais próxima do espectador. Tais discussões, entretanto, só poderão ser mais aprofundadas e tratadas de formas menos dicotômicas ao tratarmos das especificidades de cada um dos filmes, em si e em relações uns com os outros. Esse é o objetivo do próximo capítulo.

CAPÍTULO 4: ATRAVESSANDO O ESPELHO – ANÁLISES FÍLMICAS

“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, Lewis. *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*.)

4.1 Estúdios e diretores

Traçaremos, nesta seção de caráter brevemente introdutório, uma contextualização, ainda que incipiente, referente aos cineastas cujas obras escolhemos tratar mais a fundo em nosso estudo, a fim de podermos colocá-las em perspectiva, inserindo-as no *background* das diversificadas filmografias e formas de percepção de cada cineasta, assim como de suas relações com o cinema e deste com as realidades contemporâneas com as quais trabalhavam.

Passaremos, em seguida, aos ensaios críticos e analíticos de cada filme, tomando como pontos de apoio e referências as teorias e discussões sobre o fantástico e as características dos textos de Lewis Carroll elaboradas até o momento.

4.1.1 Os Estúdios Disney

Walt Disney (1901-1966) começou sua carreira na produção de cartoons animados em Kansas City, no início da década de 1920, com a produção da série intitulada *Laugh-O-Grams*, composta por seis filmes curtos de 6 a 8 minutos de duração. Tratava-se de releituras carnavalescas e absurdas de contos de fadas como Chapeuzinho Vermelho, o Gato de Botas, Cinderela, dentre outros. Além dos *Laugh-O-Grams*, Disney produziu *Alice's Wonderland*, em 1923, filme que mesclava animação e *live action*, e que daria início, posteriormente, à série *The Alice Comedies*, a partir de 1924, já em Hollywood. Os *Laugh-O-grams* e *Alice's Wonderland* não renderam sucesso a Disney e Ub Iwerks, seu sócio no

empreendimento, e eles logo tiveram que declarar falência e desmanchar a empresa criada para a produção das animações, a Laugh-O-Gram Films.

Disney se mudou para Hollywood em 1923 e, após tentar recomeçar, sem sucesso, sua carreira na produção de filmes *live action*, voltou a produzir os cartoons de animação, retomando o projeto das *Alice Comedies*. Entre 1924 e 1927, Disney e sua equipe da recém-criada Disney Brothers Studio (uma sociedade de Walt e Roy Disney) produziram cinquenta e seis animações curtas centradas na personagem de Alice. Em 1927, quando a popularidade da série diminuiu, e cedendo à pressão da distribuidora Winkler Productions, Disney e Iwerks desenvolveram o personagem Oswald the Lucky Rabbit, cujos cartoons começaram a obter sucesso e boas críticas em suas exibições. Entretanto, em uma renegociação de contrato, em 1928, Disney perdeu os direitos sobre o personagem, assim como grande parte de sua equipe de animação, para a distribuidora. Foi nessa época que Disney e Iwerks criaram Mickey Mouse, o personagem que seria a mascote e o carro chefe da produtora pelos próximos anos.

Uma das características mais marcantes de Walt Disney, além do talento para a comunicação e o entretenimento popular, foi sem dúvida seu espírito empreendedor, o qual impulsionou a constante pesquisa de novas formas de aprimoramento das técnicas de animação e de narrativas das histórias animadas, de forma a criar maior empatia e conexão com os espectadores.

Nas primeiras décadas do século XX, os cartoons animados eram organizados principalmente em torno de séries de *gags* dos personagens, voltados principalmente para o humor e sem qualquer consideração em termos de enredo, desenvolvimento de personagens ou realismo. Jack Zipes cita Norman Klein para explicitar a forma com que a história era desenvolvida nos primeiros cartoons, em comparação à maneira com que passaria a ser utilizada pelos Estúdios Disney:

[...] Norman Klein observa que, na animação [que na época resumia-se aos cartoons mudos e em preto e branco], a história era definida pelos desenhos e pelas *gags* de vaudeville. “O personagem se adaptava a qualquer coisa que essas duas instâncias ditassem. Disney as redesenhou na década de 1930; e a partir daí, o antigo uso da história, o que eu havia definido como narrativa gráfica, já não era mais apropriado. Disney estava focado no que ele considerava como o jogo maior – uma versão em cartoon da ação e atuação nos filmes em *live action*” (ZIPES, 2011, p. 53).⁹⁷

⁹⁷ Tradução nossa para: “[...] Norman Klein remarks that in animation, story is defined by the graphics and the vaudeville gag. ‘Character will adapt to whatever these two dictate. Disney redesigned these

Ollie Johnston e Frank Thomas resumem os objetivos de Disney, ou o “jogo maior”, como referido por Klein, como a busca por uma crescente “ilusão de vida” e de naturalismo às suas animações, por meio de personagens, ações e cenários mais realistas, o desenvolvimento de um enredo e de uma narrativa com a qual os espectadores seriam capazes de se identificar e por eles ser cativados. A animação se ajustaria, então, como bem reflete Klein no comentário acima, ao esquema narrativo clássico dos filmes de *live action* de Hollywood – sem, no entanto, abrir mão das especificidades e vantagens proporcionadas pela animação. Jack Zipes observa, nesse sentido, que “a missão de Disney na década de 1930 pode ser encarada como a reordenação do cartoon de forma a se tornar menos caótico, menos provocativo, e mais harmonioso” (ZIPES, 2011, p. 71)⁹⁸.

Depois do enorme sucesso e o reconhecimento adquiridos por meio do desenvolvimento em termos de técnicas de animação e de narração de histórias durante a década de 1930 com as *Silly Symphonies* e a série dos Três Porquinhos, Disney lança o primeiro longa-metragem animado dos Estados Unidos, *Branca de Neve e os sete anões* (*Snow White and the seven dwarfs*), de 1937⁹⁹. Era uma grande aposta à época, uma vez que não se tinha certeza se o público teria paciência para assistir a 80 minutos de um filme animado, ou se receberia bem um enredo que não fosse centrado no humor e no desenvolvimento de *gags* visuais. Apesar disso, o filme foi um estrondoso sucesso, “rendendo mais do que qualquer filme lançado em 1938” (THOMAS, 1991, p. 77) e estabelecendo o caminho para a expansão da Walt Disney Productions para os anos seguintes.

Após *Branca de Neve*, Disney produziu em seguida *Pinóquio* (*Pinocchio*, 1940), *Fantasia* (1940), *Dumbo* (1941) e *Bambi* (1942), dos quais somente *Dumbo* obteve algum sucesso nos cinemas, incomparável, entretanto, ao êxito de *Branca de Neve*. Nessa época, estavam em preparação os longas *Alice no País das Maravilhas* (*Alice in Wonderland*) e *Peter Pan* e *Wind in the Willows*. Porém, com a entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial, Disney deixou tais preparativos de

two in the thirties; and thereafter, the older use of story, what I defined as graphic narrative, was no longer appropriate. Disney was aiming for what he considered bigger game – a cartoon version of movie acting’.”

⁹⁸ Tradução nossa para: “Disney’s mission in the 1930s can be viewed as re-ordering the cartoon so that it becomes less chaotic, less provocative and more harmonious.”

⁹⁹ O primeiro longa-metragem de animação da história foi lançado em 1926 na Alemanha: *The Adventures of Prince Achmed*, de Lotte Reiniger. Cf. ZIPES, 2011.

lado e passou a desenvolver filmes de treinamento e propaganda para o governo americano.

Após o fim da guerra, o primeiro filme de longa-metragem lançado por Disney foi *Cinderela*, em 1950, o qual finalmente alcançou um sucesso comparável ao de *Branca de Neve*, treze anos antes, e recuperou a saúde financeira do estúdio. Foi então possível retomar as produções dos filmes de Alice e Peter Pan.

Alice no País das Maravilhas, lançado em 1951 e dirigido por Clyde Geronimi, Hamilton Luske e Wilfred Jackson¹⁰⁰, embora seja atualmente considerado um clássico infantil, foi um fiasco à época de seu lançamento, causando, segundo Bob Thomas, um prejuízo de cerca de um milhão de dólares à Walt Disney Productions. Bob Thomas cita um dos animadores envolvidos com a produção quanto a possíveis motivos para o fracasso:

“Alice não nos deu nada com que pudéssemos trabalhar”, lembra Marc Davis. “Você pega uma simpática menininha e a coloca em uma casa de loucos, e você não tem nada. Se ela tivesse seu gatinho com ela, qualquer coisa. Mas ela não tinha nada para ser trabalhado a não ser enfrentar um maluco atrás do outro, uma pessoa ou coisa insana atrás da outra. E foi isso até o fim” (THOMAS, 1991, p. 101).¹⁰¹

Thomas cita ainda uma conversa com Disney, de 1963, em que este fala, a respeito de *Alice* e de suas dificuldades de abordagem da história:

Acho que *Alice* teve o que mereceu. Para começar, eu nunca quis fazê-lo [...]. Tentei introduzir um pouco de sentimento ao fazer Alice se envolver com o Cavaleiro Branco, mas todos diziam que não podíamos adulterar um clássico. Então só o mantivemos movendo-se em um ritmo rápido, circense (DISNEY, 1963 apud THOMAS, 1991, p. 101).¹⁰²

¹⁰⁰ Apesar de o filme contar com a assinatura de três diretores veteranos da Walt Disney Productions, parece indubitável e inevitável considerar-se que a concepção artística e ideológica dos filmes produzidos no estúdio durante a vida de Walt Disney era completamente sua – seja pelo formato de divisão de trabalhos durante as produções, seja porque todos os filmes da época compartilham de concepções muito semelhantes, independentemente de quem os dirigia. Também parece inquestionável que seus animadores e funcionários cumpriam a tarefa de dar vida às visões que Disney trazia e impulsionava. Assim, em nossas considerações sobre a adaptação de 1951 para as histórias de Alice, consideraremos como autor o próprio estúdio, mais do que seus diretores efetivos.

¹⁰¹ Tradução nossa para: “Alice herself gave us nothing to work with,” remembers Marc Davis. “You take a nice little girl and put her into a loony bin, and you have nothing. If she had had her cat with her, anything. But she had nothing to work with other than facing one nut after another, one insane person or thing. And that was right through the end.”

¹⁰² Tradução nossa para: “I think Alice got what she deserved. I never wanted to make it in the first place [...]. I tried to introduce a little sentiment into it by getting Alice involved with the White Knight, but they said we couldn’t tamper with a classic. So we just kept moving it at circus pace.”

Alice no País das Maravilhas só obteve o reconhecimento e a aceitação do público anos mais tarde, quando passou a ser exibido na televisão norte-americana.

Walt Disney morreu em 1966. Mais para o fim de sua vida, deixou de participar tão diretamente na produção das animações e passou a focar em outros interesses. Dedicou-se aos longas em *live action* que a Walt Disney Productions havia começado a produzir desde 1950, assim como às séries televisivas *Disneyland*, a qual ele apresentava pessoalmente, e o *Mickey Mouse Club*, além de seu parque temático *Disneyland*, na Califórnia, inaugurado em 1955.

Inúmeros estudos teóricos e análises críticas debruçam-se sobre os textos fílmicos produzidos pela Disney, em discussões sobre seus aspectos ideológicos, pedagógicos, políticos e culturais. Disney – tanto o homem quanto sua prolífica companhia produtora – tornou-se, ao longo dos anos, uma figura simbólica e metafórica para os Estados Unidos, assim como um protetor e representante dos valores que regem a sociedade norte-americana: bondade, tenacidade, inteligência, inocência, amor e, acima de tudo, a certeza do final feliz.

Grande parte dos estudos críticos de suas obras tentam desmistificar tal imagem e discutir como os textos Disney colaboravam na criação e manutenção de uma visão de mundo patriarcal, classista, sexista, racista e, em última instância, sanitizada de toda violência, disputas políticas ou sociais. A esses estudos contrapõem-se os diversos relatos – particularmente de animadores e diretores da “época de ouro” do estúdio e, notadamente, lançados pela própria editora da Disney – retratando Walt Disney como um homem movido unicamente por seu desejo de contar grandes histórias e cativar e emocionar profundamente seu público, em narrativas que perpetuavam e incentivavam os bons valores morais norte-americanos, especialmente para as crianças. Jack Zipes contra-argumenta que:

O propósito paradoxal da maioria das animações de contos de fadas mais sérias e artísticas é o de perfurar as falsas ilusões da sociedade de espetáculos com imagens e contrariar as ilusões de forma que os espectadores possam se concentrar nas relações reais de produção e consumo. Ou seja, a animação de contos de fadas é um artifício que procura expor as contradições da realidade em maneiras muito específicas e muito universais. Infelizmente, algumas animações de contos de fadas renegam tal propósito paradoxal ao reforçar os espetáculos da sociedade e “enganar” o espectador ao fazê-lo acreditar que a realidade deveria ser um

espetáculo e que todas as nossas vidas podem se tornar contos de fadas com finais felizes (ZIPES, 2011, p. 83).¹⁰³

O universo de Disney é claro e dicotômico, sem contradições aparentes, no qual o bem sempre vence o mal, as crianças aprendem a se tornar boas e obedientes e as princesas lindas, indefesas e virginais são sempre salvas por seus príncipes cavaleirescos. Tais aspectos da obra de Disney recuperam algumas características que Irène Bessièrre observa nas histórias maravilhosas, notadamente a exibição e a manutenção da lei moral e social observadas em seus contextos de produção, ainda que tais leis fossem impossíveis de ser executadas no universo real “rebelde”.

É interessante observar a mudança gradual pela qual passam os Estúdios Disney após a morte de seu fundador, de forma a manter-se no mercado e a conectar-se com as novas gerações. Notadamente, como um sinal (dentre tantos outros) de tais adaptações para o mundo pós-moderno, percebe-se nos últimos anos a criação de heroínas mais independentes, de mente e vontade fortes, dispostas a agir por conta própria e a “mudar seu próprio destino” – dentro de certos limites. A nova geração de heroínas pode ser percebida a partir de *Mulan* (1998) e tem se mostrado de forma mais clara (e, digamos, quase pedagógica) nos filmes mais recentes, tais como *A princesa e o sapo* (*The Princess and the Frog*, 2009), *Enrolados* (*Tangled*, 2010), *Alice no País das Maravilhas* (*Alice in Wonderland*, 2010), de Tim Burton, *Branca de Neve e o Caçador* (*Snow White and the Huntsman*, 2012). Cabe ressaltar ainda o papel de guerreiras assumidas pelas duas personagens-título nestes dois últimos filmes, a despeito das histórias originais.

4.1.2 Tim Burton

¹⁰³ Tradução nossa para: “The paradoxical purpose of the most serious and artistic fairy-tale animation is to puncture the false illusions of the society of spectacle with imagens and conter illusions so that viewers may focus on the real relations of production and consumption. That is, fairy-tale animation is artifice that seeks to expose the contradictions of reality in very specific and very universal ways. Unfortunately, some fairy-tale animation demeans this paradoxical purpose by reinforcing the spectacles of society and ‘tricking’ viewers into believing that reality should be spectacle and that all our lives can turn into happy ending fairy tales.”

Tim Burton, nascido em 1958 na Califórnia, é considerado um artista visionário e altamente autoral que, surpreendentemente, conseguiu se encaixar bem na indústria do entretenimento hollywoodiana e produzir filmes de qualidade, com boas recepções e bilheteria, ao mesmo tempo em que se mantém (majoritariamente) fiel ao próprio universo visual e temático. Burton começou sua carreira na Walt Disney Productions quando estudava animação no California Institute of the Arts. Após não conseguir adaptar o estilo de seus desenhos à linguagem do característico universo Disney, Burton conseguiu o apoio de alguns produtores do estúdio para produzir seus próprios filmes, *Vincent* (1982) e *Frankweenie* (1984). Apesar de considerados brilhantes e de terem sido relativamente bem sucedidos em festivais de arte e cinema – *Vincent* ganhou o prêmio da crítica no aclamado festival de animação de Annecy, na França –, os filmes foram logo engavetados pela Disney, que não os considerava apropriados para crianças por seus temas e tons obscuros e ambíguos.

Burton foi demitido da Disney logo após o lançamento de *Frankweenie*. Em seguida foi convidado a dirigir seu primeiro longa-metragem, *As grandes aventuras de Pee-Wee* (*The Big Adventures of Pee-Wee*, 1985), em *live action*. O filme, construído em torno do personagem infantil televisivo Pee-Wee Herman, foi um grande sucesso de público nos Estados Unidos e rendeu cerca de cinco vezes seu valor total de produção. Em seguida, após dirigir alguns episódios de seriados para televisão, o cineasta lançou *Os fantasmas se divertem* (*Beetlejuice*) em 1988, que mais uma vez teria um bom rendimento nas bilheteria apesar do baixo orçamento. O filme consolidou, por um lado, a aceitação por parte do grande público de filmes com temas e desenvolvimentos anticonvencionais tais como os propunha Burton, e por outro, a reputação do cineasta de “garantir” uma boa bilheteria aos seus filmes, o que atraía os grandes estúdios.

Seu projeto seguinte foi *Batman*, de 1989, que já estava em preparação pela Warner Bros há dez anos e em cujo roteiro Burton já trabalhava há algum tempo. Porém, o diretor somente foi oficialmente convidado para dirigir o filme após o êxito comercial de *Beetlejuice*. *Batman* foi seu primeiro filme de grande orçamento. Apesar de algumas disputas criativas com o estúdio, que ainda tinha inseguranças e reservas por conta da inexperiência de Burton para produções desse porte, a produção foi um enorme sucesso de público e o primeiro filme a conquistar mais de

cem milhões de dólares em sua primeira semana de exibição¹⁰⁴. Nesse momento, como afirma Lucía Solaz Frasquet, “Burton tornou-se repentina (e involuntariamente) o diretor de maior êxito comercial de Hollywood” (FRASQUET, 2003, p. 41)¹⁰⁵.

A partir daí, Burton conquista gradualmente maior liberdade de criação e execução em seus próximos projetos, mesclando seu olhar autoral e sua visão de mundo muito específicos à produção de *blockbusters*. Seus filmes agradavam a grande parte do público, tanto nos Estados Unidos quanto na Europa, apesar das constantes críticas quanto a uma suposta precedência dos aspectos visuais dos filmes sobre seus enredos.

Tim Burton dirigiu, nos anos seguintes, filmes tão diversos quanto *Edward Mãos de Tesoura* (*Edward Scissorhands*, 1990), considerado por muitos sua obra-prima, uma história romântica e fantástica em que figura a essência do sujeito incompreendido e marginalizado pela sociedade que, de uma forma ou de outra, permeia a filmografia do diretor; *Batman: o retorno* (*Batman Returns*, 1992), sequência do seu primeiro filme de Batman, mas que não foi tão bem aceito quanto o primeiro; *Ed Wood* (1994), uma cinebiografia em homenagem ao “pior cineasta do mundo”; a ficção científica de humor *Marte Ataca!* (*Mars Attacks!*, 1996); *A Lenda do Cavaleiro Sem Cabeça* (*Sleepy Hollow*, 1999), uma história de suspense e horror gótico situada na Nova York do século XVIII; *Peixe Grande e suas histórias maravilhosas* (*Big Fish*, 2003), uma história leve e fantástica sobre os conflitos de um jovem adulto e seu pai de grande imaginação; *A noiva cadáver* (*Corpse Bride*, 2005), o primeiro longa-metragem em *stop motion* dirigido por Burton – *O estranho mundo de Jack* (*Nightmare before Christmas*, 1993), dirigido por Henry Selick, com roteiro e produção de Burton –; e *Alice no País das Maravilhas* (*Alice in Wonderland*, 2010), uma adaptação livre do primeiro livro de Alice, escrito por Carroll.

Caracterizada pela exploração contínua de realidades e universos estranhos e fantásticos aos quais se aliam temas e visuais gótico-expressionistas, a filmografia de Burton é perpassada, de um lado, justamente pelo contraste e embate entre a realidade conforme compreendida social e publicamente, e, de outro, a realidade do fantástico ou do imaginário, compreendida de forma privada e individual. Os universos representados por Burton são usualmente ambíguos e propõem

¹⁰⁴ Cf. FRASQUET, 2003, p. 41.

¹⁰⁵ Tradução nossa para: “Burton se había convertido repentina (e involuntariamente) en el director de mayor éxito de Hollywood.”

contradições no tecido da realidade e das formas com que compreendemos o mundo, as quais, ele demonstra, não são nunca absolutas.

4.1.3 Claude Chabrol

Claude Chabrol (1930-2010) escreveu críticas de cinema para a revista francesa *Cahiers du Cinéma* durante a década de 1950 e participou do movimento francês *Nouvelle Vague*, ao lado de Truffaut, Godard, Rohmer, Rivette, dentre outros. Seu primeiro filme, *Le Beau Serge* (1958), sobre o reencontro e conflito entre dois amigos de infância, um que volta da cidade e outro que permaneceu no campo e acabou se tornando um alcóolatra amargurado, é considerado o primeiro filme da *Nouvelle Vague* e foi bastante aclamado pela crítica. Recebeu o prêmio Jean Vigo por seu “espírito independente” e o prêmio de melhor diretor no 11º Festival Internacional de Cinema de Locarno. Com o dinheiro do prêmio, Chabrol abriu uma empresa de produção com a esposa e passou a produzir seu segundo filme, *Les Cousins* (1959), o qual foi recebido novamente com grande apreço pela crítica cinematográfica e ganhou o Urso de Ouro no 9º Festival Internacional de Cinema de Berlim. *Les Cousins* é considerado um “quase-negativo” de *Le Beau Serge*, na medida em que representa a vinda do jovem idealista do campo para a cidade, onde encontra seu primo *bon vivant*, e é ulteriormente engolfado e destruído pelo pessimismo e superficialidade da sociedade parisiense.

Cineasta prolífico, Chabrol dirigiu cerca de 70 obras de 1958 a 2010, ano de sua morte, incluindo-se aí séries e filmes para televisão. Sua filmografia é permeada por vários altos e baixos. Houve os sucessos comerciais e de crítica que foram seus dois primeiros filmes, e que somente se repetiriam dez anos depois, com *As corças* (*Les Biches*, 1968), em que um triângulo amoroso é levado ao limite em jogos de amor, paixão, ciúme e dominação. Também obteve sucesso o “ciclo de Hélène”: *La femme infidèle* (1969), em que um marido descobre o caso amoroso da esposa e assassina seu amante; *A besta deve morrer* (*Que la bête meure*, 1969), em que um pai obstinado caça o motorista que atropelou e matou seu filho em um acidente de carro; *La rupture* (1970), em que uma mãe tem que confrontar os abusos e ameaças

do sogro com relação à guarda de seu filho; *Le Boucher* (1970), em que uma professora se apaixona por um açougueiro, enquanto na cidade um serial killer mata garotinhas; e *Juste avant la nuit* (1971), em que o marido infiel mata a amante em meio a uma relação sexual e, ao voltar para casa, começa a ser atormentado pela culpa. Os seis filmes do ciclo de Héléle foram protagonizados por Stéphane Audran, sua esposa à época, nos diversos papéis de Héléne.

É a partir desses filmes realizados no fim da década de 1960 que Chabrol começa a aperfeiçoar o estilo que seria considerado sua “marca registrada”: *thrillers* sociais altamente realistas de base profundamente psicológica, em que a humanidade e a sociedade (especialmente a burguesa, em decadência) são observadas e analisadas detidamente. Vistos de perto, os personagens representados nas narrativas chabrolianas apresentam paixões e falhas que ulteriormente os levarão à decadência final e à destruição, de si e de outros, não poucas vezes por meio de crimes e assassinatos.

Visto nesse contexto, *Alice ou la dernière fugue*, sua livre adaptação de 1977 das histórias de Carroll, parece a princípio descolado na filmografia do diretor francês, uma vez que é o primeiro filme no qual Chabrol se aventura pelo terreno do fantástico. Entretanto, mesmo no terreno do insólito ou do irreal, o cineasta se mantém bastante próximo de seus temas e personagens principais. Assim, a paixão e o embate psicológico são de importância vital no labiríntico microcosmo em que Alice se vê aprisionada e nas relações que ela trava com os habitantes misteriosos e ameaçadores.

Após essa fase do início dos anos 1970, que muitos críticos chamam de “fase de ouro” do cineasta, Chabrol só voltaria a chamar a atenção, tanto da crítica, quanto do público, a partir de *Violette Nozière* (1978), e depois com *Um assunto de mulheres* (*Une affaire des femmes*, 1988), *Madame Bovary* (1991), adaptação do texto de Flaubert, e *Mulheres diabólicas* (*La Cérémonie*, 1995), todos estrelados por Isabelle Huppert.

Claude Chabrol era considerado pelos colegas da *Nouvelle Vague* como a “ovelha negra”, um dissidente que, após os primeiros filmes (entre 1958 e 1962) e o início de suas produções mais populares e comerciais (seus “filmes de gênero”, ou seja, de espionagem, de guerra, de comédia, etc), passou a ser desconsiderado como um

auteur e integrante da *Nouvelle Vague* como um todo, mesmo após sua recuperação posterior no início dos anos 1970.

4.1.4 Louis Malle

Louis Malle (1932-1995) foi um cineasta francês contemporâneo à *Nouvelle Vague*, mas que se manteve cuidadosamente à distância do movimento vanguardista francês, resistindo à classificação geral dada a todos os cineastas e filmes do grupo. Em 1956, Malle co-dirigiu, com Jaques Cousteau, o premiado documentário *Le monde du silence*, que ganhou um Oscar e uma Palma de Ouro no Festival de Cannes. Depois de ser assistente de direção de Bresson em *Um condenado à morte escapou* (*Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut*, 1956), lançou seu primeiro filme de direção solo: *Ascensor para o cadafalso* (*Ascenseur pour l'échafaud*, 1958), um thriller *noir* sobre um casal que planeja o crime perfeito, somente para descobrir-se cada vez mais aprisionado às suas tramas.

Hugo Frey, autor de uma biografia sobre o cineasta, compara o primeiro filme de Malle a *Acosados* (*A bout de souffle*, 1960), de Godard, de forma a demonstrar, pelas inúmeras semelhanças (ambos fazem referências à tradição *noir*, ambos são *thrillers* protagonizados por anti-heróis, ambos demonstram uma fascinação pela criminalidade e a rebelião da juventude, dentre outras características¹⁰⁶), como Malle antecipa o movimento da *Nouvelle Vague* e compartilha, ainda que de forma indesejada, do panorama das preocupações estéticas e de produção do movimento.

Duas características que podem bem definir Louis Malle e sua filmografia são o desejo de diversificação de temas e formatos de expressão em seus filmes, de forma a “não se repetir”, como afirma o próprio cineasta em diversas entrevistas, assim como a abordagem de temas polêmicos e controversos. Seu segundo filme foi *Os amantes* (*Les amants*, 1958), sobre o caso amoroso de uma dona de casa e um homem desconhecido. O filme provocou discussões acirradas ao redor do mundo a respeito de sua censura e, nos Estados Unidos, o assunto de sua suposta

¹⁰⁶ Cf. FREY, 2004, p.3.

pornografia e adequada censura foi parar na Suprema Corte. Em seguida, Malle lançou o inesperado *Zazie dans le métro*, em 1960, uma comédia ambiciosa e experimental, e seu primeiro filme colorido, sobre uma menina que resolve explorar Paris por sua conta, de metrô.

Frey identifica os quatro filmes produzidos por Louis Malle na década de 1970, dentre eles *Lua negra* (*Black Moon*, 1975), “como uma síntese de seus trabalhos anteriores. Representam a fusão da bravata e confiança juvenis dos anos 1950 combinados com o recente questionamento político adotado no fim dos anos 1960 [particularmente após Maio de 1968]” (FREY, 2004, p. 15)¹⁰⁷. Mais do que isso, conforme explicita o cineasta, os filmes dessa época¹⁰⁸ refletem seus interesses e questionamentos políticos e estéticos, assim como resgatam lembranças de sua infância e adolescência. Alguns outros filmes de relevância de Louis Malle que podem ser citados são *Atlantic City* (1980), filmado nos Estados Unidos, *Adeus, meninos* (*Au revoir, les enfants*, 1987) e *Loucuras de uma primavera* (*Milou en Mai*, 1990).

4.1.5 Jan Švankmajer

Jan Švankmajer nasceu em 1934 em Praga, na República Tcheca (na época ainda Tchecoslováquia) e, como observa Peter Hames na introdução à primeira edição de *Dark Alchemy*:

[...] ele passou pela incomum experiência de seis diferentes regimes políticos e suas respectivas ideologias. Estes incluíam a democracia pré-guerra, a Ocupação Nazista, a democracia pós-guerra, o Stalinismo, a Primavera de Praga de 1968, a “normalização” (quer dizer, repressão) que seguiu à invasão soviética no mesmo ano, a democracia pós-1989, com

¹⁰⁷ Tradução nossa para: “[...] as a synthesis of his earlier work. They represent a fusion of the youthful bravado and confidence of the 1950s combined with the new political questioning adopted in the late 1960s.”

¹⁰⁸ Além de *Lua negra*, *O sopro do coração* (*Le souffle au coeur*, 1971), sobre o crescimento de um garoto de 15 anos com uma doença cardíaca e uma relação problemática com sua mãe; *Lacombe Lucien* (1974), sobre a controversa colaboração francesa no Nazismo durante a ocupação do país; e *Pretty Baby* (1978), que representa a vida de uma prostituta de 11 anos (Brooke Shields) em New Orleans, nos Estados Unidos.

todo o processo culminando na divisão entre República Tcheca e Eslováquia em 1993 (HAMES, 2008, p. 2).¹⁰⁹

Tais experiências fundamentam – muito particularmente, sob uma chave de repressão, censura e violência – o contexto biográfico do cineasta tcheco, assim como o de todos os seus trabalhos, imbuídos de um humor negro, pessimismo, cinismo e contracultura muito particulares à cultura tcheca desenvolvida na época.

Švankmajer começa a trabalhar com cinema a partir de 1964, com o curta-metragem de animação de bonecos *Poslední trik pana Schwarcewaldea a pana Edgara* (*The last trick*). Antes disso, ele já se envolvia em companhias de teatro vanguardistas, como o *Divadlo masek* (Teatro de máscaras), o *Cerné divadlo* (Teatro negro) e finalmente o teatro de bonecos da *Laterna magika*. Tais experiências, especialmente o envolvimento com a *puppeterie*, a manipulação de bonecos, seriam fundamentais no desenvolvimento de seus trabalhos futuros. Entre 1964 e 1987, Švankmajer trabalhou exclusivamente com curtas-metragens, e *Neco z Alenkí* (*Alice*, 1988) foi seu primeiro longa-metragem.

Švankmajer, que se juntou ao Grupo Tcheco de Surrealismo em 1970, não trabalha somente com cinema, estendendo suas pesquisas para outros meios – especialmente entre 1977 e 1982, e depois novamente entre 1984 e 1988, quando o cineasta foi proibido de fazer filmes na República Tcheca, por seu conteúdo altamente subversivo. Nesses períodos, dedicou-se a experimentações táteis com objetos, bonecos e pinturas, elementos e experimentos que seriam posteriormente incorporados aos seus filmes.

Alguns de seus curta-metragens mais relevantes são: *Zahrada* (*The Garden*, 1968), considerado pelo cineasta seu primeiro filme surrealista, e no qual um amigo visita o outro, próspero, e se depara com uma cerca inteiramente feita de pessoas que se dão as mãos; *Kostnice* (*The ossuary*, 1970), um documentário não-narrativo sobre o Ossuário de Sedlec; *Žvahlav aneb šatičky slaměného Huberta* (*Jabberwocky*, 1971), uma violenta crítica social inspirada no poema homônimo de Carroll; *Otrantský zámek* (*The castle of Otranto*, 1977), inspirado no conto gótico homônimo de Horace Walpole; *Možnosti dialogu* (*Dimensions of Dialogue*, 1982),

¹⁰⁹ Tradução nossa para: “[...] he has undergone the unusual experience of six different political regimes and their attendant ideologies. These have included prewar democracy, Nazi Occupation, postwar democracy, Stalinism, the Prague Spring of 1968, the ‘normalisation’ (that is, repression) that followed the Soviet invasion of the same year, the post-1989 democracy, with the whole process completed by the Split between the Czech and Slovak Republics in 1993.”

considerado sua obra-prima, e pelo qual Švankmajer recebeu prêmios nos Festivais de Cinema de Annecy e de Berlim, representa as dificuldades de relacionamento e comunicação humanas; *Tma, světlo, tma* (*Darkness, Light, Darkness*, 1989), animação de argila, em que membros humanos combinam-se até chegarem a alguma noção de completude; *Konec stalinismu v Čechách*, (*The Death of Stalinism in Bohemia*, 1990), seu filme mais claramente político, em que a história da República Tcheca é revista visualmente a partir da destruição de um busto de Stalin.

Após *Alice*, Švankmajer dirige ainda outros cinco longa-metragens, dentre eles *Lekce Faust* (*Faust*, 1994), adaptação de *Fausto*, de Goethe, e de *Doctor Faustus*, de Marlowe; *Šílení* (*Lunacy*, 2004), um filme de horror passado em um hospício, em que se combinam referências a textos de Edgar Allan Poe e Sade; e *Přežít svůj život (teorie a praxe)* (*Surviving Life (Theory and Practice)*, 2010), definida pelo cineasta como “uma comédia psicanalítica”.

Os universos que permeiam a filmografia de Jan Švankmajer são sempre fantásticos, desvirtuando as próprias características da materialidade e tangibilidade da realidade em frente aos nossos olhos. Em seus filmes, as separações e diferenciações entre animado e inanimado, vivo ou morto, realidade e imaginação, ser humano e objeto, são desfeitas e impedem a preservação de qualquer estabilidade pré-concebida de perspectiva a respeito do universo, da realidade e do próprio ser humano.

4.2 “What’s a nice kid like you doing in a place like this?”: Alice no País das Maravilhas (1951), de Walt Disney

O título desta análise, que objetiva analisar e discutir a adaptação cinematográfica produzida pela Walt Disney Productions em 1951, com direção de Clyde Geronimi, Hamilton Luske e Wilfred Jackson, e intitulado *Alice no País das Maravilhas*, é retirado de outra releitura audiovisual da mesma história, também em animação (embora para a televisão) produzida em 1966 pela Hanna-Barbera Productions e dirigida por Alex Lovy. Os dois filmes têm muito pouco em comum, a

não ser os textos de Carroll, que dão origem a ambas as adaptações, e a técnica audiovisual, a animação – embora mesmo esta seja bastante diferenciada em termos estilísticos. Entretanto, o sentimento por trás da indagação-título (“O que uma garotinha boazinha como você está fazendo em um lugar como este?") nos parece condizer bastante com a versão de Disney para os textos de Alice.

O filme produzido por Disney pode ser lido a partir de duas chaves de interpretação. A primeira provém do encantamento e do maravilhamento que o universo do País das Maravilhas produz em Alice e nos espectadores. É um mundo deslumbrante, colorido, exagerado, povoado por personagens inimagináveis e permeado pela mais profunda anarquia que somente a mente de uma criança poderia imaginar. É um mundo que nem a razão nem qualquer uma das regras entediantes e limitadoras dos adultos pode alcançar, onde existem xícaras cortadas ao meio que ainda contêm seus líquidos; onde se pode crescer até o limite do cômodo ao seu redor sem se tornar “uma pessoa crescida” (*grown up*). É um mundo onde as palavras materializam-se e formam imagens diante de nossos olhos; onde existem cabeças (ou mesmo sorrisos) de gatos sem haver gatos; e onde os animais são como nunca antes já se viu, misturas de borboletas com pães com manteiga, pássaros com pás, cachorros com espanadores.

Muitos dos eventos, personagens, objetos e criaturas que fundamentam o universo *topsy-turvy* do País das Maravilhas já existiam nas histórias de Lewis Carroll e um dos grandes méritos de sua recriação no filme de Disney reside justamente na utilização da técnica da animação a seu favor. Isso se dá tanto no estabelecimento de uma ilusão de realidade desse universo, por uma representação de aproximação naturalista ao nosso próprio universo “real”, quanto em seu completo solapamento posterior, com o tipo de criação e de manipulação de imagens que, em seu completo desrespeito e violação das leis naturais e físicas, somente é possível na animação. A título de exemplo, além dos exemplos citados anteriormente, temos também os irmãos Tweedledee e Tweedledum, que saem quicando (literalmente) de braços dados pela floresta; a Morsa que desce ao fundo do mar (de charuto aceso na boca) para convencer, com sua “conversa mole”, as ostrinhas a virem à superfície brincar; o Leirão que aparece no céu após o estouro dos fogos de artifício em que se transforma o bolo de “desaniversário” de Alice, dentre outros inúmeros exemplos.

Assim, o filme de Disney associa o universo encantado, absurdo e cheio de lógicas invertidas do País das Maravilhas aos efeitos e experimentações típicos da animação característica dos *cartoons* dos anos 1920 e 1930, fundamentados principalmente no humor proveniente de piadas visuais e no gênero da comédia pastelão (*slapstick comedy*). Associa-se também, conseqüentemente, o País das Maravilhas a esse universo usualmente povoado de personagens amalucados e sem sentido, do qual figuras antológicas do Chapeleiro Maluco e da Lebre de Março são representantes perfeitos.

É uma estratégia coerente de tradução do nonsense de Carroll para um formato do absurdo conforme previamente explorado no cinema, e assim comprovadamente eficaz e compreensível pelo público. É também, por outro lado, indubitavelmente uma “diminuição”, por assim dizer, do amplo espectro de sentidos, formas e embricamentos que compõem o nonsense carrolliano, que dessa maneira deixa de representar uma impossibilidade de significação pela própria abundância de sentidos possíveis, para passar a representar a não-significação pela mera ausência completa de sentidos, a loucura.

Além disso, e ainda no sentido das formas de “tradução visual” da narrativa conforme mencionadas anteriormente, a animação de Disney se apropria dos jogos de sentidos e rupturas entre palavras e significados, existentes nos textos de Alice, e os literaliza/materializa criativamente, além de propor novas associações e inversões visuais de palavras apropriadas ao meio e à técnica com que trabalha, em adaptações do “sentido” dos jogos de lógica de Carroll.

Um bom exemplo para tais operações de “transcrição” é a sequência em que Alice encontra a Lagarta. Nesse trecho, as falas da Lagarta, momentaneamente materializadas pelas fumaças coloridas de seu narguilé, ora são ilustradas conforme são ditas, ora são complementadas por imagens dissociadas de seu sentido habitual – como quando a Lagarta diz “I do *not* see” (Eu não vejo) e um laço (*knot*) de fumaça é produzido, ou quando ela se refere às escamas douradas do crocodilo (seus *golden scales*), e o que aparece são notas musicais (também *scales*) douradas. Nesse sentido, comenta Kamilla Elliott:

Através de uma jornada gradativa de piadas puramente verbais, passando por híbridos verbais-visuais até as piadas puramente visuais, o *Alice* de Disney forja uma ponte de contiguidades para a adaptação, tanto em termos do visual-verbal quanto de dinâmicas de forma-conteúdo. Em um nível

puramente verbal, os roteiristas da Disney igualam os jogos de palavras de Carroll com os seus próprios. [...] No meio do caminho entre as piadas puramente verbais e aquelas puramente visuais está a piada híbrida, verbal-visual, na qual a imagem *faz* a piada acontecer, ao invés de meramente ilustrá-la (ELLIOT, 2003, 226-227, grifo da autora).¹¹⁰

Tais deslizamentos de significados e a impossibilidade de fixação de sentidos, particularmente aqueles mais banais e comuns, os quais acreditávamos já determinados e definidos, permeiam o universo nonsênsico e fantástico de Carroll e encontram equivalência não-literalizada no filme de Disney, sendo antes adaptados de forma criativa e complementar pelos aspectos específicos da animação.

Para além de tais elementos, *Alice no País das Maravilhas* encanta, à sua maneira, por ser também um filme muito bem construído narrativamente, com bons tempos de comédia e de montagem – sempre invisível, clássica – e as trilhas sonoras características das obras fílmicas dos estúdios Disney.

Entretanto, nem tudo é perfeito, e Alice logo descobre que o universo sem regras ou leis adultas não é o mundo ideal que ela havia cogitado – e é por este caminho que passa a segunda chave de interpretação do filme de Disney: nas decepções e ameaças que a menina encontra no País das Maravilhas e em seu ulterior desejo de retornar à segurança e compreensão do lar.

Alice é, ainda que involuntariamente, uma das principais fontes de humor nas histórias de Carroll, pela maneira com que continuamente tenta compreender o funcionamento do País das Maravilhas, destrinchar e aprender suas regras, principalmente ao tentar domesticá-las e revertê-las às suas próprias leis, sem obter, entretanto, muito sucesso em sua empreitada. Na adaptação de Disney, não é diferente. Prova disso é que é Alice mesma quem reinsere o universo adulto no País das Maravilhas ao tentar decifrá-lo com as únicas leis que conhece e depois de ter desejado um “mundo somente para si mesma” – título da canção que canta nesse momento de transição entre universos –, onde tudo seria invertido (o que não deveria ser, é; e o que é, não deveria ser, como explica à gatinha Dinah) e onde,

¹¹⁰ Tradução nossa para: “Through a graded journey from purely verbal through hybrid verbal-visual to purely visual puns, the Disney *Alice* forges a contiguous bridge for adaptation, both in terms of visual-verbal and form-content dynamics. At a purely verbal level, the Disney screenwriters match Carroll’s word play with their own. [...] Midway between the purely verbal and the purely visual pun lies the hybrid verbal-visual pun, a pun in which the picture *makes* the pun happen, rather than merely illustrating it.”

basicamente, não haveria adultos, com sua racionalidade entediante, falta de imaginação, regras e normas

Porém, o País das Maravilhas não se permite ser decifrado, definido, fixado em noções ou significados únicos, mantendo-se sempre em movimento – ainda que seja o movimento alucinado de seus habitantes desmiolados. Assim, a menina se frustra vezes e vezes seguidas, ao tentar compreender, racionalizar e mesmo argumentar com os diversos personagens que encontra em seu caminho. Citamos alguns trechos de diálogos presentes no filme:

“Por que um corvo é igual a uma escrivanhinha?” pergunta/recita o Chapeleiro Maluco.

“Adivinhas? Deixe me ver... ‘Por que um corvo é igual a uma escrivanhinha?’, reflete em voz alta Alice.

“Perdoe-me?” responde o Chapeleiro.

“Por que um corvo é igual a uma escrivanhinha?” repete Alice.

“Por que o quê?!” se assusta o Chapeleiro.

“Cuidado! Ela é ”doida de jogar pedra” (*“stark raving mad”*)!” comenta a Lebre de Março.

“Agora você está preparada para receber sua sentença?” pergunta a Rainha de Copas.

“Sentença? Mas tem que haver um veredito primeiro,” argumenta Alice.

“Sentença primeiro. Veredito depois”, afirma a Rainha.

“Mas essa não é a maneira correta!” argumenta Alice.

“Todas as maneiras são...” se irrita a Rainha.

“... as suas maneiras. Sim, vossa majestade”, concede Alice.

“Sim, criança,” confirma a Rainha, que logo complementa, “Cortem sua ...”, quando é interrompida pelo Rei.¹¹¹

Enquanto a Alice de Carroll permanece com ânimo inabalável em suas aventuras pelo País das Maravilhas, a Alice de Disney acaba desanimando e sentindo medo e saudades de casa quando fica irremediavelmente perdida no interior da sombria Tulgey Wood. Caminhando cada vez mais fundo pela estrada da floresta escura, ela se preocupa por talvez nunca encontrar o caminho de volta para casa, e pelo fato de que seus pais nunca pensariam em procurá-la ali, mesmo se ela adotasse o procedimento correto para quando se está perdida: esperar no mesmo lugar.

Por fim, Alice cai em prantos no meio da floresta, e começa a cantar a canção *Very good advice*¹¹² (Conselho muito bom), em que admoesta a si mesma por nunca

¹¹¹ Trecho do filme *Alice no País das Maravilhas (Alice in Wonderland)*, de Clyde Geronimi, Hamilton Luske, Wilfred Jackson, 1951. Walt Disney Productions. (Tradução nossa).

¹¹² “I give myself very good advice | But I very seldom follow it | That explains the trouble that I’m always in | “Be patient” is very good advice | But the waiting makes me curious | And I’d love the

escutar aos próprios bons conselhos, os quais evitariam que ela se colocasse em situações problemáticas exatamente iguais àquela em que se encontrava no momento. Ao seu redor, toda a fauna híbrida e bizarra de Tulgey Wood, a qual talvez seja ainda mais absurda em si do que a do País das Maravilhas como um todo, se desmancha em lágrimas de compaixão por Alice. Ao fim, o Cheshire Cat aparece e lhe abre um “atalho” até o jardim da Rainha, onde a história retoma seu caminho habitual.

Cabe ressaltar dois elementos em relação a tal sequência na Tulgey Wood. O primeiro refere-se ao fato de que é uma sequência original acrescentada pelos roteiristas da Disney – o que a princípio não seria um problema em si, a não ser pelo teor pedagogizante e moralista de tal sequência, a qual, argumentamos, estabelece o tom geral de todo o filme. O segundo é para enfatizar que esse é provavelmente o trecho mais aterrorizante do filme. Nele percebemos Alice em sua posição mais vulnerável e ameaçada, mais do que quando ela cai no lago (ou mar) de lágrimas, quando é atacada na casa do Coelho ou na sequência final quando é perseguida após o julgamento.

Antes de prosseguirmos discutindo as cenas na floresta, ressaltamos também a segunda sequência estranha ao texto das aventuras de Alice ao País das Maravilhas, esta, porém, adaptada do segundo livro de Alice, *Através do Espelho e o que Alice encontrou lá*. Trata-se da apresentação de Tweedledee e Tweedledum e do conto “A Morsa e o Carpinteiro” que eles contam a Alice. Parece relevante afirmarmos que o fato de essas duas sequências não fazerem parte do livro a partir do qual a adaptação foi feita não é um problema em si – ou seja, não temos qualquer intenção ou resguardo purista com relação aos filmes recriados a partir dos textos de Carroll, mesmo porque várias das adaptações misturam elementos e personagens de ambos os livros, assim como cenas novas que são julgadas necessárias para a história. O que será discutido neste trecho é o fato de essas duas sequências que, por coincidência ou não, são estranhas à história do País das Maravilhas, conectarem-se não somente nessa característica de “acréscimo”, mas

change | Should something strange begin | Well, I went along my merry way | And I never stopped to reason | I Should have known there'd be a price to pay | Some day, some day | I give myself very good advice | But I very seldom follow it | Will I ever learn to do the things I should? | Will I ever learn, learn to do the things I should?" *Very good advice* – Trilha sonora do filme *Alice no País das Maravilhas* (1951).

principalmente por possuírem tons moralizantes que ressoam por informam todo o filme.

A sequência em que aparecem Tweedledee e Tweedledum dá-se logo em seguida à chegada de Alice ao País das Maravilhas propriamente dito, após sua aventura no lago de lágrimas e sua tentativa de se secar na Caucus Race. Ela avista o Coelho Branco correndo na beira da praia e sai correndo atrás dele, tentando lhe chamar a atenção. Em sua pressa, e concentrada em seu intento, ela nem repara os irmãos gêmeos, apesar de eles estarem tentando chamar sua atenção já há algum tempo. Quando Alice finalmente os percebe, tenta deles se desvencilhar rapidamente, a fim de continuar sua perseguição ao Coelho Branco. Eles então aguçam sua curiosidade ao mencionarem a história trágica das ostras curiosas, e Alice fica para escutá-la. O elemento relevante para nossa análise é a representação, no conto narrado pelo Tweedles, do destino trágico e fatal das pequeninas ostras, “desencaminhadas” do caminho correto pela lábia da Morsa e sua promessa de diversões e excentricidades para serem vistas e vividas do lado de fora, a despeito das palavras sábias de cautela da velha Mamãe Ostra, que as aconselha a ficar.

Não é impossível se ver a conexão narrativa e temática entre a história das pequenas ostras e a sequência de Alice lamentando-se desoladamente em Tulgey Wood pela própria imprevidência. A menina, em um momento de angústia e medo extremos, atinge a “compreensão” quase revelatória da situação precária em que se colocou, voluntariamente – situação que se assemelha em tudo à das ostras curiosas, inclusive no sentido de que as perspectivas vislumbradas por Alice na escuridão da floresta, de abandono e da impossibilidade do retorno à sua casa e ao seio de sua família refletem-se na morte efetiva das ostras. Acrescente-se a isso o fato de que as características impulsivas, curiosas e impetuosas de Alice são ressaltadas durante todo o filme, assim como o fato de que a criação do universo do País das Maravilhas deu-se de acordo com seu desejo manifesto de um mundo de ponta-cabeça, imaginário, para onde pudesse escapar do tédio e das regras da realidade e do mundo dos adultos.

A canção de Alice em Tulgey Wood é uma canção de reflexão, em que ela olha e presta contas para si mesma das ações e decisões conscientemente incorretas que decidiu tomar ao longo do caminho e que a levaram até ali, à beira do

abandono e da solidão em um universo que, embora seja encantador, ela não consegue compreender. É quase como se ela estivesse conversando com a própria consciência, a parte dela que sempre lhe dá razoáveis “bons conselhos” que ela geralmente ignora. Nesse momento, ficam bastante claros os conceitos de culpa e de respeito à autoridade e ao saber entremeados a essa “consciência” de Alice, que são o que a faz se sentir dessa maneira.

A consciência ignorada faz-nos lembrar de outro personagem recriado em outra animação de Walt Disney, o Grilo Falante, ou Jiminy Cricket, a consciência pequenina e constantemente rejeitada de Pinóquio (*Pinochio*, 1940). A história do boneco que queria ser um menino de verdade e que, para isso, teve que aprender a ser um “bom menino” possibilita ainda outras formas de cotejo com a história de Alice conforme recriada por Disney. Na verdade, é quase como se os temas de *Pinóquio* ressoassem no discurso narrativo e temático de *Alice*.

É possível perceber o País das Maravilhas, assim como todas as distrações providas pela mente curiosa e inquieta da menina, como o parque de diversões em que se perde (literalmente e em sentido figurado) Pinóquio, da mesma forma como todas as novidades e curiosidades que atraíram as pequenas ostras para a morte. A história de Pinóquio é uma história de educação infantil, de comunicação e transmissão de valores morais e corretos para uma criança e o posterior exercício correto dessa criança dentro do código moral que lhe foi ensinado. Pinóquio só consegue se tornar um menino de verdade quando passa a ser um bom menino: obediente, atento, reverente, verdadeiro.

Podemos perceber um entrelaçamento temático que opera de forma semelhante ressoando através de *Alice no País das Maravilhas*, ainda que de forma (um pouco) mais sutil. O País das Maravilhas, o universo fantástico, colorido e maravilhoso que somente a imaginação ilimitada de uma criança poderia criar, aparece aqui tal qual o parque de diversões de Pinóquio, e deve, ao fim, ser sublimado. Tanto por ser, de um lado, e apesar dos seus encantamentos existentes, um universo completamente à deriva, anárquico, caótico e fora de qualquer controle (até mesmo por parte de Alice, a quem ele ameaça diretamente), quanto por ser, de uma certa maneira, incompatível com o “estágio de desenvolvimento” em que se encontra a menina, que já consegue compreender os erros que comete e suas consequências (Cf. nota de rodapé 112).

Talvez o País das Maravilhas seja também um pouco como a Terra do Nunca – um lugar de infância, imaginação e liberdade infinitas e eternas. Mas esta não é uma opção que o filme dá a Alice, que, assim como Pinóquio, deve crescer e aprender a ser uma “boa garotinha”: responsável, obediente, respeitosa à autoridade e à sabedoria adulta¹¹³.

Entretanto, tal processo não se dá de imediato. Logo após o fim da canção, Alice ainda está chorando sozinha em meio à floresta (os animais de Tulgey Wood foram se desvanecendo quando as últimas estrofes da canção chegaram ao fim) e o Cheshire Cat aparece. Alice lhe diz que quer encontrar um caminho para ir embora, e o gato afirma que todos os caminhos são da Rainha e é somente por meio dela que Alice pode voltar para casa, ao que ela replica: “Oh! Mas eu nunca conheci uma rainha antes!”. Sua curiosidade vence qualquer cautela, e ela se apressa para entrar no jardim da Rainha pelo atalho do Cheshire Cat.

Na corte da Rainha de Copas, todas as loucuras, irracionalidades e absurdos peculiares do País das Maravilhas encontram-se de forma concentrada, e ali Alice completa sua jornada. Ela volta para casa após se rebelar contra a falta de sentido do País das Maravilhas e de seus habitantes, de ser ameaçada de decapitação pela Rainha e de ser perseguida por sua guarda de cartas de baralho. Na porta, ainda trancada, que separa os dois universos, o real e o de sonho, Alice se desdobra, e vê a si mesma do lado de fora, tranquilamente adormecida. A Alice do sonho urge a Alice da realidade: “Acorda Alice, acorda!” Ela desperta, tranquilamente, e o universo seguro e confiável da realidade a recebe de braços abertos.

4.3 Alice no universo subterrâneo: Alice no País das Maravilhas (2010), de Tim Burton

“Charles, você finalmente perdeu o juízo. Esta aventura é impossível!”. Com estas palavras iniciam-se as aventuras de Alice por um novo País das Maravilhas, a Underland de Tim Burton. Desde essa cena, podemos entrever as principais

¹¹³ Tal posicionamento da obra chega mesmo a ser bastante irônico em sua relação com os textos originais de Carroll, se considerarmos os relatos e discussões a respeito do aspecto inovador dos mesmos em relação à literatura infantil da época e seu aspecto primordial de educação infantil, e de forma muito particular, das “mocinhas”.

dicotomias e oposições que se farão presentes em todo o filme – e que, na verdade, se integram em toda a filmografia do cineasta. Por um lado, há o questionamento entre o real e o imaginário e as possíveis (se é que existentes) fronteiras entre ambos; e, por outro, há as formações sociais que aplainam o indivíduo e as individualidades, conformando-os dentro de um padrão criado para o desenvolvimento de uma unidade social integrada, ao mesmo tempo em que marginaliza aqueles que escapam ou questionam tais regras e padrões.

Pressionada e debatendo-se no interior de tais dicotomias e oposições, a Alice de Burton é tragada por Underland e por um *quest* (termo utilizado em jogos de RPG, referindo-se às tarefas e missões a serem desempenhadas pelo herói) pela salvação da terra subterrânea e pelo reconhecimento de si mesma, que a ajudará a se posicionar em seu universo e sociedade nativos. Tal delineamento da trajetória de Alice e as etapas pelas quais ela deve passar para alcançar seus objetivos a definem como o herói por natureza do monomito, amplamente teorizado e discutido por Joseph Campbell (2005) em *O herói de mil faces*, e mais comumente conhecido como a jornada mítica do herói – não por acaso extensivamente utilizada no cinema, especialmente o cinema de entretenimento norte-americano.

Diferentemente da maior parte das adaptações dos romances de Lewis Carroll, em que as aventuras de Alice são retomadas e reencenadas, Burton decide situar seu personagem e suas próprias aventuras no futuro, após a ocorrência dos fatos narrados nos livros de Carroll. Assim, uma Alice quase adulta relembra os fatos ocorridos em sua passagem pelo País das Maravilhas como meros sonhos infantis, em uma maneira socialmente aceita de se lidar com tais fantasias nonsense: reprimindo-as. Tal reposicionamento e mudança de eixo das características e personalidade de Alice será a base fundadora de toda a história, dando ensejo a seu conflito interno de crescimento e adequação ou não às (estas, sim, ilógicas) regras sociais, assim como de autoconhecimento e aceitação do universo maravilhoso do País das Maravilhas /Underland como real, possível e parte de si.

De acordo com a teoria de Joseph Campbell, criada em 1949, fundamentada nas teorias da psicanálise, a jornada do herói é, em si, uma trajetória de autoconhecimento e de transformação interna desse herói. É um rito de passagem, através do qual o herói sofre a morte do seu eu anterior, antigo, e adentra o mundo adulto, onde conhece e assume as novas ideias e padrões pelos quais irá pautar a

vida do seu novo eu. Para tanto, ele deverá passar por várias etapas e provações, quais sejam: a separação e o isolamento do universo conhecido e a entrada no universo encantado e desconhecido no qual deverá cumprir a missão a ele destinado; o caminho de aprendizados e provas; e a prova última, na qual arrisca sua vida e efetivamente morre, para renascer transmudado e bem sucedido no cumprimento de sua missão, voltando, então, ao seu universo nativo para o compartilhamento de seus conhecimentos.

O segundo eixo principal da narrativa é o conflito vivido pelo povo de Underland, sob o jugo tirânico da Rainha Vermelha, usurpadora do trono. É pelas terras desérticas e devastadas pela guerra e pelo despotismo da rainha que Alice trilhará seu caminho. Lá ela reconhece personagens e aliados e aceita, ao final, sua missão e seu destino, ao conseguir conciliar o possível e o impossível, o real e o fantástico – não como oposições binárias ou dicotômicas que se negam e anulam mutuamente, mas como coabitantes em seu universo interior. Isso a levará, enfim, ao seu próprio autoconhecimento e afirmação. Fundamentando esse eixo da narrativa e, de certa forma, amarrando-a como um todo, ao fornecer a missão que Alice deverá cumprir, está o poema “Jabberwocky”, presente no livro *Através do espelho, e o que Alice encontrou lá* (1871). Considerado o poema nonsense por excelência, repleto de neologismos e palavras *portmanteau* (palavras dentro de palavras, ou palavras-valise), nesse poema estão as únicas menções em ambos os livros tanto ao Jabberwock em si – e à batalha que o envolve e sua conseqüente morte – quanto ao Bandersnatch e ao pássaro JubJub, todos utilizados como armas mortais pela Rainha Vermelha no filme de Burton.

É interessante ressaltar que a importância de “Jabberwocky”, no livro, baseia-se justamente em seu caráter nonsense, absurdo e confuso. A primeira vez em que ele aparece é quando Alice atravessa o espelho, passando para a casa do lado de lá, que, ao mesmo tempo em que é em tudo semelhante à sua própria, do lado de cá do espelho, é também completamente diferente. Mesmo o poema, que ela encontra em um livro, está escrito ao contrário, efetivamente como uma imagem especular. Mais tarde, em seu encontro com Humpty Dumpty, Alice menciona o “Jabberwocky”, e pede ajuda a ele para decifrá-lo. Ele começa a interpretá-lo, mas de uma forma quase tão nonsense quanto o próprio poema, atribuindo significados absurdos às palavras absurdas que compõem o texto. Assim, o poema é importante no livro

principalmente nesse sentido de criação e manutenção do nonsense e de questionamento/deslocamento da relação significantes/significados e da própria linguagem. Além disso, acrescenta, em um segundo plano, quase despercebidamente, as referências a violência e morte que perpassam sutilmente os livros de Alice.

Dizemos despercebidamente porque, embora o poema verse diretamente a respeito de batalhas, espadas e monstros épicos, tal violência perde seu sentido primordial a partir do momento em que nem Alice nem Humpty Duty conseguem interpretá-lo, pelo menos não dessa maneira. É importante também observar que um dos movimentos mais importantes que Burton opera em sua recriação de Alice é o de escancarar e trazer a primeiro plano tais notas de perigo, violência e morte presentes nos romances – algo que Jan Švankmajer também faz em seu filme de 1988, embora de maneira e com sentidos completamente diversos. É, inclusive, através de tal reversão de eixo temático que Burton poderá trazer Alice para dentro da jornada do herói, pontuada de oponentes, obstáculos e provas físicas.

Existem muitos pontos de aproximação e afastamento entre o filme de Tim Burton e os dois romances de Lewis Carroll, como certamente seria de se esperar – menos pela questão da diferença de linguagem e sistemas semióticos, e mais pelas especificidades estéticas e temáticas de cada autor. Por um lado, ambos os fatores principais que identificamos no filme de Burton podem ser também encontrados nas narrativas de Carroll: a crítica às regras sociais vigentes, nos dois casos, na era Vitoriana, e o relacionamento – e o questionamento dos limites de tal relacionamento – existente entre realidade e loucura, realidade e imaginação, ainda que tal relação não seja construída da mesma forma.

Enquanto, em ambos os romances de Carroll, Alice acorde de longos sonos e descubra que as aventuras vividas e os mundos do País das Maravilhas e do País do Espelho não eram mais que sonhos, no filme de Burton, o universo de Underland é um universo de fato paralelo, subterrâneo. Nele a questão do sonho/pesadelo efetivamente aparece, inicialmente, como explicação para as lembranças que a garota tem, mas trata-se, como será esclarecido mais à frente no filme, de um engano, ou de uma forma de reprimir e entender esse outro mundo. Por outro lado, a estruturação das aventuras de Alice dentro da configuração do monomito, como

comentado anteriormente, é um dos pontos de maior diferenciação e afastamento entre as obras de Carroll e de Burton, e a ela voltaremos mais à frente.

A relação entre o mundo dito real e o dito irreal, fantástico e inusitado, e como Burton constrói e caracteriza este segundo, o universo das maravilhas de Underland, é um dos fatores mais interessantes do filme, senão mesmo em toda a filmografia do autor. Tal relação, predominantemente de oposição simétrica e clara ruptura, aparece recorrentemente nas obras do cineasta. Podemos citar aqui *O estranho mundo de Jack* (dirigido por Henry Selick, mas com história original e produção de Burton), *Vincent*, *Edward Mãos de Tesoura*, *Os fantasmas se divertem*, *A noiva cadáver*, o próprio *Alice no país das maravilhas* e, de uma forma mais poética, *Peixe Grande e suas histórias maravilhosas*.

Nesses filmes, o que se vê é uma dicotomia entre o universo “real” e o universo oculto, por assim dizer, algumas das vezes literalmente subterrâneo e associado ao universo dos mortos. Essa separação é evidenciada de várias formas, por localizações e ambientações espaciais diferenciadas e na caracterização dos personagens e costumes sócio-culturais de tais espaços; mas, principalmente, do ponto de vista estético. Podemos identificar a utilização do que seriam estilemas expressionistas na demarcação clara da ruptura entre o mundo real e o fantástico. Assim, somos apresentados a universos paralelos e subterrâneos ao mesmo tempo retorcidos e angustiados, multicoloridos e exuberantes, com personagens “vivos” (fator irônico principalmente quando tais universos são representações dos mortos, ou do inferno), animados e com regras sociais muitas vezes mais lógicas do que as do que poderíamos chamar de universos “emersos”, ou de superfície, que remetem ao universo da realidade. De todas as maneiras, são mundos que sentem imensamente, de sentimentos à tona e à flor da pele.

Em *Alice no país das maravilhas*, temos uma estética expressionista que se divide entre o sombrio e o colorido, com formas exuberantes por todos os lados, acrescidos de pontuações de cores vibrantes, nas flores, florestas, animais – especialmente na sequência em que Alice finalmente adentra as terras de maravilhas de Underland – e até no palácio da Rainha Vermelha. Mas, ao mesmo tempo, é uma estética também retorcida e angustiada, relacionada principalmente ao reino tirano, árido e ditatorial da rainha usurpadora. Assim, vemos árvores de galhos retorcidos, florestas escuras, campos devastados, uma prisão tortuosa e

figuras deformadas, como a própria Rainha cabeçuda, o Valete incommumente inumanamente alto, todos os integrantes da corte – que na verdade falseiam suas deformidades para serem aceitos no reino da Rainha –, os olhos aumentados do Chapeleiro e assim por diante.

Em oposição à caracterização do universo diferenciado, imaginário ou subterrâneo – de todas as formas, maravilhoso e fantástico –, vemos cidades monocromáticas e vizinhanças que se configuram como repetições *ad infinitum* de uma mesma forma, um mesmo padrão estabelecido e copiado, descaracterizados de sentimentos e sensações individuais. Assim também é com seus cidadãos e moradores, que repetem irrefletidamente normas, formas de viver e sentir e limitações construídas social e culturalmente. O que nos é apresentado é um mundo real unidimensional e sufocador de diferenças e identidades, que se limita a viver em certa configuração de normalidade e de realidade restritas e aparentes, sem permitir espaço à diversidade e à imaginação.

Em *Alice no país das maravilhas*, temos um vislumbre do universo emerso principalmente nas cenas do baile, quando Alice será pedida em casamento. Trata-se de um universo inteiramente colorido em uma só paleta de cores pastéis em tons semelhantes, em que nada nem ninguém se sobressai, onde a imaginação e o pensamento individual não são bem-vistos, e mesmo a dança possui regras e limites não ultrapassáveis, em compassos uniformes, regulares e entediantes – em oposição simétrica ao contorcionismo e improvisação do “futterwacken” dançado em Underland.

“– Eu fiquei maluco?” O chapeleiro pergunta (repetindo uma questão que a própria Alice faz a seu pai, quando criança, contando a ele sobre seus pesadelos com o País das Maravilhas). “– Temo que sim. Você é completamente biruta. Mas vou te contar um segredo: todas as melhores pessoas são”. Alice responde, repetindo a resposta que seu pai lhe dá.

Em meio ao uniforme universo real, uma figura deslocada destaca-se: um personagem diferente e estranho aos padrões sociais que regem tal universo e que, mesmo tentando adaptar-se, possui fortes vínculos com um mundo diverso – fantástico, imaginário, subterrâneo. Na verdade, grande parte das obras de Tim Burton – não só os filmes, uma vez que ele inclusive já publicou um livro de histórias infantis – parece versar sobre este mesmo aspecto: o de um personagem estranho,

diferente, com uma visão de mundo especial e fantástica, deslocado em meio à sua sociedade e que luta para ser aceito, inclusive por si mesmo. E, não poucas vezes, tal personagem, ou o universo com o qual ele se identifica, será apresentado como um universo melhor, mais compreensivo e ético. Ocorre, então, uma valorização da diversidade e do estranho.

Seu tema ou situação ideal, em última instância, é o de uma possibilidade de coexistência de universos aparentemente dissociados e diferentes: o real e o imaginário, o normal e o estranho, o racional e o insano. Em Alice, podemos observar que tal coexistência é buscada e atingida no interior da garota – sua busca, ao final, é por reconhecer a si mesma e por conseguir aceitar ambos os universos convivendo dentro de si.

No filme de Burton, Alice é essa figura deslocada e estranha. Seja por sua anterior incursão a Underland/ País das Maravilhas, seja pelo convívio com o pai, um “homem de visões” impossíveis. O fato é que a garota se destaca por sua forma de pensar imaginativa e não conformista. Em uma época na qual mulheres “bem nascidas” não deveriam trabalhar e/ou tomar decisões próprias, a fuga de Alice e sua conseqüente queda pelo buraco do coelho são formas de escape momentâneo à pressão social e familiar para concretizar o destino traçado por outros para si.

Curiosamente, ao ser tragada por Underland, ela também será colocada face a face com um destino previamente traçado, desta vez em um oráculo: o de matar o Jabberwock e libertar o mundo subterrâneo. Ao decidir lutar por Underland, matando o monstro épico e retornando à sua terra nativa como mulher adulta e madura – auto-assertiva, segura, visionária e com liberdade de expressão, Alice eventualmente torna-se uma figura feminista, no sentido de que assume papéis e executa ações entendidas como predominantemente masculinas, principalmente na época em que a narrativa é construída. Essa perspectiva feminista do personagem, embora indubitavelmente esteja presente no filme e na caracterização de Alice, nos afigura como uma característica secundária e não a mais importante em sua construção. O tema principal, ou a busca principal de Alice, seria o reconhecimento de si mesma e a reconciliação interna de seus diversos aspectos e das diversas possibilidades de realidade e imaginário.

Neste ponto, gostaríamos de rapidamente apontar uma analogia entre esse universo oculto e frequentemente subterrâneo apresentado na filmografia de Burton

– e especialmente na sua recriação de Alice – com um universo submerso e privado do próprio sujeito, e seu inconsciente de certa forma indomável, único e exuberante, muitas vezes, e de diversas maneiras, oposto ao universo da superfície da sociedade e da realidade. Tal mundo – imaginário e fantástico, ou privado e inconsciente – mostra-se existente, ainda que não aparente, logo abaixo da linha da superfície e suscetível à irrupção imprevisível. E, quando levamos em consideração nossa própria interpretação de *Alice no país das maravilhas* e de sua jornada interior de autoconhecimento, percebemos o quanto tal analogia é pertinente.

Alice efetivamente mergulha no subterrâneo, ou dentro de si mesma, a fim de conhecer-se. O filme de Burton é extremamente concreto e físico, e não acreditamos que ele permita, necessariamente, uma ambiguidade com relação ao universo de Underland e às aventuras de Alice. Pelo contrário, entendemos que ele afirme a existência “real” desse universo, tão “real” quanto o outro, o emerso, de onde a garota vem. Isso, no entanto, não nos impede de especular quanto à pertinência dessa analogia e a possibilidade de a incursão de Alice ter-se dado somente de forma interior, ao seu próprio mundo subterrâneo, a fim de encontrar a Alice perdida que por lá ficou.

Na elaboração de sua teoria da jornada mítica do herói, Joseph Campbell identifica e organiza símbolos, estruturas e elementos semelhantes em inúmeras histórias e mitologias ao redor do mundo, configurando a jornada de autoconhecimento pela qual histórica e mitologicamente todo indivíduo deve passar a fim de crescer e se tornar adulto. No *Alice no país das maravilhas* de Tim Burton, como anteriormente comentado, podemos perceber várias das etapas delineadas por Campbell.

É importante ressaltar também a provável influência de Christopher Vogler. Esse roteirista e escritor retoma a teoria do monomito de Campbell na estruturação do seu *A jornada do escritor – estruturas míticas para escritores*, um mapa para a escritura de roteiros e narrativas bem estruturados criado primeiramente por Vogler para a Disney no fim dos anos 1980 e posteriormente publicado em livro. O enquadramento das aventuras de Alice dentro de tal estrutura é, a nosso ver, o ponto de maior distanciamento entre o filme de Burton e os romances Carrollianos, uma vez que ele fornece à história um encadeamento lógico e causal que, de certa forma, contraria e doma o espírito nonsense e absurdo tanto das narrativas de Alice

quanto do próprio universo de País das Maravilhas. Na recriação de Burton, o fantástico é deslocado do campo do nonsense e das inversões de linguagem para um universo de fantasia composto por cavaleiros de capa e espada, dragões medievais e – principalmente – profecias a serem cumpridas.

No filme de Burton, o chamado à aventura ocorre em duas etapas: a primeira quando Alice, após ter vislumbrado o Coelho Branco diversas vezes, resolve persegui-lo como forma de evitar responder à proposta de casamento de Hamish (além da curiosidade natural da personagem), o que a leva a cair pelo buraco do coelho. Mais tarde, já em Underland, frente ao Oráculo e à sua participação prevista no Frabjous Day, o assassinato do Jabberwock – neste momento configura-se também a recusa ao chamado, uma vez que a garota repetidamente afirma ser a “Alice errada”, já que seria incapaz de matar.

Podemos vislumbrar as funções de mentor tanto em Absolem, que a ajudará a compreender a si mesma através de sua jornada, quanto no Chapeleiro Maluco, que a acompanhará em sua trajetória, ensinando-lhe as regras do mundo subterrâneo e como enfrentar seus oponentes. Após as frequentes recusas, inclusive de acreditar na existência e realidade do universo e personagens de Underland, uma vez que continua acreditando que tudo não passa de um sonho até quase o final de sua jornada, Alice acaba sendo arrastada pelos acontecimentos e forçada a tomar parte nos conflitos e na guerra quando decide resgatar o Chapeleiro, preso pela Rainha Vermelha.

Ao final, após ter compreendido que seus presumidos pesadelos anteriores com Underland eram na verdade memórias e de ter reencontrado a si mesma, Alice entra na batalha pela Rainha Branca e mata o Jabberwocky, conseguindo o elixir que a levará de volta para casa, onde ela se afirma dona de sua própria vida. Não acreditamos ser interessante nos alongarmos nessa identificação e classificação dos episódios do filme na jornada do herói, embora as situações citadas sirvam de exemplificação dos motivos que nos levaram a enxergar a estrutura mitológica teorizada por Campbell na narrativa de Burton. O que nos interessa é perceber como a narrativa é dominada por uma composição linear de causa e consequência – como uma situação leva a outra e a outra e a outra, até que Alice surja renascida ao fim de suas aventuras e retorne a seu universo pronta a partilhar os conhecimentos adquiridos.

As aventuras da Alice carrolliana se dão em meio a um universo e a personagens e situações absurdos, confusos, nonsense – como corridas sem início, fim ou vencedor. Vemos uma rainha que manda executar qualquer um por qualquer motivo, mas cujas ordens e violência são infrutíferas; um cavaleiro que não consegue andar a cavalo; uma criança que vira um porco; um jogo de críquete que é jogado com flamingos e porcos-espinhos servindo de tacos e bolas, dentre inúmeros outros episódios absurdos. Em meio a tudo isso, Alice vagueia, conversando consigo mesma e tentando, sem sucesso, compreender os acontecimentos ao seu redor. A menina tenta impor uma lógica de pensamentos, trazida do seu próprio universo e sociedade, mas é constantemente demonstrado, pelos habitantes do País das Maravilhas e do País do Espelho, que suas regras e formas de pensar são verdadeiramente nonsense e ilógicas, além de inúteis. E, quando finalmente consegue sair do País das Maravilhas, escapando por pouco de um ataque do exército de cartas de baralho, ela volta alegremente a sua vida habitual, sem ter aprendido nenhuma grande lição ou ter sido transmutada por suas experiências.

Parece-nos, portanto, que, ao modificar essa estruturação, Burton torce e retorce a história e as aventuras de Alice de maneira a encaixá-las no esquema da jornada heróica que historicamente tem servido tão bem aos enredos do cinema norte-americano de entretenimento, preenchendo expectativas culturalmente cultivadas – seja do público, seja dos produtores –, procedendo também em domar, de certa maneira, todo o absurdo e nonsense da história e do universo das maravilhas. Assim, a história termina irreconhecível, no sentido de que Alice tem um propósito, um *quest*, e um significado em suas aventuras – crescer, reconhecer-se, salvar Underland.

Da mesma forma, podemos verificar tal enquadramento da lógica e da normalidade em várias outras instâncias na recriação de Burton. Vejamos: o Chapeleiro Maluco é, certamente, amalucado devido ao trauma da tomada do poder pela Rainha Vermelha, mas é também consciente o suficiente para fingir ser ainda mais maluco a fim de passar despercebido pelo Valete, configurando-se como líder da resistência, juntamente com o March Hare e o Dormouse; a Rainha Vermelha é tirânica e dispara inúmeras ordens de morte, mas, ao longo do filme, percebe-se que sua personalidade tem raízes em seu rancor e ciúme da irmã, a

Rainha Branca, e no seu desejo de ser igualmente amada, contentando-se em ser temida já que não obtém o amor e admiração desejados.

Outra instância em que também podemos perceber a perda no tom nonsense-absurdo é na da própria linguagem cinematográfica empregada. Se pensarmos o filme de Burton em contraponto aos romances de Carroll, veremos que na recriação de Tim Burton não há o emprego de técnicas ou jogos de linguagem no estabelecimento do universo fantástico e absurdo do País das Maravilhas. Nos livros de Carrol, a linguagem possui uma grande importância na caracterização do nonsense, rompendo com as leis da lógica e da linguagem verbal, construindo jogos de palavras, poemas e enigmas aparentemente familiares, com rimas e métricas que dão a aparência de normalidade, mas cujos sentidos se colocam continuamente fora de alcance.

O diretor utiliza os diálogos, a montagem, os enquadramentos, a construção narrativa e até mesmo a interpretação dos atores – embora seja perceptível certo exagero gestual na caracterização de alguns personagens, como a Rainha Branca, o Valete, a Rainha Vermelha, o Chapeleiro, compatível com o estilo expressionista utilizado para caracterizar Underland –, dentro de um estilo naturalista cinematográfico que engessa a potência do absurdo presente nas histórias de Alice. Não há dúvidas de que o fantástico existe no filme de Burton, uma vez que ele se concretiza nas situações e aventuras não usuais pelas quais Alice passa no mundo subterrâneo, em sua jornada cavaleiresca de capa e espada e, principalmente, no confronto de caracterizações entre Underland e seu universo nativo. Entretanto, trata-se de um fantástico menos absurdo e nonsense, mais lógico, racional e cheio de explicações e sentidos.

Para finalizar, achamos interessante apontar como Burton faz diversas referências, ao longo do filme, à palavra *head*, que pode tanto significar “cabeça” em si – como em “Off with her head!” –, ou “mente/pensamento”, como em “Where’s your head?”. Assim, parece-nos que com tais pontuações ele distribui referências e pequenas homenagens – piscadelas ao espectador – aos livros de Carroll e à insistência da Rainha de Copas em decapitar os integrantes da corte a seu bel prazer; assim como também procedendo em reafirmar, sutilmente, seus próprios questionamentos concernentes às dualidades realidade *versus* imaginário, realidade *versus* loucura, presentes em todo o filme.

4.4 Universos da realidade desfigurada: *Lua Negra* (1975), de Louis Malle e *Alice ou la dernière fugue* (1977), de Claude Chabrol

Uma mulher dirige sozinha à noite, em uma estrada asfaltada e pouco iluminada, em meio à chuva torrencial. É Alice, a quem reconhecemos pela sequência de abertura do filme. Vemos somente seu rosto, iluminado no interior do carro, de certa forma transfigurado pelos reflexos e sombras das gotas d'água que caem no para-brisa. Em meio aos sons alegres do 24º Concerto em Dó Menor de Mozart, ela retira do dedo sua aliança de casamento e a joga com displicência no banco do passageiro. Passamos então a partilhar de suas lembranças, e também de seu ato de reviver o confronto que teve com uma versão quase fantasmagórica de seu marido, projetada por sua memória no vidro do para-brisas do carro. Somos levados de volta ao ponto onde havíamos sido deixados antes dos créditos, e testemunhamos o desfecho do confronto amargo de Alice com o marido.

É exatamente nesse ponto que ela se desvencilha, finalmente, de todas as patéticas amarras existentes ou propostas por seu marido e pelo relacionamento de ambos, dando-lhe as costas e afirmando: “A mim, tudo sempre acontece”, e ele grita seu nome, angustiado. Algo atinge o para-brisas do carro, arrancando Alice abruptamente do universo da memória para a realidade de um para-brisas estilhaçado, o qual impossibilita sua visão e qualquer possibilidade de continuar dirigindo. Alice quebra o vidro irremediavelmente espatifado e dirige ainda um pouco mais sob a tempestade torrencial, até que encontra os portões abertos de uma mansão, onde pede ajuda e é acolhida.

Uma jovem mulher viaja de carro sozinha, em um fim de tarde cinzento. Está vestida com um grade casaco cinza e mantém seus cabelos escondidos sob um chapéu masculino. Ela dirige por uma estrada asfaltada em meio a bosques e florestas desabitadas. Liga o rádio e, pulando de estação em estação, perpassa por discursos variados sobre pecados e crimes da humanidade e acaba sintonizando no dueto da ópera de *Tristão e Isolda*, de Wagner, que acompanhará grande parte da sua viagem. Ela passa por indícios de batalhas pela estrada: o cadáver de uma mulher encostado a uma pedra ainda segura uma arma; no horizonte nuvens de fumaça flutuam contra o céu.

Por fim, chega a uma barreira instaurada por diversos homens vestidos em uniformes militares e máscaras de gás que os fazem parecer alienígenas; um gigantesco tanque de guerra postado no meio da estrada impede a passagem. Somente nesse momento ela desliga o rádio, que ainda tocava o dueto romântico e enfurecido. Um batalhão de mulheres, todas também uniformizadas, é enfileirado ao lado da estrada e fuzilado a queima roupa; a jovem mulher assiste a tudo de dentro do carro. Um dos militares se aproxima e a desmascara, retirando seu chapéu. A jovem se assusta e acelera bruscamente o carro, jogando-o para cima dos homens na barreira. Um deles atira em sua direção e estilhaça o vidro de seu para-brisa; a mulher, entretanto, consegue desviar o carro da estrada e se embrenhar pela floresta, e escapa.

Os dois trechos acima transcritos fazem parte, respectivamente, dos filmes *Alice ou la dernière fugue* (1977), de Claude Chabrol, e *Lua Negra* (1975), de Louis Malle. O que nos interessa em cada uma das sequências, particularmente, mas principalmente em conjunto, colocadas lado a lado, é o modo como ambas, introdutórias na ordem de eventos dos filmes, compartilham um mesmo símbolo: a destruição dos para-brisas dos carros. Esse símbolo parece indicar um ponto específico de mudança, de ultrapassagem – ainda que involuntária – de um limiar entre duas realidades.

O estilhaçamento dos vidros dos carros das duas mulheres indica mesmo o estilhaçamento de um tipo de realidade e de lógica de onde ambas são provenientes; eliminação de uma possível barreira interposta entre elas e uma realidade exterior, entre elas e o(s) outro(s). Também significa a inutilização (ainda que parcial) de um instrumento, de objeto intermediador entre o sujeito e a realidade, seja o vidro, como instrumento que permite uma visão mais acurada de dentro do carro, quanto o próprio carro em si. É um símbolo que parece indicar que, a partir daquele momento, a realidade deverá ser experienciada por elas com seus próprios olhos, seus próprios sentidos, sem barreiras ou intermediações.

Notamos também que ambas iniciam sua trajetória em um carro, máquina moderna, quase automatizada, sobre estradas perfeitas, asfaltadas, símbolos de uma organização social bem sucedida e de uma civilização avançada. Entretanto, tais símbolos/instrumentos se provarão inúteis: após terem os para-brisas estilhaçados, uma, Alice, procurará abrigo em um casarão rodeado por uma floresta

antiga e labiríntica à beira da estrada; enquanto a outra – que mais tarde descobriremos se chamar Lily – ainda conseguirá dirigir por algum tempo, mas será, primeiro, hostilizada por uma horda de carneiros e ovelhas brancas e negras, e depois terá seu caminho barrado por uma árvore caída. A partir daí, se embrenhará pela floresta e pelo campo, observando de perto, com olhos arregalados, diversas formas de vida animal. Ao fim, chegará a uma casa antiga, também rodeada por natureza secular. Ambas deixarão, de um modo ou de outro, a estrada asfaltada, moderna e civilizada, e adentrarão universos quase míticos, naturais, antigos. E hostis.

Lugar dos terrores sem nome, a floresta é onde tudo se torna possível, onde o encontro de seres que a razão e a lógica recusam se torna normal, onde os jogos infinitamente variados e perigosos da natureza enredam em sua vertigem o viajante, e o afogam em seu fantástico extravagante (BRION, 1961, p 9).¹¹⁴

Alice será ainda traída por seu desejo de retornar à realidade que conhece e reconhece, pois quando finalmente conseguir deixar a mansão na qual está aprisionada, seu carro e a estrada impecavelmente asfaltada – além de uma parada rápida em um posto de combustíveis Shell – as levarão a um universo tão absurdo e estarrecedor quanto aquele que acreditara ter deixado. O mundo fantástico expande-se para fora do terreno da casa e parece corroborar com Sartre (2006) quando este diz que ou o mundo todo é fantástico ou não é.

Os personagens de Chabrol e Malle adentram, assim, tão inadvertidamente quanto Alice caindo pela toca do Coelho, universos maravilhosos e vertiginosos tanto quanto os do País das Maravilhas ou do País do Espelho, por onde a própria Alice carrolliana se aventurou. Ambos os filmes relacionam-se diretamente com os romances de Lewis Carroll, sendo produtos de livres adaptações, releituras, aproximações das obras do escritor britânico. Embora *Alice ou la dernière fugue* contenha, esparsamente, alguns indícios relativamente concretos de tal relação (tal como o nome da protagonista, Alice Carol, ou alguns personagens que poderiam ser conectados a personagens das histórias de Carroll), o mais interessante nos dois filmes é como eles recriam o universo de cabeça para baixo carrolliano sem, no

¹¹⁴ Tradução nossa para: “Lieu des terreurs sans nom, la forêt est l’endroit où tout devient possible, où la rencontre des êtres que la raison et la logique refusent, apparaît normale, où les jeux infiniment variés et infiniment dangereux de la nature entraînent dans leur vertige le voyageur et le noient dans leur fantastique extravagant.”

entanto, se prender a uma estrutura, narrativa ou personagens fixos. São, antes, bem sucedidos em se aproximarem do sentimento de fantástico nonsense, muito específico às histórias de Carroll, justamente por não se restringirem a tais recursos, tendo se preocupado mais fortemente com a construção de tal sentimento do que com amarras narrativas.

Assim, o que se percebe é que Lily¹¹⁵ e Alice entram em universos insólitos nos quais as fronteiras entre a realidade e a irrealidade são eliminadas, tornam-se não existentes, ou insignificantes. Nesses universos, as leis da razão e da lógica vigentes anteriormente deixam de funcionar, todo o conhecimento prévio inexistente. E o que ainda é pior: não parece haver saída. “Não há outro lado, Alice”, diz o falso cavaleiro branco quando ela tenta escalar o muro e escapar do aprisionamento em que acabara de se descobrir. Não é uma prisão de algemas ou mordanças, não uma prisão promovida por seres humanos, mas, o que ainda é pior, e mais desconcertante, uma prisão engendrada pelo mundo ao seu redor: o portão deixa de existir, o muro dá uma volta completa em si mesmo, a floresta hostil toma conta de tudo.

O universo deixa de significar o que deveria, deixa de ser o lugar conhecido e comum que era, deixa, em última instância, de significar qualquer coisa, e passa a ser estranho e a hostilizar o sujeito, principalmente ao desfazer as noções e configurações de realidade que permeavam sua existência. A realidade se esfacela, não há mais ponto de apoio. E o falso cavaleiro branco continua, em seu aviso a Alice: “E você precisará poupar todas as suas forças, pois o pesadelo ainda não começou.”

O sentimento do fantástico apoia-se, então, na sensação de desconcerto e estranhamento do sujeito frente a um universo sempre-movente, deslocado, outro, múltiplo. Freud, em seu ensaio “O inquietante” (*Das Unheimliche*), associa o

¹¹⁵ Muito embora a protagonista de *Lua Negra* não se chame necessariamente Alice, suas características físicas e seu modo de observar e se relacionar com o universo em que se descobre são bastante semelhantes aos da menina Alice de Carroll. Podemos ainda considerar uma passagem interessante a respeito de seu nome no filme, a qual fomenta ainda mais a conexão: quando ela conhece o casal de filhos da velha na cama, descobre que ambos se chamam também Lily, porém com grafias diferentes. Tal jogo de palavras é bastante peculiar aos inúmeros jogos que Lewis Carroll produz nas histórias de Alice, em que palavras (signos) são questionados quanto à sua relação (ou mesmo ausência de relação) com seus significantes, e em que palavras que possuem grafias semelhantes, porém sons/significados diferentes (ou vice versa), são postas lado a lado, produzindo relações de comparação e questionamento lógico. Como exemplo, podemos citar o poema que o rato recita no início de *Alice no país das maravilhas*, em que ele conta uma *tale* (história) que aparece impressa no livro no formato de sua *tail* (cauda).

sentimento do estranho a algo que é, ao mesmo tempo, familiar e não familiar, algo que é conhecido mas que, estando oculto, é subitamente desvelado, trazendo instabilidade e ansiedade ao sujeito.

Sendo definido essencialmente pela relação do sujeito com o mundo e com o outro – a priori externos a si, mas também internos, uma vez que a mesma crise e cisão com o sistema de representações unificadas do universo ocorre também a nível pessoal, subjetivo –, o sentimento do fantástico perpassa naturalmente pelo sistema de percepções do sujeito, mediador de tais relações.

Em contato com o estranho e com uma realidade dividida e essencialmente irreal, onde coisas que não podem ou não deveriam ocorrer acontecem, o sujeito passa a duvidar de si, do outro e de suas próprias percepções. Como comenta Rosemary Jackson (1993, p.49), “A relação do indivíduo para com o mundo, com outros, com objetos, deixa de ser conhecida ou segura, e problemas de apreensão (no duplo sentido de percepção e de medo) tornam-se centrais no fantástico moderno”¹¹⁶.

É importante considerar dois fatores, neste ponto. Primeiro, é que *Alice ou la dernière fugue* e *Lua negra* relacionam-se fortemente entre si, não somente por sua conexão mútua com as histórias de Alice, mas também, e principalmente, porque dentro de um grande espectro de obras fílmicas que buscaram adaptar ou produzir releituras das mesmas histórias, ambas vão a dois extremos bastante diversos, e até mesmo radicais, por assim dizer, em sua construção do fantástico e nas relações que estabelecem entre este e a realidade. Apesar dessa conexão (e este é o segundo fator), as duas obras divergem bastante em suas formas de tessitura do fantástico. Também se diferem na sua relação com a realidade, a qual, como estabelecido anteriormente, segue no rastro do primeiro e do hiato que este estabelece entre o sujeito e o mundo, no interior mesmo do real.

Assim, no filme de Claude Chabrol, o fantástico irrompe em meio a uma narrativa até então aparentemente realista, durante a sequência em que Alice tenta deixar o terreno da mansão onde se abrigara durante a noite. A princípio, embora visivelmente perturbada, Alice não se abala com o fato de não encontrar o portão por onde entrara na noite anterior e fica dando voltas dentro da propriedade. Ela

¹¹⁶ Tradução nossa para: “The relation of the individual subject to the world, to others, to objects, ceases to be known or safe, and problems of apprehension (in the double sense of perceiving and of fearing) become central to the modern fantastic.”

volta a casa, abandona o carro, imobilizado por um tronco caído em meio à estrada, e decide sair a pé, carregando sua mala. Nesse momento, Alice percebe que se deparou com o impossível, que aquele universo havia propositalmente se fechado sobre si e em torno dela, e que não haveria saída possível. Diante disso, ela fica paralisada, perplexa.

Nesse momento, chega por entre as árvores um jovem homem, muito bonito e vestido completamente de branco, reluzente até, sob a luz do sol. É a própria figura do príncipe encantado, herói salvador¹¹⁷. Entretanto, produto e personalização desse universo fantástico, ele logo se mostra signo deslocado de seu significante: sua aparência na verdade não condiz com sua função, ele não se encontra ali para ajudá-la ou fornecer respostas às suas perguntas. Ele é o falso cavaleiro branco. E é, na verdade, somente o primeiro de uma série de não correspondências entre imagens e significados: em sua jornada, a Alice de Chabrol ainda encontrará uma criança que não é uma criança, um menino que é menina, um morto ainda vivo.

Da mesma forma, a comunicação e, em última instância, a linguagem, deixa de ter qualquer significado ou importância quando as perguntas permanecem não respondidas, e nenhuma informação necessária é transmitida – postura adotada por todos os integrantes desse universo com os quais Alice terá contato. Alice mesma, em resposta a tal comportamento, cessa de se comunicar de todo.

O fantástico em *Alice ou la dernière fugue* provêm, portanto, desse espaço que, embora extenso no terreno da propriedade, circundada pelo que Michel Brion chamou de “floresta assombrada” – mesmo que não necessariamente por fantasmas ou espectros –, é também sufocante e aprisionador, na medida em que Alice está para sempre perdida em seus labirintos¹¹⁸, mesmo quando pensa ter conseguido se livrar. Está sempre perdida em uma profusão de possíveis respostas e explicações para sua situação, que, entretanto, não se concretizam, nunca se apresentam. Está sempre vigiada, mesmo quando parece estar sozinha.

¹¹⁷ Refere-se ainda ao personagem do Cavaleiro Branco, presente no segundo livro de Alice – *Através do espelho e o que Alice encontrou lá* (1871). Entretanto, é uma referência às avessas, pois enquanto este é jovem, bonito e sagaz, o cavaleiro de Alice era um velhinho simpático e desastrado, que vivia caindo do cavalo e inventando objetos sem utilizações possíveis; enquanto este na realidade não a ajudará, o outro a salvará do ataque do Cavaleiro Vermelho e ainda a ajudará a atravessar o bosque em segurança, até tornar-se rainha na oitava casa.

¹¹⁸ Alice escolhe um livro ao acaso na biblioteca da casa para ler: é *Ficções* (1944), de Borges, título que contém o conto “O jardim dos caminhos que se bifurcam”, cujo tema central é o labirinto infinito de Ts’ui-Pen.

Podemos perceber ainda a interseção dos temas e gênero fantásticos com a filmografia de Chabrol e seu estilo recorrente: a procura de Alice por uma saída da casa que a aprisiona misteriosamente, os habitantes estranhos do lugar – tudo contribui para o tom de suspense e *thriller* psicológico tão caros à sua filmografia.

É somente no fim do filme, quando Alice retorna de sua aparente fuga e expedição para fora da casa, que ela consegue algumas respostas, ainda que não necessariamente esclarecedoras. Essas respostas, na verdade, oferecem todo um grande espectro de novas perguntas e a necessidade de se rever e repensar o filme retroativamente, para que se tente chegar a algum possível tipo de compreensão e entendimento. Porém, como alerta a Alice (e ao espectador) o velho dono da casa: “Você precisa compreender que as explicações que vou te dar não vão satisfazer seu gosto pela lógica. Porque a lógica a que vou me referir não obedece às leis que você conhece.” As explicações fornecidas, sobre as quais não nos estenderemos, ou tentaremos reexplicar ou elaborar, indicam que todo aquele universo no qual Alice estava inserida (incluindo os personagens) faz parte de seu próprio imaginário, sendo representações por ela criadas, embora possuidoras de uma realidade própria.

Os acontecimentos seguintes perpassam por uma Alice que desce uma escadaria e atravessa uma pequena porta no interior da casa, com sua (e a nossa) conseguinte submersão na estrada, final e efetivamente fora dos terrenos da casa. Somente depois é que sabemos que ela está morta, caída dentro de seu carro, devido a uma colisão que só poderia ter acontecido no início da narrativa, antes de todos os eventos ocorridos. Tais desenvolvimentos nos levam a questionar, de um lado, como tudo poderia ter ocorrido, em primeiro lugar, se ela esteve morta o tempo todo? Como então poderia ter imaginado todas essas coisas (caso aceitemos as explicações fornecidas pelo velho)? Estaria ela em um limbo, entre a vida e a morte? Por outro lado, podemos questionar inclusive o estatuto e a existência da realidade e de nossas próprias existências, já que as palavras do velho a Alice poderiam ser interpretadas como se fôssemos todos – pessoas, universo, relações, vida, morte – representações uns dos outros, espelhos dentro de espelhos dentro de espelhos, em um *mise en abyme* eterno, infinito.

Lua Negra procede de maneira relativamente relacionada, porém diferente, em sua construção do fantástico – principalmente por sua filiação ao surrealismo,

abertamente declarada por Louis Malle. Não que o cineasta francês fosse surrealista ele mesmo, ou que sua obra seguisse ou se inserisse em tal linha artística. *Lua Negra* foi sua única incursão no fantástico, de forma geral, e um trabalho bastante discrepante em sua filmografia. O próprio autor afirmou, em entrevista à época:

Opaco, muitas vezes desajeitado, é meu filme mais íntimo. Tive alguns sonhos e comecei a anotá-los. Então pensei, talvez esta seja a oportunidade de fazer algo que sempre considerei: o equivalente à escrita automática surrealista, mas no cinema. Vejo-o como uma estranha viagem aos limites do meio, ou talvez meus próprios limites (DAVID, 1975 apud STAFFORD, 2011, s/p).¹¹⁹

Assim, o filme de Malle parte do princípio de uma realidade surreal, suprarreal, na qual a realidade e o sonho, a irrealidade, coexistem lado a lado. Possuindo uma estrutura que, como a criada por Lewis Carroll, se assemelha bastante à dos sonhos, na qual ocorre uma transição quase que natural de evento em evento, acontecimento em acontecimento, sem aparentes conexões causais, *Lua Negra* não estabelece uma introdução necessariamente realista a partir da qual o fantástico irrompe, produzindo quebra. Malle inicia o filme em uma forma de fantástico aproximada à ficção científica – todo o trecho das batalhas e guerra entre homens e mulheres –, que depois, a partir da entrada de Lily no universo do casarão grande casa, será transmutada em fantástico absurdo, nonsense.

O universo que a jovem adentra gira em torno de uma velha matrona permanentemente acamada que entretém extensas conversas, em linguagem estranha, com um rádio de uma só via e um rato gigantesco, e que morre e é constantemente ressuscitada e alimentada com leite materno. A casa ainda é habitada por um casal de irmãos gêmeos mudos, envolvidos em uma relação incestuosa; por crianças que correm pelo quintal nuas, pastoreando em gritos ininteligíveis porcos e ovelhas; além de um unicórnio falante – que é, na verdade, o único ser que realmente mantém um diálogo com a jovem – e flores que choramingam quando amassadas ou pisoteadas. As crianças também participam de

¹¹⁹ Tradução nossa para: "Opaque, sometimes clumsy, it is the most intimate of my films [...] I had a couple of dreams and I started writing them down. Then I thought, maybe this is a chance to do something that I've always thought of - the equivalent of Surrealism's automatic writing, but in film. [...] I see it as a strange voyage to the limits of the medium, or maybe my own limits." Disponível em: < [http:// .tcm.com/this-month/article/180498%7C0/Black-Moon.html](http://.tcm.com/this-month/article/180498%7C0/Black-Moon.html) >. Acesso em 27 de setembro de 2011.

um recital do dueto da ópera *Tristão e Isolda* (utilizada no início do filme), e duas delas interpretam os personagens-título

A maneira com que Lily transita nesse universo e interage com seus habitantes assemelha-se bastante à de Alice em suas aventuras pelo País das Maravilhas ou o País do Espelho: seu comportamento é um misto de surpresa, encantamento e incompreensão iniciais quanto a algumas das regras do lugar, e uma rápida aceitação de tais regras, do jogo e do universo em si.

Mas o que, na verdade, impressiona mais nesse filme de Malle é a maneira como a incrível profusão de imagens e símbolos existentes, ao mesmo tempo em que podem significar – e significam – inúmeras, variadas coisas, levam também, ao fim, a uma não significação, ao nada. Da mesma maneira que, no filme de Chabrol, vários signos possuíam seus significantes invertidos ou deslocados, aqui tal estranhamento entre signo e significado é estendido ao limite. Muitas vezes a própria imagem se estabelece como opaca, interpondo-se como barreira visível entre o signo e seu significante. Tal operação assemelha-se ao tipo de estratégia e movimento que Lewis Carroll utiliza nos livros de Alice e em várias outras de suas obras infantis, intensificada pela utilização de imagens ao invés de palavras¹²⁰.

O sentimento fantástico em *Lua Negra* advém, portanto, de uma exacerbação da incerteza de significados e da impossibilidade de comunicação ou compreensão, seja entre os próprios personagens, entre personagens e universo, ou seja, e principalmente, na relação entre espectador e obra, e no esvaziamento, por multiplicidade de possibilidades, da sua interpretação, levando à não significação apontada por Jackson como estágio final e desejado pela linguagem fantástica. Tal impossibilidade de interpretações e de produção de sentidos estáveis por parte do espectador nos deixa em permanente questionamento quanto à veracidade do que é narrado, e quanto à estabilidade dos sentidos de percepção do narrador: podemos realmente crer no que ele conta ter visto, presenciado ou experimentado?

Além disso, há um aspecto que não pode ser ignorado na produção deste sentimento fantástico, que é o de uma violência permanente e iminente que permeia todo o filme, e que ameaça principalmente a Lily: a jovem é ameaçada por tiros,

¹²⁰ Como comentado por Rosemary Jackson e citado no capítulo anterior, temos aqui imagens vazias, ocas, esvaziadas de qualquer sentido justamente por sua – paradoxal – impregnância de sentidos múltiplos. De forma semelhante, como apontado por Deleuze (1990), o nonsense não se caracterizaria por uma ausência de sentidos, mas por uma multiplicidade de sentidos móveis e em perpétuo deslocamento.

manada de ovelhas, ataque de cobras, é chacoalhada e estapeada pela velha e atacada pelo bando de crianças nuas – sem nunca deixar-se abater, diga-se de passagem, em sua curiosidade ou desejo de exploração desse universo.

O final do filme de Malle nos fornece ainda outro interessante ponto de comparação com o de Chabrol. Enquanto nesse último ocorre uma explicação, ainda que falsa ou parcial, quanto aos eventos ocorridos e à existência daquele universo específico, de realidade desfigurada, em *Lua Negra* tal tentativa de explanação nunca ocorre. O que acontece ao nos aproximarmos do fim do filme é uma divisão de movimentos internos bastante peculiar: enquanto os irmãos, personagens ‘nativos’ daquele ambiente, entram em uma espiral de conflitos entre si que sofre uma escalada violenta, tornando-se uma batalha de vida e morte – internalizando em si e naquele universo, a guerra civil entre homens e mulheres da qual Lily escapou e que, em variados momentos, ameaçou adentrar seus terrenos –, a jovem, no interior da casa, visivelmente se transforma e se torna integrante desse universo. Ao fim, ela assume mesmo o lugar da velha na cama, completando sua transformação, quase-metamorfose.

Tal final contraria mesmo a solução proposta por Carroll às jornadas e aventuras de Alice nos universos maravilhosos e invertidos do País das Maravilhas e do País do Espelho, na qual a menina acorda e se descobre segura em seu universo de origem, sendo que tudo não havia passado de sonho/pesadelo. Lily, a jovem protagonista do filme de Malle, nunca acordará, pois fez do universo de sonhos sua própria realidade.

4.5 Alice na terra por detrás dos olhos: *Alice* (1988) de Jan Švankmajer

*How do you get to Wonderland?
Over the hill or Underland?
Or just behind the tree?*

*[...]
Where is the land beyond the eye
That people cannot see?*

(*Alice in Wonderland*. Música-tema do filme homônimo, 1951.
Clide Geronimi, Hamilton Luske, Wilfred Jackson.)

*Alice thought to herself.
Alice though to herself: now you will see a film
Made for children.
Perhaps.*

*But, I nearly forgot: you must
Close your eyes.
Otherwise, you won't see anything.*

(*Neco z Alenkí*. (*Alice*), 1988. Jan Švankmajer)

O que separa o universo da realidade do universo maravilhoso do País das Maravilhas? Isso, é claro, caso haja algo que indique algum tipo de separação ou limite visível entre tais universos. Em *Alice* (1988), de Jan Švankmajer, a menina persegue o Coelho Branco através de uma paisagem desértica, extensão improvável de seu pequeno quarto, e rumo à gaveta de uma escrivaninha de madeira, único objeto presente em meio ao deserto. Dentro da gaveta, a menina encontra inúmeros instrumentos de medição e compreensão racionais do nosso mundo: réguas, esquadros, compassos. A ponta afiada do compasso fere o dedo da garotinha, em uma possível referência à história da Bela Adormecida – é nesse momento que Alice cairá em um sono de cem anos? –, ou mesmo como uma lembrança de que a viagem em direção ao território do inconsciente e dos sonhos nunca é segura ou inofensiva. Muito pelo contrário.

Nesse momento, é possível fazer um paralelo das formas com que Alice tenta utilizar a lógica do seu universo para decifrar o universo do País das Maravilhas. Afinal, que outro instrumento de entendimento do mundo mais racional do que a lógica, poderíamos nos perguntar, caso tal forma de pensamento não tivesse sido questionada e posta do avesso por Lewis Carroll? A lógica racional de Alice é

comparável às réguas, esquadros e compassos encontrados pela menina na gaveta-túnel localizada na possível fronteira entre o universo real e o irreal. Esses objetos se tornam inúteis assim que a realidade deixa de ser a instituição sólida e patente que costumava ser. A razão a levará somente até o início do caminho, às portas do País das Maravilhas. Dali em diante, reina o irracional, o não sentido, o inconsciente, a obscuridão, a violência.

Mas, e se não houver solução de continuidade? E se, na verdade, não houver separações físicas, ou lógicas, entre o real e o irreal? Švankmajer, no quarto mandamento de seu “Decálogo”, postula: “Sempre intercambie os sonhos e a realidade. Não há transições lógicas. Há somente uma pequena ação física que os separa: o abrir ou o fechar dos olhos. E nem mesmo isto é necessário quando sonhamos acordados” (Švankmajer apud HAMES, 2008, p.141)¹²¹.

A maneira com que o universo do País das Maravilhas é representado nas adaptações cinematográficas nos diz muito da forma com que o universo fantástico é encarado pelo cineasta, especialmente no que se refere ao tipo de relacionamento que mantém com a realidade. A relação é, geralmente, de clara oposição, mesmo porque parece importante frisar as diferenças entre um universo e outro a fim de diferenciá-los, identificá-los separadamente. Não somente no sentido de fazê-los tão diferentes um do outro quanto possível, mas, e principalmente, no sentido de representar o País das Maravilhas e o País do Espelho como mundos de completo caos e loucura, e o universo original de Alice como o real, concreto, normal¹²².

Tal construção nos parece que é ocasionada por uma relação de fidelidade mal direcionada com relação às histórias de Carroll, uma vez que superficialmente esta é a estrutura construída pelo escritor nos romances: Alice inicia sua aventura em seu universo real, bastante tradicional e lógico, ‘atravessa’ para o País das Maravilhas e o País do Espelho, universos marcadamente diferentes e de cabeça para baixo, e depois retorna para casa, dando continuidade à cena de introdução e voltando a viver sua vida ‘normal’.

¹²¹ Tradução nossa para: “Keep exchanging dreams from reality and vice versa. There are no logical transitions. There is only one tiny physical act that separates dreams from reality: opening ou closing your eyes. In daydreaming even that isn’t necessary.”

¹²² É possível, inclusive, entrever nessa oposição – e certamente este é um dos temas fortemente imiscuídos nas histórias de Alice –, o discurso comum e socialmente construído que iguala os conceitos de loucura, imaginação e fantasia, denegrindo-os e colocando-os em oposição radical não somente à realidade, mas principalmente à racionalidade.

A diferença, entretanto, é que, mesmo nos universos maravilhosos em que Alice vive suas aventuras, a relação com o universo real nunca é quebrada. Essa relação se dá tanto por meio das comparações, monólogos, elucubrações que a menina continuamente faz, os quais ao mesmo tempo em que trazem à tona e frisam as diferenças, nos apontam de forma bastante irônica – e talvez até “inocente” vindo dos lábios e pensamentos da garotinha – quanto pelas regras lógicas do mundo real. A forma como entendemos e nos fazemos entender, nossos hábitos sociais e de linguagem fazem tão pouco sentido e as regras aparentemente nonsense do País das Maravilhas e do País do Espelho, na verdade, fazem bastante sentido em sua maneira literal e às avessas.

As intenções de Carroll com relação às implicações de sua história e dos universos fantásticos que criou, para além do sentido e de sua paixão por *puzzles* e jogos de lógica embutidos em suas histórias infantis, permanecem uma incógnita, levando-nos a questionar inclusive se haveria algum interesse para além destes.

Seria necessariamente de seu interesse subverter, em sua época, o real e a noção unificada de realidade, uma das propriedades principais do fantástico – ainda que com resultados ambíguos –, conforme aponta a teórica Rosemary Jackson, para além da criação de universos imaginários com o qual crianças poderiam se identificar e se maravilhar? A figura do professor de matemática recluso e socialmente inábil não parece se coadunar com a de uma figura subversiva que viria a questionar os costumes sociais e a hierarquia da era Vitoriana, ou mesmo sua produção linguística e artística¹²³.

Tais intenções talvez nunca fiquem claras. Parece de maior interesse discutir as implicações e os encaminhamentos estéticos e ideológicos das leituras e recriações realizadas a partir das obras do escritor vitoriano nas adaptações realizadas neste quase um século e meio de sua criação.

Como discute Jackson, em sua teoria sobre a literatura fantástica, é possível perceber as diferenças no emprego e na visão do fantástico – e as adaptações das

¹²³ Myriam Ávila discute o potencial subversivo do nonsense – não necessariamente usufruído por Lewis Carroll em sua época – e as diferenças de uso da linguagem, nesse sentido, entre a arte nonsense e a moderna, citando Reichert: “A capacidade de chocar pelo emprego não ortodoxo da linguagem foi a base da ruptura modernista com a arte anterior. Carroll e Lear não chocavam, seus versos para crianças provocavam então apenas o riso condescendente dos adultos: ‘O nonsense como sistema de referências torna sem efeito os constantes choques que provoca: mesmo tendo se rompido a antiga relação lógica, o novo do Moderno, que, a partir da mesma experiência, agora, porém, totalmente consciente, vive os choques como choques (Baudelaire, Rimbaud, Max Ernst) ainda não se construiu’”. (REICHERT, 1974 *apud* ÁVILA, 1995, p.22).

aventuras de Alice exemplificam isso muito bem. Há histórias fantásticas que visam implodir a noção socialmente construída de uma realidade, e mesmo de uma individualidade, única. E há histórias que visam, ao contrapor o universo de desordem e pesadelo do fantástico ao real, fazer com que leitores/espectadores respirem aliviados ao retornar à serenidade compreensível, ordenada e conhecida de sua realidade tecida em lugares-comuns. Assim, utilizando-se praticamente dos mesmos elementos que instauram o universo fantástico em meio ao real, é possível, de um lado, promover a subversão completa deste último e, de outro, corroborá-lo e corroborar as estruturas que o mantêm em seu lugar.

Alice certamente coloca em cheque uma noção de realidade única e indivisível, na qual o irreal não teria parte. Faz isso ao construir uma realidade que, ao invés de se opor à irrealidade, é, na verdade, uma continuação desta. Ou antes, é uma terceira forma de percepção do mundo, em que real e irreal interpenetram-se para criar uma realidade completa, absoluta e escondida. Uma surrealidade.

[...] por essa transfiguração da percepção, “em algum momento privilegiado a realidade escondida levanta-se da sua tumba de lugares comuns e coincide com o homem. Nesse momento paradisíaco, pela primeira e única vez, somos de verdade. Ela e nós [...]” (PAZ, 1985, p. 16-17).

Tal “transfiguração da percepção”, tal como a coloca Cláudio Willer, em seu prefácio à segunda edição dos *Manifestos do Surrealismo*, pode ser o mero piscar de olhos a que se refere Švankmajer em seu “Decálogo”, ou mesmo tão somente o movimento de olhar para dentro de si, para o que há por detrás dos olhos. O que se esconde lá? O inconsciente, os sonhos, a loucura, o País das Maravilhas?

Nesse sentido, o buraco do Coelho ou o País das Maravilhas não parecem tão distantes assim. E, embora seja necessário que Alice passe pela sequência deserto-escrivania-túnel descrita anteriormente e depois ainda pela queda através do buraco (nesse caso, uma queda através do teto coordenada com uma descida em um elevador) para chegarmos a o País das Maravilhas – ou pelo menos a um País das Maravilhas reconhecível pelos padrões das aventuras assim como descritas por Carroll –, quando colocados lado a lado, os dois universos não se diferenciam um do outro, em termos de caracterização. Parecem, na verdade, frisar a continuidade de um no outro, sem fronteiras, sem limites.

A realidade de ambos os universos parece ser a mesma: uma realidade suja, caótica, desordenada, irracional, grotesca. Um único universo monstruoso e desesperançado – não sem humor, embora negro – constitui a realidade, da qual, talvez, não haja escapatória. “O que há de admirável no fantástico é que não há mais fantástico: só há o real” (BRETON, 1985, p. 46).

É possível nos lembrarmos de Kafka e de seus universos absurdos, labirínticos e, ainda assim, – ou talvez por isso mesmo – tão tangíveis. Como aponta Sartre (2005) em seu ensaio sobre o fantástico contemporâneo, e de certa forma como um eco de André Breton na citação anterior, muito embora as filosofias existencialista e surrealista não necessariamente se coadunem inteiramente, já não é mais possível estabelecer fronteiras e divisões entre o fantástico e o real: ou o mundo é fantástico ou não é.

Para Sartre, trata-se de um fantástico baseado essencialmente no humano e no seu desamparo e desespero de viver em um mundo que inerentemente não oferece qualquer possibilidade de entendimento ou de vivência pacífica. Na filmografia de Švankmajer, por outro lado, percebe-se o reflexo de um universo de homens desesperados e desencontrados não tanto por esse desamparo existencial, mas muito mais por uma cegueira autoinfligida com relação a si mesmo, ao próprio inconsciente, e, conseqüentemente, à realidade escondida – escondida de si mesmo e do mundo ao seu redor.

Mais ainda do que esse desespero humano, o cineasta constrói e reflete sobre um desespero infligido ao homem pelas instituições e por outros homens, corrompidos e sedentos de poder. E a única forma possível de liberação das inúmeras formas de repressão da liberdade – qualquer uma delas – é a subversão por meio da imaginação e do inconsciente irracional.

O universo fantástico discutido por Sartre é, também, um universo em que objetos e matéria rebelam-se, escapam de suas funções determinadas pelo homem e, ao instaurarem o caos, colocam-se no caminho de uma possível compreensão do homem de seu lugar no mundo. Os surrealistas também percebem (ou, talvez seja mais apropriado dizer, proclamam) tal rebelião e liberação dos objetos de funções determinadas e estritamente utilitárias. Fazem isso, porém, por meio da subjetivização da matéria, através das lentes do imaginário, do desejo e do inconsciente, trazidos à tona e irreprimidos.

Na filmografia de Švankmajer, é possível perceber tal insurreição da matéria de forma patente. Em seus filmes, os objetos assumem funções, formas e combinações inesperadas, modelados pelo encontro do olhar e da vivência surrealistas do cineasta, as quais ele chama “vidas interiores” dos objetos – e a animação, como técnica que literalmente dá vida ao inanimado, é particularmente bem-sucedida nesse sentido.

Em *Alice*, especialmente, objetos cotidianos e de uso comum são animados por propósitos muito diferentes do usual, associam-se e recombina-se em “sintaxes” desconcertantes (tanto quanto as palavras-valise de Carroll), e tornam-se, de forma geral, ameaçadores e violentos. Isso é visto seja por efeito de ações concretas por parte dos objetos, quando, por exemplo, emboscam Alice, afogam-na em uma tina de gesso, transformam-na/aprisionam-na em uma grande boneca *doppelganger* de si mesma e a prendem em um quarto escuro repleto de ameaças engarrafadas. Também vemos essa violência no simples fato de esses objetos serem desconhecidos e distantes de nossa própria realidade, subvertendo o que tomamos por conhecido e estabelecido. Ou talvez mesmo porque as visões de Švankmajer concretizem vivamente desejos secretos e inconscientes que cada um de nós tenta reprimir cotidianamente.

Tais combinações de elementos usualmente desconexos produzem criaturas híbridas e monstruosas não somente por sua aparência horripilante, mas, e principalmente, por sua impossibilidade essencial que contradiz a estabilidade e as certezas de nosso próprio universo. Švankmajer utiliza em seus filmes o grotesco e sua essencial ambivalência – sua potência ao mesmo tempo terrível e cômica – como uma das muitas formas de subversão da realidade.

Assim, é possível inferir que o grotesco não é utilizado pelo cineasta somente no sentido do estabelecimento de um tom muito mais sinistro e obscuro a todo o universo fílmico, seja o real ou o maravilhoso. Apesar disso, esse uso é bastante efetivo nesse sentido ao criar tal realidade afetada e “arruinada”¹²⁴ tanto pelo real controlado e corrompido pela guerra e por sociedades racionalistas, quanto pelo desejo violento e ameaçador do irreal subitamente irrepemido.

¹²⁴ Michael O’Pray, estudioso das obras do cineasta, utiliza este termo – “a ruinous reality” – para se referir à realidade fílmica e à exploração tátil nos trabalhos de Švankmajer. (O’PRAY *apud* HAMES, 2008, p. 56).

Entretanto, esse grotesco sujo e em franca decomposição com que trabalha Švankmajer funciona também no sentido de incitar a implosão de qualquer noção ou crédito em uma realidade única e intocada pelo irreal. E isso não acontece somente pelo caminho mais óbvio, em que sua mera presença fantástica e ambígua acena com a possibilidade de um universo outro que não o real.

Ao explorar de forma exacerbada e intensa a materialidade decrépita dos objetos e ambientes que estruturam esse universo, o cineasta compõe e estimula o grotesco, ao mesmo tempo em que evidencia um grau de “realidade” inquestionável em meio a esse mundo tão fantástico. Tal superexposição e tatilidade da matéria provocam duas reações-chave, interligadas, e, de certa forma, opostas, como faces de uma mesma moeda. A primeira é a crescente impossibilidade de uma “suspensão temporária da descrença” com o desenrolar do filme, a qual implica em um retorno imediato ao real e ao cotidiano após o fim da narrativa.

Entretanto, que real poderia ser mais tangível e pungente (e até mesmo agressivo nessa pungência) do que o da materialidade daqueles objetos na tela? Como seria possível duvidar de sua realidade tão flagrante, em oposição a um fantástico supérfluo, escapista e facilmente desacreditado? A tangibilidade e a palpabilidade das imagens de Švankmajer nos assaltam de tal forma que perdemos o pouco equilíbrio, a pouca distância que criamos entre aquele mundo fantástico e horrendo e o nosso próprio. A fronteira estremece, a certeza das diferenças se enfraquece.

A segunda reação desvia-se da questão do real *per se*. Entretanto, ela questiona o estatuto do aparato fílmico e de sua relação com o espectador, por meio da intensa exploração da concretude da matéria e dos objetos, e não somente isso, mas, principalmente, pela maneira com que tal exploração é realizada. É por meio de um trabalho de câmera que é permanentemente visível, quase tátil em suas aproximações extremas, em seu desejo de não mascarar as imperfeições da matéria, mesmo a fílmica, por meio de uma fotografia imperfeita, na utilização de cortes bruscos, da trilha de áudio não naturalista, mas também bastante real, no sentido de que os sons, assim como os objetos, são explorados em sua materialidade, em sua existência pura e concreta, e, entretanto, não são mascarados, costurados de forma a performar um ambiente naturalista, “real” como o nosso próprio – ou como o cinema de tradição naturalista nos quer fazer crer.

As costuras são imperfeitas e constantemente visíveis – tais quais o alinhavamento tosco que põe de pé e dá vida ao monstro – e dão a ver a estrutura como um todo, e seu estatuto de construção linguística, manipulada, performada. Por essa pequena brecha no espelho, ou na “janela”, talvez seja possível estabelecer parâmetros de comparação com a realidade e questionar seu estatuto inquestionável. Wolfgang Kayser resume bem a construção e a função do grotesco na arte, e seu impacto na frágil tessitura da realidade:

[...] grotesco é justamente contraste indissolúvel, sinistro, o que não devia existir. Perceber e revelar tal simultaneidade incompatível tem algo de diabólico, pois destrói as ordenações e abre um abismo lá onde julgávamos caminhar com segurança (KAYSER, 1986, p. 61).

As formas com que o cineasta tcheco explora a matéria – seja aquela dos objetos que anima ou mesmo a fílmica – assemelha-se à maneira com que, pode-se dizer, a matéria linguística é utilizada nos textos de Lewis Carroll. Sua construção de estranhas palavras-valise, seu uso literal e lógico da linguagem, por meio da preferência pelos sentidos denotativos das palavras, em detrimento de seu uso comum, figurado e simbólico, faz com que a linguagem torne-se opaca e seja constantemente aparente nas relações de Alice com os universos e criaturas com que tem contato, muitas vezes dificultando ou mesmo impedindo a comunicação – um contrasenso das funções da linguagem como intermediadora das relações do homem consigo mesmo, seus pares e o mundo ao seu redor.

Em um mesmo movimento, em histórias feitas para crianças (talvez, nos alerta Švankmajer, assim como Deleuze) que se assemelham aos contos de fadas clássicos, inclusive na maneira condescendente com que são encarados por adultos, o escritor vitoriano expõe o fato de que nosso universo, nossas instituições e visão de mundo são não somente intermediados pela linguagem, mas também por ela constituídos, sendo portanto, completamente relativos e datados, além de serem social e historicamente construídos.

Alice não é a primeira incursão de Jan Švankmajer no universo das histórias de Carroll. Em 1971, ele produziu o curta *Zvahlav aneb satický Slameného Huberta* (*Jabberwocky* | *Jabberwocky, or Straw Hubert's Clothes*), inspirado no poema homônimo de Lewis Carroll, presente no livro *Através do espelho e o que Alice encontrou lá*, de 1871. Nesse filme, um misto de animação de objetos e *live-action*

em que predomina a primeira técnica, a aventura sombria e violenta da matança do monstro Jabberwocky pelo herói não identificado no poema nonsense é associada a uma série de jogos e brincadeiras em um quarto de brinquedos em estilo vitoriano, protagonizados por bonecos e bonecas vestidos a caráter. Nesse quarto, presenciamos as transformações violentas e bruscas pelas quais passam meninos e meninas de forma a tornarem-se adultos apropriados à vida em sociedade.

Tais transformações envolvem sequências levemente chocantes – principalmente pelo cenário insuspeitado de cores pastéis e motivos lúdicos e infantis, assim como pela suave trilha sonora, quase operística – em que pequenas bonecas de traços infantis são passadas a ferro até tornarem-se silhuetas de papel de mulheres em trajes adultos. Na cena, uma boneca é dilacerada pelo nascimento consecutivo e destruidor de outras pequenas bonecas. Bonecas são trituradas em série em um moedor de carne, para serem posteriormente cozidas em um pequeno fogão infantil e consumidas por outras bonecas, adultas, que alimentam seus pequeninos bebês de bochechas rosadas.

Em 1982, o cineasta fez o curta *Do pivnice (Do sklepa) (Down to the cellar)*, considerado por ele mesmo uma primeira aproximação aos temas de *Alice*, e um de seus filmes mais autobiográficos (KRÁL apud HAMES, 2008, p. 66). A premissa é bastante simples: uma garotinha deve descer sozinha ao porão de seu prédio para buscar batatas para a mãe. Entretanto, o porão escuro é permeado de ameaças escondidas – imaginadas ou não – e logo sua pequena jornada torna-se um pesadelo. O modo como a pequena heroína comporta-se frente aos próprios medos e se ela decide enfrentá-los ou não é grande parte do tema e das motivações do filme, que é integrante de um projeto sobre o Medo realizado pelo grupo tcheco surrealista.

Nesses três filmes (*Jabberwocky*, *Down to the cellar* e *Alice*), Švankmajer trata de forma mais direta da infância e do universo imaginário infantil, dois dos temas mais caros à sua obra. É fácil perceber, mesmo em sínteses bastante simplificadas das narrativas desses filmes, que, para o cineasta, a infância não é caracterizada por um período de vida particularmente feliz ou despreocupado. É, pelo contrário, tingido de cores sombrias e contraditórias, confluência de uma época em que ocorrem rápidas transformações físicas e psíquicas e em que a imaginação

e o inconsciente ainda não são restringidos e reprimidos pelos códigos sociais que guiarão a vida adulta.

As personagens de Alice, tanto no filme homônimo quanto em *Down to the cellar*, caracterizam-se principalmente por sua curiosidade e certo destemor com relação ao universo e às criaturas inesperadas que encontram, adaptando-se facilmente às surpresas que tais universos colocam em seu caminho. O irreal e o imaginário não são ainda mundos alienígenas aos seus próprios universos, povoados por seres imaginários e incríveis, assim como acontecimentos mágicos.

Entretanto, isso não quer dizer que tais mundos não sejam assustadores ou permeados pelo medo, tomados mesmo pela potência devastadora e irrefreada do inconsciente. Basta uma olhada nos contos de fada clássicos, em suas versões mais antigas e ainda não editadas e pesadamente açucaradas para o consumo da infância moderna, para se ter uma ideia de quão sombrias as representações dos universos simbólicos infantis podem ser.

Tomando *Jabberwocky* e *Alice* como exemplos, podemos perceber a maneira bastante livre com que Švankmajer aproxima-se e trabalha em suas releituras de outras obras. Os textos de Carroll não foram os únicos com os quais manteve diálogos, tendo já adaptado trabalhos de Edgar Allan Poe (*Zánik domu Usheru – The Fall of the House of Usher* – curta-metragem de 1980); de Poe e Villiers de l'Isle Adam (*Kyvadlo, jáma a nadeje – The Pendulum, the Pit and Hope* – curta de 1983) e Goethe (*Lekce Faust – Faust's lesson* – longa-metragem de 1994).

Partindo dos textos como "temas" com os quais seu próprio trabalho se relaciona, Švankmajer expande e entrelaça criativa e criticamente tais temas e motivos às suas próprias "obsessões" e a reflexões surrealistas acerca da realidade e da sociedade em que vivemos. Em entrevista a Peter Hames, Švankmajer comenta:

Todas as minhas adaptações de obras literárias clássicas não são adaptações no sentido real da palavra, mas meramente uma interpretação autoral (interpretação como atividade criativa). Isso também se aplica a Poe, *Alice* e *Faust*. Não sigo os objetivos do autor, mas os meus próprios. Eu não estou interessado em "o que o autor quis dizer com isso" mas puramente em quanto um tema particular se relaciona com minhas próprias experiências (sentimentos). Alice e Faust têm sido parte de minha vida há bastante tempo, independentemente do fato de que outras pessoas os tenham criado. [...] Meu filme [referindo-se a *Alice*], entretanto, não se inunda em reverência pelo tema, ainda que eu acredite na afinidade

espiritual entre minha Alice (Alenka) e a Alice de Carroll (HAMES, 2008, p. 121-122).¹²⁵

Mantendo a estrutura onírica com que Lewis Carroll constrói ambas as narrativas das histórias de Alice, Jan Švankmajer leva sua própria Alice através da série de aventuras e encontros inusitados pela casa decrépita e aparentemente abandonada que constitui seu universo do País das Maravilhas. Como nos textos do escritor vitoriano, as aventuras da menina não seguem qualquer padrão causal, e seu único interesse um pouco mais definindo é seguir o Coelho Branco, que, na versão de Švankmajer, não é nenhum pouco dócil, assustado ou reconfortante, sendo antes uma figura grotesca e em constante degradação.

Para finalizar, parece relevante retomar o tema e as utilizações do grotesco em Švankmajer, fazendo uma breve comparação com outro cineasta que também faz uma releitura da história de Alice. Devemos considerar principalmente o fato de que Tim Burton se utiliza também de elementos grotescos em alguns de seus filmes, aliados aos elementos góticos que, via de regra, caracterizam a porção fantástica de seus universos fílmicos. Em seu *Alice no País das Maravilhas* (2010), especialmente, podem-se verificar aspectos grotescos na grandiosidade exagerada do universo de Underland, principalmente na cabeça e nos olhos aumentados da Rainha Vermelha e do Chapeleiro Maluco, respectivamente. É possível lembrar também de caracterizações grotescas em filmes como *Marte Ataca!*, *Peixe grande e suas histórias maravilhosas*, *Os fantasmas se divertem*, dentre outros.

Entretanto, o grotesco em Burton nunca chega realmente a dar o salto final em direção ao horripilante, ao impossível, a algo que seria capaz de ameaçar as amarras da realidade. Suas combinações de elementos a princípio desconexos por fim revelam-se quase bonitas e normais, tão normais quanto possível em sua estranheza.

Essa talvez seja uma forma de compreensão de tal diferença, em relação ao uso do grotesco nos filmes de Švankmajer e nos de Burton. Em seu esforço por

¹²⁵ Tradução nossa para: "All my adaptations of classical literary works are not adaptations in the real sense of the word but purely an author's interpretation (interpretation as a creative activity). This also applies for Poe, *Alice* and *Faust*. I do not follow the objectives of the author but I follow my own. I am not interested in 'what the author wanted to say by this' but purely in how far a particular motif relates to my own experiences (feelings). *Alice* and *Faust* have long been part of my life, without regard to the fact that someone else thought them up. [...] My film, however, does not overflow with reverence for the theme even though I believe in the spiritual affinity of my *Alice* (Alenka) with Carroll's *Alice*."

revelar um mundo estranho que é tão bom, bonito e interessante quanto o normal, ainda que diferente – na verdade justamente por causa dessa diferença –, e por ensinar a aceitação do estranho no universo comum, Tim Burton na verdade promove o ajuste das estranhezas e do potencialmente grotesco do universo fantástico à moldura do real e do normal, tornando-os compatíveis e fazendo com que, em última instância, o fantástico e o grotesco sejam inofensivos ao *status quo* da realidade.

Tal “equalização” é realizada por meio de narrativas tradicionais, naturalistas e transparentes – em oposição à opacidade da montagem e do aparato fílmico conforme discutido no filme de Švankmajer –, e por meio da utilização de uma estética, direção de arte e de fotografia impecáveis, que trabalham para reforçar ainda mais a invisibilidade das costuras e do discurso.

A diferença ideológica referente ao posicionamento do fantástico em relação ao real pode ser inferida nos finais que cada um dos cineastas escolhe dar às suas leituras das aventuras de Alice. Tim Burton finaliza sua narrativa com Alice retornando ao universo real da “superfície” após ter reconciliado as diferentes versões de si mesma e matado o Jabberwocky. Em seu universo de origem, ela mostra-se firme e capaz de emitir suas opiniões e posições face à sociedade e aos planos desta para si mesma. Finalmente, ela se lança em uma viagem permeada de potenciais aventuras rumo ao universo desconhecido e à espera do descobrimento representado pelo Oriente e suas ainda inexploradas possibilidades de comercialização.

É interessante como esse final dialoga com e mesmo “subverte” os finais clássicos dos contos de fadas, principalmente a linha de contos de fada com a qual os estúdios Disney fizeram sua fama. Essa não é uma heroína que espera deitada, desmaiada ou à beira da morte pelo príncipe que a vem resgatar – ela toma o destino em suas próprias mãos, assassina o monstro, decide não se casar e torna-se uma empresária visionária. Ao fim, porém, o que ela faz é basicamente utilizar suas habilidades de ser estrangeiro em seu próprio mundo a favor das regras e códigos da sociedade capitalista que reina neste outro universo. Ela se adapta, e o mundo retorna ao seu equilíbrio.

Já na sequência final do filme de Švankmajer, Alice é levada ao tribunal para responder à acusação de ter comido as tortas que a faziam crescer ou diminuir,

conforme a ocasião, durante a sua jornada. Em sua defesa, ela deve ler um texto entregue pelo próprio tribunal, liderado pelo Rei e pela Rainha de Corações, no qual ela confessa ter comido as tortas e pede pela punição mais severa – no caso, a execução pela decapitação.

Não tendo perdido seu senso de autopreservação em sua jornada, Alice nega a confissão e se rebela contra ambas as figuras de autoridade no universo do País das Maravilhas para rebuliço da massa assistente, composta pelo restante dos habitantes do lugar. É de se notar como aparentemente a figura de maior autoridade nesta sequência é o Rei, uma vez que este é usualmente caracterizado como o consorte abobalhado, sob a sombra da Rainha tirana. A menina começa então a comer o restante das tortas, e o Rei finalmente concorda com a Rainha, que vem clamando pela cabeça de Alice desde o início do julgamento. A menina então pergunta qual das cabeças deve ser retirada e, em um efeito da montagem, sua própria figura confunde-se com a de diversos habitantes do País das Maravilhas: a do Coelho, do Chapeleiro Maluco, da própria Rainha, dentre outros. Alice contém, e é contida, pelo País das Maravilhas.

Então ela acorda em seu quarto. Aparentemente, tudo não passou de mero sonho estimulado pela presença de inúmeros dos seres/objetos do País das Maravilhas no ambiente e por uma fértil imaginação infantil. O filme poderia terminar nesse momento, que é inclusive onde a história de Carroll termina. Porém, o filme prossegue, até que Alice descobre que o Coelho Branco ainda não voltou de suas andanças e decide esperá-lo com um par de tesouras nas mãos.

O filme *Alice* é concluído em uma nota de humor negro, com a pendente execução do Coelho pela garotinha destemida e (talvez anteriormente) inocente. Chega ao seu final também com uma assertiva e uma questão. As aventuras de Alice podem, sim, ter sido sonhos, porém não foram *apenas* sonhos, e a ausência do coelho em seu quarto prova a realidade dos acontecimentos. Qual seria então a linha que delimita a realidade dos sonhos daquilo a que nos acostumamos chamar realidade? Há alguma linha ou fronteira entre o real e o imaginário, a fantasia, o inconsciente? Jan Švankmajer parece pensar que não. *Contrariwise* (*contrariamente*), diriam Tweedledee e Tweedledum.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Se alguém conseguir explicar esses versos”, disse Alice (crescera tanto nos últimos minutos que não sentia nem um pouquinho de medo de interrompê-lo), “dou-lhe seis pence. Eu não acredito que haja um átomo de sentido neles.”

(Lewis Carrol. *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*)

Gilles Deleuze (1990), em seu estudo sobre os paradoxos do sentido e do nonsense, afirma que a obra de Lewis Carroll é um “caos-cosmos”, em que sentido e nonsense unem-se em um jogo e criam um universo que, ao mesmo tempo em que é maravilhoso, em todos os seus deslocamentos, em seu perpétuo movimento, em seu “devir-louco”, é também aterrorizador, pelo mesmo sentido.

Os universos criados nos cinco filmes que compõem nosso *corpus* de estudo, de certa forma, ecoam também essa noção de caos-cosmos, ainda que em graus variados. Ao mesmo tempo em que encantam e instigam pela diferença, pelo mistério, pela irracionalidade, pela falta da lei, contêm em si o germe da destruição, de si próprios ou daqueles com os quais entram em contato.

Em alguns casos, como em *Alice no País das Maravilhas*, da Disney, a potencial ruína é completamente contida neste universo, e somente meninas curiosas o suficiente para saírem de seu caminho pré-determinado a encontram – mas são logo devolvidas após alguns momentos de pesadelo e medo apropriadamente aplicados. A menina retorna, disposta a controlar sua própria curiosidade, e a seguir os caminhos traçados; afinal, comprovadamente, vagabundear para fora dos limites não traz nada de bom. Os dois universos, o de lá e o de cá, o real e o “de pesadelo”, se cumprimentam, satisfeitos, e o universo que ela deixou para trás sorri consigo mesmo, risonho, sádico, e à espera da próxima garotinha.

Há outros casos ainda (e o homônimo *Alice no País das Maravilhas* de Tim Burton é um bom exemplo) em que, de forma semelhante, o potencial destruidor é também contido, quase que hermeticamente separado do nosso próprio universo, “real”. Nestes, a transgressão é alegre, festiva e muito pouco ameaçadora, uma vez

que mantém-se fora do caminho da “realidade” e somente se revela para os escolhidos, seus próprios pares cuja alma se sente deslocada no universo da norma, e que reencontram a si mesmos neste outro, da não-norma. Nesses universos, embora o agente destruidor inevitavelmente esteja lá, fundamentado em sua própria existência de ambiguidade e contradição, bastando somente ser ativado, a regra em operação é a da manutenção da boa convivência entre vizinhos, e o aspecto transgressor é, de certa forma, traduzido e ulteriormente anulado de forma a se ajustar ao universo “real” e assegurar uma mútua existência pacífica.

Há casos em que as fronteiras entre realidade e irreabilidade são borradas e deixam de efetivamente existir. O mundo desperto é também o mundo dos sonhos, e talvez viver seja um contínuo sonhar, quase como na *mise en abyme* contida no País do Espelho: Alice sonha o Rei Vermelho, que sonha Alice, que sonha o Rei, que sonha Alice... Nesse tipo de universo, a transgressão é palpável, não se esconde. Está em cada objeto, em cada olhar, em cada gesto, na própria existência da realidade-irrealidade-surrealidade. Porém, ela não atua em toda sua potência, não destrói ao toque, parece ter encontrado um ponto de equilíbrio.

Há, finalmente, casos nos quais o tecido da realidade se segura no lugar por meio de tênues linhas, as quais, uma vez rompidas, não podem ser remendadas, ou recuperadas. O irreal, até então seguramente contido, vaza e contamina a realidade, a qual se dissolve perante nossos próprios olhos, e deixa ver o vazio onde antes supúnhamos haver completude. No deserto remanescente, não há significado, ou mesmo comunicação. Mais tarde, mesmo as noções de individualidade e de integralidade de uma pessoa em si mesma deixam de existir – já não há mais limites entre o eu e o outro, ou entre viver, morrer ou sonhar. Sintomaticamente, tanto Alice quanto Lily deixam de existir.

Atingido tal extremo no desvelamento de uma realidade apocalíptica, tornam-se perfeitamente compreensíveis os movimentos de recolhimento, por parte de algumas das narrativas, do desejo promulsor do fantástico, e de seu retorno à norma, ao normal e à censura, conforme descritos tanto por Bessière quanto por Jackson. Os filmes escolhidos para nosso estudo, dentre a miríade de releituras audiovisuais dos textos carrollianos, são aqueles que potencialmente mais se aproximam da fronteira entre realidade e irreabilidade, entre verdade e imaginação, entre noções consolidadas *versus* uma pluralidade e diversidade de visões. São

filmes que investigam de perto o mundo e a alma humana, e que o fazem de maneiras não convencionais, tanto quanto não convencionais são as histórias, os universos e personagens de Carroll, tanto quanto enlouquecedores o são em seu potencial de girar o mundo de ponta cabeça, em sua possibilidade arriscada do não retorno, em seu ambíguo devir-louco que é somente potencializado pelas imagens em movimento.

O estudo das adaptações cinematográficas dos textos de Lewis Carroll mostra-se relevante por uma série de motivos. Primeiro porque discute perspectivas reveladoras sobre a narrativa de ficção fantástica – historicamente relegada a uma posição secundária nas formas de arte, sendo considerada uma arte “menor”, “B”, escapista ou infantil, notadamente no cinema – sendo uma delas o potencial subversivo e transgressivo de suas estruturações discursivas, e as formas com que indaga as narrativas do real por meio de estruturas abertas, antinômicas e ambíguas, ao invés de fechadas e assertivas.

Nesse mesmo sentido, traz à tona as complexidades e meandros dos textos nonsênicos de Carroll, que questionam e subvertem o real em estratégias bastante aproximadas às da narrativa fantástica. Entretanto, essas complexidades e meandros são muito comumente associados a uma forma de humor amalucada e “sem sentido”, e conseqüentemente rebaixados em sua relevância – muito embora o humor e o ridículo, como tão bem afirma Mikhail Bakhtin (1965) em seu estudo sobre Rabelais, sejam também formas de questionamento da realidade e de suas estruturas sociais.

Luis Buñuel, em *Cinema: instrumento de poesia*, argumenta em favor de um cinema mais potente do que o cinema até então realizado, um cinema que, baseado nas premissas surrealistas, desprendido de regras ou amarras narrativas e realistas, fosse capaz de transcrever a realidade verdadeira, absoluta, na qual não há diferenças entre realidade e sonho, imaginação, afetividade. Ele faz uma ressalva, entretanto, ao fim do ensaio, que acreditamos coerente com o percurso de nosso estudo e das relações entre o cinema fantástico e o “realista” e das relações de ambos com a realidade e a humanidade:

Não creiam por tudo o que disse que luto apenas por um cinema dedicado exclusivamente à expressão do fantástico e do mistério, um cinema escapista que, desdenhando a realidade cotidiana, pretendesse mergulhar-nos no mundo inconsciente do sonho. [...] Faço minhas as palavras de

Engels, que define assim o papel do romancista (leia-se, neste caso, do realizador cinematográfico): “O romancista terá cumprido honrosamente sua tarefa quando, mediante um retrato fiel das relações sociais autênticas, houver destruído a representação convencional da natureza dessas relações, abalado o otimismo do mundo burguês e obrigado o leitor a questionar a permanência da ordem vigente, mesmo que não nos indique diretamente uma solução, mesmo que não tome partido ostensivamente” (BUÑUEL, 1983, p. 337).

Como bem observado por Irène Bessièrè, o fantástico não é mais do que uma das construções da imaginação. Assim, menos do que afirmar uma superioridade estética, política ou artística do cinema fantástico, ou mesmo de forma específica nos filmes que compõem nosso *corpus* de estudo em detrimento dos filmes não selecionados, o que pretendemos durante nossa pesquisa foi, ao nos determos sobre as formas de construção e releitura do fantástico-nonsênsico de Carroll nas obras cinematográficas, perceber e discutir a narrativa fantástica no cinema de forma mais ampla, em conexão com nossa realidade e nossos questionamentos mais profundos, e ao mesmo tempo em sua relação com os textos de Carroll. Pretendíamos colocar-nos em contato com formas diferenciadas de percepção, compreensão e mesmo questionamento sem respostas definidas ou definitivas de tal realidade, e mesmo de outras.

Finalmente, nosso estudo afirma sua relevância no sentido em que permite a aproximação e a discussão, em um mesmo trabalho, de cineastas e obras tão diversos quanto Louis Malle, Claude Chabrol, Jan Švankmajer, Walt Disney e Tim Burton. Cada realizador cinematográfico tem ou teve propostas, questionamentos, perspectivas de vida, políticas e estéticas diferentes umas das outras. Tal fator, em si, promove um grande enriquecimento às discussões que nos propomos fazer durante o percurso da pesquisa, principalmente se considerarmos o fato de que alguns desses cineastas ainda permanecem majoritariamente desconhecidos do público brasileiro, mesmo em circuitos acadêmicos.

Para fechar nossas considerações, gostaríamos de salientar aqui o quanto nossas leituras dos filmes são subjetivas, pessoais, limitadas. Afinal, as visões que concretizam o mundo e os personagens fantásticos são tanto do visionário quanto nossas, que as reinterpretemos e as traduzimos, de acordo com nosso próprio vocabulário. Cada um desses discursos fílmicos, construções polissêmicas que são, recusa a definição única e paralisada; e, não seria incorreto afirmar, também nós resistimos a fixá-los, e a procurar por sentido e significado fixos ou soberanos em

obras que reiteradamente afirmam o caráter ilusório e inacessível de tais noções. Ressaltamos, dessa maneira, que os pontos de vista a partir dos quais abordamos os filmes em nosso *corpus* de estudo representam somente algumas das possíveis chaves interpretativas, portas de acesso, aos textos fílmicos, os quais mantêm-se permanentemente em aberto, indagadores, à espera de novos olhares e questionamentos.

REFERÊNCIAS

A BESTA deve morrer. Direção: Claude Chabrol. Les Films de la Boétie, Rizzoli Film. Itália, França, 1969. Color (110 min). Título original: Que la bête meure.

A LENDA do cavaleiro sem cabeça. Direção: Tim Burton. Paramount Pictures, Mandalay Pictures, American Zoetrope. EUA, 1999. Color, 105 min. Título original: Sleepy Hollow

A NOIVA cadáver. Direção: Tim Burton, Mike Johnson. Warner Bros Pictures. EUA, 2005. Animação, color, 77 min. Título original: Corpse Bride.

A PRINCESA e o sapo. Direção: Ron Clements, John Musker. Walt Disney Animation Studios, Walt Disney Pictures. EUA, 2009. Animação, color, 97 min. Título original: The princess and the frog.

ADEUS, meninos. Direção: Louis Malle. Nouvelles Éditions de Films (NEF), MK2 Productions, Stella Film. França, Alemanha Oriental, Itália. 1987. Color, 104 min. Título original: Au revoir les enfants.

ANONYMOUS. "From 'Children's Books', a review of Alice's Adventures in Wonderland". 1865. In: PHILLIPS, Robert (Ed.). *Aspects of Alice: Lewis Carroll's dreamchild as seen through the critics' looking-glasses*. New York: Vintage Books Edition, 1977, p. 83-84.

ARMSTRONG, Richard. "Claude Chabrol – Great Directors". In: *Senses of Cinema*. Ed. 22. Outubro de 2002. Disponível em: < <http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/chabrol/> >. Acesso em 26 de junho de 2012.

AS CORÇAS. Direção: Claude Chabrol. Les Films de la Boétie, Alexandra Produzioni Cinematografiche. França, Itália, 1968. Color, 100 min. Título original: Les biches.

AS GRANDES aventuras de Pee-Wee. Direção: Tim Burton. Warner Bros. Pictures. EUA, 1985. Color, 90 min. Título original: Pee-Wee's big adventures.

ASCENSOR para o cadafalso. Direção: Louis Malle. Nouvelles Éditions de Films (NEF). França, 1958. Preto e branco, 88 min. Título original: Ascenseur pour l'échafaud.

ATLANTIC City. Direção: Louis Malle. International Cinema Corporation (ICC), Selta Films, Canadian Film Development Corporation (CFDC). Canadá, França. 1980. Color, 104 min.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. 2ª ed. Campinas, Papirus: 2006.

AUSTIN, Guy. *Claude Chabrol*. Manchester, Manchester University Press: 1999.

BAMBI. Direção: James Algar, Samuel Armstrong, David Hand, Graham Heid, Bill Roberts, Paul Satterfield, Norman Wright. Walt Disney Productions. EUA, 1942. Animação, color, 70 min.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Org.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo: 2003. 2ª edição.

BATALHA, Maria Cristina. “O grotesco entre o informe e o disforme, um possível sentido”. In: *Itinerários*. Araraquara (UNESP), v. 27, p. 183-192, 2008. Disponível em: < <http://seer.fclar.unesp.br/index.php/itinerarios/article/viewFile/1134/922> >. Acesso em 22 de fevereiro de 2011.

BATMAN – o retorno. Direção: Tim Burton. Warner Bros. Pictures, Polygram Filmed Entertainment. EUA, 1992. Color, 126 min. Título original: Batman returns.

BATMAN. Direção: Tim Burton. Warner Bros. Pictures, The Guber-Peters Company, Polygram Filmed Entertainment. EUA, 1989. Color, 126 min.

BAZIN, André. “Por um cinema impuro. Defesa da adaptação”. In: *O cinema: ensaios*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991. (p. 82-104)

BEETLEJUICE, os fantasmas se divertem. Direção: Tim Burton. EUA, Geffen Company: 1988. Color, 92 min. Título original: Beetlejuice.

BELL, Elizabeth, HAAS, Lynda and SELLS, Laura (Ed.). *From mouse to mermaid: the politics of film, gender and culture*. Indiana: Indiana University Press, 1995.

BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, 1974.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fada*. São Paulo: Paz e Terra, 2007. 21ª edição.

BLANCHOT, Maurice. “As duas versões do imaginário”. In: *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. (p.255-265)

BORGES, Jorge Luis. “Prólogo a Lewis Carroll – Obras Completas”. In: *Prólogos, com um prólogo de prólogos*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 147-151. Disponível em: <http://www.blogdacompanhia.com.br/2010/05/sonhos-reflexos-o-tempo/> >. Acesso em 07 de março de 2012.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

BRANCA de Neve e o caçador. Direção: Rupert Sanders. EUA, Roth Films, Universal Pictures. 2012. Color, 127 min. Título original: Snow White and the Huntsman.

BRANCA de neve e os sete anões. Direção: William Cottrell, David Hand, William Jackson, Larry Morey, Perce Pearce, Ben Sharpsteen. EUA, Walt Disney Productions. 1937. Animação, color, 83 min. Título original: Snow White and the seven dwarfs.

BRAUCOURT, Guy. Claude Chabrol. Paris: Seghers, 1971.

BRETON, André; Manifestos do surrealismo. Tradução de Luiz Forbes. Prefácio: Cláudio Willer. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRION, Marcel. *Art fantastique*. Paris: Éditions Albin Michel, 1961.

BRUYN, Dirk de. *Chasing Rabbits out of the Hat and into the SHEDding of Childhood: Alice*. In: *Senses of cinema*. Edição 20. 21 de maio de 2002. Disponível em: < <http://www.sensesofcinema.com/2002/cteq/alice/#b2> >. Acesso em 14 de novembro de 2011.

BRUYN, Dirk de. *Re-animating the Lost Objects d'Childhood and the Everyday: Jan Svankmajer*. In: *Senses of cinema*. Edição 14. 13 de junho de 2011. Disponível em: < <http://www.sensesofcinema.com/2001/cteq/svankmajer/> >. Acesso em 14 de novembro de 2011.

BUÑUEL, Luis. *Cinema: instrumento de poesia*. Tradução de Teresa Machado. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilmes, 1983. p. 333-337.

BURGIN, Victor *et al.* (Ed.). *Formations of fantasy*. New York / London: Methuen & Co., 1986.

BURTON, Tim. *O triste fim do pequeno Menino Ostra e outras histórias*. 2 ed. rev. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Girafinha, 2007.

BURTON, Tim; SALISBURY, Mark (Ed.). *Burton on Burton*. London: Faber, 2006.

CALVINO, Ítalo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo, Companhia das Letras: 2004.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. 10ª ed. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo, Cultrix / Pensamento: 2005.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 1989.

CANBY, Vincent. *Movie review: Black Moon*. In: The New York Times. EUA, 30 de setembro de 1975. Disponível em: < <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9D00E4D81039E63BBC4850DFBF66838E669EDE> >. Acesso em 27 de setembro de 2011.

CARROLL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas & Através do Espelho e o que Alice encontrou lá*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, Summus: 1980.

CARROLL, Lewis. *Alice para crianças*. Tradução de Clélia Regina Ramos. Ed. Arara Azul. Disponível em: < http://www.editora-arara-azul.com.br/traducoesadaptacoes/alice_para_crianças.pdf >. Acesso em 21 de junho de 2012.

CARROLL, Lewis. *Alice*: edição comentada. Introdução e notas de Martin Gardner. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed: 2002.

CARROLL, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking-Glass*. New York: Signet Classic, 2000.

CARTER, Leighton. "Which way? Which way?": The Fantastical Inversions of Alice in Wonderland. Disponível em: < <http://www.victorianweb.org/authors/carroll/carter.html> > Acesso em 01 de abril de 2010.

CASTLE of Otranto. Direção de Jan Švankmajer. Krátký Film Praha. Tchecoslováquia, 1973-1979. Animação, color., 17 min. Título original: Otrantský zámek.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba, Ed. UFPR: 2006.

CHAPIER, Henry. *Louis Malle*. Paris: Seghers, 1964.

CHERRY, Brigid. *Dark Wonders and the Gothic Sensibility: Švankmajer's Alice*. Disponível em: < <http://www.kinoeye.org/02/01/cherry01.php> >. Acesso em 10 de abril de 2010.

CINDERELA. Direção: Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske. Walt Disney Productions. EUA, 1950. Animação, color, 74 min.

CINEMA: Battle of Wonderland. In: Time Magazine U.S. EUA, 16 de julho de 1951. Disponível em: < <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,889135,00.html> >. Acesso em 17 de setembro de 2011.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas: símbolos, mitos e arquétipos*. São Paulo, DCI: 2003.

CORRIGAN, Timothy. *Film and literature: an introduction and reader*. Rio de Janeiro, Editora Prentice-Hall do Brasil: 1999.

CORTAZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. Tradução de Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. 16ª ed.

COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges: crise da mimese, mimese da crise*. São Paulo: Ática, 1978.

DARKNESS, Lightness, Darkness.. Direção: Jan Švankmajer. Tchecoslováquia, 1990. Animação, color, 6 min. Título original: Tma, Svetlo, Tma.

DELEUZE, Gilles. Dúvidas sobre o imaginário. *Conversações: 1972 – 1990*. Tradução de Peter Pal Pelbart. Rio de Janeiro, Ed. 34: 1992. (p. 80-87)

DELEUZE, Gilles. Sobre a imagem-movimento. *Conversações: 1972 – 1990*. Tradução de Peter Pal Pelbart. Rio de Janeiro, Ed. 34: 1992. (p. 62-74)

DELEUZE, Gilles. Sobre a imagem-tempo. *Conversações: 1972 – 1990*. Tradução de Peter Pal Pelbart. Rio de Janeiro, Ed. 34: 1992. (p. 75-79)

DELEUZE, Gilles. *The logique of sense*. Tradução de Mark Lester. Londres, The Athlone Press: 1990.

DIMENSIONS of dialogue. Direção: Jan Švankmajer. Krátký Film Praha. Tchecoslováquia, 1983. Animação, color, 12 min. Título original: Moznosti dialogu.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*. Belo Horizonte: Ed. O lutador, 2003. (p. 13 – 58)
Disponível em: < <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-23102003-190256/> >. Acesso em 20 de janeiro de 2009.

DONALD, James (Ed.). *Fantasy and the cinema*. Londres: British Film Institute, 1989.

DOWN to the cellar) Direção: Jan Švankmajer. Slovenská filmová tvorba Bratislava. Tchecoslováquia, 1982. Color, 15 min. Título original: Do pivnice (Do sklepa).

DUMBO. Direção: Samuel Armstrong, Norman Ferguson, Wilfred Jackson, Jack Kinney, Bill Roberts, Ben Sharpsteen, John Elliotte. Walt Disney Productions. EUA, 1941. Animação, color, 64 min.

EBERT, Roger. *Alice in Wonderland*. In: Chicago Sun-Times. 24 de novembro de 1976. Disponível em: < <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19761124/REVIEWS/611240301/1023> >. Acesso em 17 de setembro de 2011.

ECO, Umberto. “Abdução em Uqbar”. In: *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro, Nova Fronteira: 1989. p.155-165.

ECO, Umberto. “Os Mundos da Ficção Científica”. In: *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro, Nova Fronteira: 1989. p. 166-172.

ED WOOD. Direção: Tim Burton. Touchstone Pictures. EUA, 1994. Preto e branco, 127 min.

EDWARD mãos de tesoura. Direção: Tim Burton. Twentieth Century Fox Film Corporation. EUA, 1990. Color, 105 min. Título original: Edward Scissorhands.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor: 1990.

EISNER, Lotte H. *A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo*. Tradução de Lúcia Nagib. Rio de Janeiro, Paz e Terra | Instituto Goethe: 1985. 2ª edição.

ELLIOTT, Kamilla. "Adaptation and analogy". In: *Rethinking the novel/film debate*. Cambridge, University Press: 2003. (p. 184 – 244)

ENROLADOS. Direção: Nathan Greno, Byron Howard. Walt Disney Animation Studios, Walt Disney Pictures. EUA, 2010. Animação, color, 100 min. Título original: Tangled.

ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro, Zahar Editores: 1978.

FANTASIA. Direção: James Algar, Samuel Armstrong, Ford Beebe Jr., Norman Ferguson, Jim Handley, T. Hee, Wilfred Jackson, Hamilton Luske, Bill Roberts, Paul Satterfield, Ben Sharpsteen. Walt Disney Productions. EUA, 1940. Animação, color., 125 min.

FAUST'S LESSON. Direção: Jan Švankmajer. Athanor, British Broadcasting Corporation (BBC), Centre National de la Cinématographie (CNC). República Tcheca, França, Reino Unido. 1994. Color, 97 min. Título original: Lekce Faust.

FRANKENWEENIE. Direção: Tim Burton. Walt Disney Pictures. EUA, 1984. Animação, preto e branco, 29 min.

FRASQUET, Lucía Solaz. *Tim Burton y la construcción del universo fantástico*. 2003. Tese (Doutorado). Facultad de Filología. Universitat de València. Espanha. Disponível em: <http://www.tesisenxarxa.net/TDX/TDX_UV/TESIS/AVAILABLE/TDX-0527104-141749//solaz.pdf>. Acesso em 28 de fevereiro de 2011.

FREUD, Sigmund. "O inquietante". In: *História de uma neurose infantil: ("O homem dos lobos")*: além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Obras completas – v.14. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 328-376.

FREY, Hugo. *Louis Malle*. Manchester: Manchester University Press, 2004.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

FURTADO, Jorge. *Pobre Alice*. Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/o-blog/jorge-furtado/pobre-alice>>. Acesso em 16 de abril de 2011.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos por Luciene Guimarães e Maria Ant nia Ramos Coutinho. Tradu o realizada como Estudo Especial no Programa de Pós-Gradua o em Estudos Literários da FALE/UFMG. Belo Horizonte, Faculdade de Letras: 2006. 2  edic o.

GOLDBLATT, Burt; STEINBRUNNER, Chris. *Cinema of the fantastic*. New York: Saturday Review Press, 1972.

GORDON, Jan B. "The Alice Books and the Metaphors of Victorian Childhood", 1971. In: PHILLIPS, Robert (Ed.). *Aspects of Alice: Lewis Carroll's dreamchild as seen through the critics' looking-glasses*. New York: Vintage Books Edition, 1977, p. 93-113.

GREEN, Roger Lancelyn. "Alice", 1960. In: PHILLIPS, Robert (Ed.). *Aspects of Alice: Lewis Carroll's dreamchild as seen through the critics' looking-glasses*. New York: Vintage Books Edition, 1977, p. 13-38.

GUIMARÃES, C sar. *Imagens da memória: entre o leg vel e o visível*. Belo Horizonte, Editora UFMG: 1997.

HAMES, Peter. *Dark Alchemy: the films of Jan  vankmajer*. Londres: Wallflower Press, 2008.

HAMES, Peter. *Dark Alchemy: the films of Jan Svankmajer*. Praeger, 1995.

HUBERT, Karine. "Jan Svankmajer". In: *La création canibale: cas de figure chez Jan Svankmajer, Le Comte Lautréamont et Edmund Kemper. Une approche interdisciplinaire de la perversion*. 2010. Tese (Doutorado). Universit  du Québec   Montréal. Canadá. Disponível em: < www.archipel.uqam.ca/3127/1/D1921 >. Acesso em 08 de maio de 2012.

HUSSON, Laure. *Alice ou la derni re fugue*. Disponível em: < <http://www.devildead.com/indexfilm.php3?FilmID=1450> >. Acesso em 27 de setembro de 2011.

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

JABBERWOCKY, or Straw Hubert's Clothes. Dire o: Jan Jan  vankmajer. Kr tky film Praha; Western Wood Studio (USA). Tchecoslováquia, 1971. Anima o, color., 12 min. Título original: Zvahlav aneb saticky Slameného Huberta.

JACKSON, Rosemary. *Fantasy: the literature of subversion*. London: Routledge, 1993.

JEHA, Julio. *A semiose da fantasia literária*. Disponível em: <http://www.juliojeha.pro.br/sign_res/fantasia.pdf>. Acesso em 12 de março de 2011.

JUST avant la nuit. Dire o de Claude Chabrol. Cin gais S.p.A., Les Films de la Boétie. Itália, França, 1971. Color, 106 min.

KAFKA, Franz. *A metamorfose / Um artista da fome / Carta ao pai*. Tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo, Martin Claret: 2010.

KAYSER, W. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KREMER, Marie-Anne Henriette Jeanne. *As dimensões óptica/ótica do fantástico: interações de literatura e cinema*. 2003. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

KYROU, Ado. *Le surréalisme au cinéma*. Paris: Le terrain vague, 1963.

LA RUPTURE. Direção: Claude Chabrol. Ciné Vog Films, Euro International Film (EIA), Les Filmes de la Boétie. França, Itália, Bélgica. Color, 124 min.

LACOMBE Lucien. Direção: Louis Malle. Nouvelles Éditions de Films (NEF), Universal Pictures France (UPF), Vides Cinematografica. França, Alemanha Oriental, Itália. 1974. Color, 138 min.

LATERZA, Cristina Ferreira. *Lewis Carroll's Wonderlands (Utopia and Heterotopia) in Alice's Adventures in Wonderland*. 1998. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

LE BEAU serge. Direção: Claude Chabrol. Ajym Films, Coopérative Générale du Cinéma Français. França, 1958. Preto e branco, 98 min.

LE BOUCHER. Direção: Claude Chabrol. Les Filmes de la Boétie, Euro International Film (EIA). França, Itália, 1970. Color, 93 min.

LE FEMME infidèle. Direção: Claude Chabrol. Cinégai S.p.A., Les Filmes de la Boétie. Itália, França, 1969. Color, 98 min.

LE MONDE du silence. Direção: Jacques-Yves Cousteau, Louis Malle. FSJYC Production, Requins Associés, Société Filmad. Itália, França. 1956. Color, 86 min.

LEACH, Elsie. "Alice in Wonderland in perspective". 1964. In: PHILLIPS, Robert (Ed.). *Aspects of Alice: Lewis Carroll's dreamchild as seen through the critics' looking-glasses*. New York: Vintage Books Edition, 1977, p. 88-92.

LENNON, Peter. "Surfer on the New Wave". In: *The Guardian*. Reino Unido, 16 de junho de 2001. Disponível em: < <http://www.guardian.co.uk/film/2001/jun/16/features.weekend> >. Acesso em 26 de junho de 2012.

LEONE, Eduardo. *Reflexões sobre a montagem cinematográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

LES COUSINS. Direção: Claude Chabrol. Ajym Films, Société Française du Cinéma pour la Jeunesse. França, 1959. Preto e branco, 112 min.

LIMA, Luiz Costa. "O controle do imaginário". In: *O controle do imaginário: razão e imaginação no ocidente*. São Paulo, Brasiliense: 1984. p. 11-60

LOUCURAS de uma primavera. Direção de Louis Malle. Nouvelles Éditions de Films (NEF), TF1 Films Production, Ellepi Films. França, Itália. 1990. Color, 107 min. Título original: Milou en mai.

LUNACY. Direção: Jan Švankmajer. Athanor, C-Ga Film, Česká Televize. República Tcheca, Eslováquia, Japão. Color, 123 min. Título original: Sílení.

MADAME Bovary. Direção: Claude Chabrol. MK2 Productions, CED Productions, FR3 Films Production. França, 1991. Color, 143 min.

MANLEY, Sebastian. *Life sentence: dreams of captivity and freedom in Jan Svankmajer's Sílení*. In: *Senses of cinema*. Edição 44. 27 de agosto de 2007. Disponível em: < <http://www.sensesofcinema.com/2007/feature-articles/svankmajer-sileni/> >. Acesso em 14 de novembro de 2011.

MARTE ataca! Direção: Tim Burton. Tim Burton Productions, Warner Bros. Pictures. EUA, 1996. Color, 106 min. Título original: Mars attacks!

MENA, Fernanda. *Tim Burton, o deslocado*. 08 de março de 2010. Disponível em: < <http://ilustradanocinema.folha.blog.uol.com.br/> >. Acesso em 25 de março de 2010.

MULAN. Direção: Tony Bancroft, Barry Cook. Walt Disney Feature Animation, Wlat Disney Pictures. EUA, 1998. Animação, color, 88 min.

MULHERES diabólicas. Direção: Claude Chabrol. France 3 Cinéma, MK2 Productions, Olga Film GmbH. França, Alemanha, 1995. Color, 112 min. Título original: La cérémonie.

NAREMORE, James (Ed.) *Film adaptation*. London, The Athlone Press: 2000.

NAZARIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo, Arte e Ciência: 1998.

NAZARIO, Luiz. *De Caligari a Lili Marlene: cinema alemão*. São Paulo, Global: 1983.

NOGUEIRA, Myriam Pessoa. *Hoje é dia de Maria Borralheira: Intertextualidades do Roteiro na Microssérie Televisiva*. 2009. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Faculdade de Letras. Belo Horizonte.

NORRIS, Van. "Interior logic': The appropriation and incorporation of popular surrealism into classical American animation". In: HARPER, Graeme; STONE, Rob (ed.). *The unsilvered screen: Surrealism on film*. Londres: Wallflower Press, 2007. (p. 72-89).

NOTTINGHAM, Michael. "Downing the folk-festive: Menacing meals in the films of Jan Svankmajer". In: *EnterText*. Volume 4, número 1. Inverno 2004/05. Disponível em: < http://arts.brunel.ac.uk/gate/entertext/4_1/nottingham.pdf >. Acesso em 01 de abril de 2012.

O ESTRANHO mundo de Jack. Direção: Henry Selick. Touchstone Pictures. EUA, 1993. Animação, color, 76 min. Título original: The nightmare before Christmas.

O SOPRO do coração. Direção: Louis Malle. Nouvelles Éditions de Films (NEF), Marianne Productions, Vides Cinematografica. EUA, 1971. Color, 118 min. Título original: Le souffle au coeur.

O'KANE, David. *Seeking Svankmajer: illuminating the dark unconscious*. Fevereiro de 2006. Disponível em: < http://www.davidokane.com/publications/Seeking%20Svankmajer_s.pdf >. Acesso em 14 de novembro de 2011.

ORGAN, Michael. *Alice in Wonderland: cinema, tv and video representations*. Disponível em: <<http://www.uow.edu.au/~morgan/alice1.htm> >. Acesso em 23 de junho de 2012.

ORVATICH, Josiane. "Alice no país das maravilhas, de Tim Burton". In: *Juliette, Revista de Cinema*. Dezembro/2010. Disponível em: < <http://www.julietterevistadecinema.com.br/Blog/Blogger/2010/12/16/ad481fc7-1154-4235-b51f-f612c5b6fbb5.aspx> >. Acesso em 16 de abril de 2011.

OS AMANTES. Direção: Louis Malle. Nouvelles Éditions de Films (NEF). França, 1958. Preto e branco, 90 min. Título original: Les amants.

PAZ, Octavio. *La búsqueda del comienzo (escritas sobre el surrealismo)*. 3ª ed. Madri: Fundamentos, 1983.

PEIXE grande e suas histórias maravilhosas. Direção: Tim Burton. Columbia Pictures Corporation. EUA, 2003. Color, 125 min. Título original: Big Fish

PETER Pan. Direção: Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske, Jack Kinney. Walt Disney Productions, 1953. Animação, color, 77 min.

PHILLIPS, Robert (Ed.). *Aspects of Alice: Lewis Carroll's dreamchild as seen through the critics' looking-glasses*. New York: Vintage Books Edition, 1977.

PIETTE, Elizabeth. *Sense in Nonsense in Wonderland*. Disponível em: < <http://www.victorianweb.org/authors/carroll/piette8.html> > Acesso em 01 de abril de 2010.

PINÓQUIO. Direção: Norman Ferguson, T. Hee, Wilfred Jackson, Jack Kinney, Hamilton Luske, Bill Roberts, Ben Sharpsteen. Walt Disney Productions. EUA, 1940. Animação, color, 88 min. Título original: Pinocchio.

PLATÃO. "Livro X". In: *Diálogos III: A República*. Tradução de Leonel Vallandro. Rio de Janeiro, Ediouro. 22ª edição. p. 217-236.

PORNON, Charles. *L'écran merveilleux: le rêve et le fantastique dans le cinéma français*. Paris: La Nef de Paris Editions, 1959.

PRETTY baby. Direção: Louis Malle. Paramount Pictures. EUA, 1978. Color., 110 min.

RACKIN, Donald. "Alice's Journey to the End of Night". 1966. In: PHILLIPS, Robert (Ed.). *Aspects of Alice: Lewis Carroll's dreamchild as seen through the critics' looking-glasses*. New York: Vintage Books Edition, 1977, p. 391-416.

REZENDE, Irene Severina. "Percurso teórico da literatura fantástica". In: *O fantástico no contexto sócio-cultural do século XX: José J. Veiga (Brasil) e Mia Couto (Moçambique)*. (p. 24-58). 2009. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-24092009-151407/pt-br.php>>. Acesso em 21 de fevereiro de 2011.

REZENDE, Irene Severina. *O fantástico contemporâneo em Murilo Rubião e Mia Couto*. Disponível em: <http://www.unisuam.edu.br/semioses/pdf/n7/n7_art_07.pdf> Acesso em 21 de fevereiro de 2011.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo, Ática: 1988.
SÁ, Márcio Cícero de. *Da literatura fantástica: teorias e contos*. 2003. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de São Paulo, Faculdade de Letras. São Paulo.

SALMON, Edward. "From 'Literature for the little ones'". 1887. In: PHILLIPS, Robert (Ed.). *Aspects of Alice: Lewis Carroll's dreamchild as seen through the critics' looking-glasses*. New York: Vintage Books Edition, 1977, p. 85-87.

SARTRE, Jean-Paul. "Aminadab, ou do fantástico considerado como uma linguagem". In: *Situações I*. Tradução de Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 135-150.

SAVERNINI, Erika. *Índices de um cinema de poesia: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SEDLERMAYER, Sabrina & MACIEL, Maria Esther (org.) *Textos à flor da tela: relações entre literatura e cinema*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SMOODEN, Eric (Ed.). *Disney discourse: producing the magic kingdom*. Routledge, 1994.

SORFA, David. *The object of film in Jan Svankmajer*. In: *Kinocultura*, edição especial número 04. 2006, p. 1. Disponível em: <<http://www.kinocultura.com/specials/4/sorfa.pdf>>. Acesso em 14 de novembro de 2011.

SOUZA, Eneida Maria. "Tradução e intertextualidade". In: *Traço crítico*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1993. (p. 35 – 41)

STAFFORD, Jeff. *Black Moon*. In: Turner Classic Movies - Film Article. Disponível em: <<http://www.tcm.com/this-month/article/180498%7C0/Black-Moon.html>>. Acesso em 27 de setembro de 2011.

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

SURVIVING life (theory and practice). Direção: Jan Švankmajer. Athanor, C-Ga Film, Česká Televize. República Tcheca, Eslováquia, Japão. 2010. Color, 109 min. Título original: Prezít svůj život (teorie a praxe).

THE CARROLLIAN - The Lewis Carroll Journal (website). Disponível em: <<http://thecarrollian.org.uk>>.

THE DEATH of Stalinism in Bohemia. . Direção: Jan Švankmajer. British Broadcasting Corporation (BBC), Nomad Films. Reino Unido, 1991. Animação, color., 10 min. Título original: Konec stalinismu v Cechách.

THE FALL of the house of Usher. Direção: Jan Švankmajer. Krátký Film Praha. Tchecoslováquia, 1982. Preto e branco, 15 min. Título original: Zánik domu Usheru.

THE GARDEN. . Direção: Jan Švankmajer. Krátký Film Praha. Tchecoslováquia, 1968. Preto e branco, 17 min. Título original: Zahrada.

THE INTERNET Movie Database (IMDb) (website). Disponível em: <www.imdb.com>.

THE LAST trick. Direção: Jan Švankmajer. Krátký Film Praha. Tchecoslováquia, 1964. Animação, color, 12 min. Título original: Poslední trik pana Schwarcewaldea a pana.

THE LEWIS Carroll Society (website). Disponível em: <<http://lewiscarrollsociety.org.uk>>.

THE MILKY way: Louis Malle's Black Moon. Disponível em: <<http://thephantomcountry.blogspot.com/2011/07/milky-way-louis-malles-black-moon.html>>. Acesso em 27 de setembro de 2011.

THE OSSUARY. Direção: Jan Švankmajer. Krátký Film Praha. Tchecoslováquia, 1970. Preto e branco, 10 min. Título original: Kostnice.

THE PIT, the pendulum and hope. KYVADLO,. Direção de Jan Švankmajer. Krátký Film Praha. Tchecoslováquia, 1984. Animação, preto e branco, 15 min. Título original: Kyvadlo, jáma a nadeje.

THOMAS, Bob. *Art of animation: From Mickey Mouse to Beauty and the Beast*. New York: Hyperion, 1991.

THOMAS, Frank. JOHNSTON, Ollie. *The Illusion of Life: Disney Animation*. Disney Editions, 1981.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo, Perspectiva: 1975.

TOLKIEN, J. R. R. *Tree and Leaf*. Londres: Harper Collins, 2001.

UHDE, Jan. *The bare bones of horror: Jan Švankmajer's Kostnice (The Ossuary, 1970)*. Disponível em: < <http://www.kinoeye.org/02/01/uhde01.php> >. Acesso em 10 de abril de 2010.

UHDE, Jan. "Jan Svankmajer: Genius Loci as a Source of Surrealist Inspiration". In: HARPER, Graeme; STONE, Rob (ed.). *The unsilvered screen: Surrealism on film*. Londres: Wallflower Press, 2007. p. 60-71.

UM ASSUNTO de mulheres. Direção: Claude Chabrol. MK2 Productions, Films A2, Films du Camélia. França, 1988. Color, 108 min. Título original: *Une affaire des femmes*.

VALE, Arthur. *Jan Švankmajer e o grotesco*. Disponível em: < <http://sites.google.com/site/artusagv/generos2> >. Acesso em 10 de abril de 2011.

VINCENDEAU, Ginette. *Black Moon: Louis in Wonderland*. Disponível em: < <http://www.criterion.com/current/posts/1907-black-moon-louis-in-wonderland> >. Acesso em 27 de setembro de 2011.

VINCENT. Direção: Tim Burton. EUA, Walt Disney Productions: 1982. 6 min.

VIOLETTE Nozière. Direção: Claude Chabrol. Filmel, France 3 (FR 3), Cinévidéo. França, Canadá, 1978. Color., 124 min.

VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores*. 2 ed rev. amp. Tradução de Ana Maria Machado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

WAKING Life. Direção: Richard Linklater. Fox Searchlight Pictures; Independent Film Channel; Thousand Words. EUA, 2001. Animação, 99 minutos; Dolby Digital; Color.

WELLS, Erin. *Fantasy or reality?* Disponível em: < <http://www.victorianweb.org/authors/carroll/aiwl9.html> > Acesso em 01 de abril de 2010.

WESTON, Dagmar Motycka. "Down to the cellar": *the architectural setting as an embodied topography of the imagination in two films of Jan Svankmajer*. In: *Papers of Surrealism*. Edição nº 9, Verão de 2011. Disponível em: < http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal9/acrobat_files/Dagmar%20Weston%207.9.pdf >. Acesso em 14 de novembro de 2011.

WOOD, Jason. *A quick chat with Jan Švankmajer and Eva Švankmajerová*. Disponível em: < http://www.kamera.co.uk/interviews/svankmayer_svankmajerova.html >. Acesso em 10 de abril de 2010.

WOODS, Paul A. *O estranho mundo de Tim Burton*. Tradução de Cassius Medauar. 1 ed. São Paulo: LeYa, 2011.

WOOLF, Virginia. "Lewis Carroll". 1939. In: PHILLIPS, Robert (Ed.). *Aspects of Alice: Lewis Carroll's dreamchild as seen through the critics' looking-glasses*. New York: Vintage Books Edition, 1977. p. 47-49

XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilmes, 1983.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

ZAZIE dans le métro. Direção: Louis Malle. Nouvelles Éditions de Films (NEF). França, Itália. 1960. Color., 89 min.

ZIPES, Jack. *The enchanted screen: the unknown history of fairy-tale films*. New York: Routledge, 2011.

APÊNDICE

Filmografia: Adaptações cinematográficas de Alice

A AVENTURA dos Ursinhos Carinhosos no País das Maravilhas. Direção: Raymond Jafelice. Cineplex-Odeon Films; Nelvana. Canadá, 1987. Animação. 80 min, Color. Título original: The Care Bears Adventure in Wonderland.

ALICE at the Palace. Direção: Emily Ardolino. New York Shakespeare Festival. EUA, 1982. 72 min.

ALICE Através do Espelho. Direção: James Mactaggart. British Broadcasting Corporation (BBC). Reino Unido, 1973. Telefilme. Título original: Alice Through the Looking-Glass.

ALICE Através do Espelho. Direção: John Henderson. Projector Productions; Channel 4 Television Corporation; IAC Film. Reino Unido, 1998. Telefilme. 83 min; Color. Título original: Alice Through the Looking-Glass.

ALICE Através do Espelho. Direção: Yefrem Pruzhanskiy. Kievnauchfilm. União Soviética, 1982. Animação. 39 min; Mono; Color. Título original: Alisa v Zazerkale.

ALICE Comedies. Direção: Walt Disney. EUA, 1923-1927. Série Televisiva; Animação. 27 episódios. Mudo; P&B.

ALICE in Wonderland or What's a Nice Kid Like You Doing in a Place Like This? Direção: Alex Lovy. Hanna-Barbera Productions. EUA, 1966. Animação. 60 min; Mono; Color.

ALICE in Wonderland. Direção: Sibi Malayil. Cinema Company. Índia, 2005. Color.

ALICE in Wonderland: an X-Rated Musical Fantasy. Direção: Bud Townsend. Cruiser Productions; General National Enterprises. EUA, 1986. 81 min; Mono; Color.

ALICE na Cidade das Maravilhas. Direção: Daniel Diaz Torres. Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos (ICAIC). Cuba, 1991. 90 min; Color. Título original: Alicia en el Pueblo de las Maravillas.

ALICE no País das Maravilhas. Direção: Dallas Bower. Lou Bunin Productions. França, 1949. 76 min; Mono; Color. Título original: Alice au Pays des Merveilles

ALICE no País das Maravilhas. Direção: Eduardo Plá. Argentina, 1976. 73 min; Dolby, Color. Título original: Alice em el País de las Maravillas.

ALICE no País das Maravilhas. Direção: Barry Letts. British Broadcasting Corporation (BBC). Reino Unido, 1986. Telefilme. 30 min. Título original: Alice in Wonderland.

ALICE no País das Maravilhas de Cecil Hepworth e Percy Stow. Reino Unido, 1903. 8 minutos; Mudo; P&B.

ALICE no País das Maravilhas. Direção: Clyde Geronimi; Wilfred Jackson e Hamilton Luske. Walt Disney Productions. EUA, 1951. Animação. 75 min; Mono; Color. Título original: Alice in Wonderland

ALICE no País das Maravilhas. Direção: David Howard.. EUA, 2009. 17 min.; DTS; Color. Título original: Alice in Wonderland.

ALICE no País das Maravilhas. Direção: George O'Ferral. British Broadcasting Corporation (BBC). Reino Unido, 1937. Telefilme. 30 min. Título original: Alice in Wonderland.

ALICE no País das Maravilhas. Direção: Harry Aldous. Anglia Television. Reino Unido, 1985. Série Televisiva. 100 min, 05 episódios. Título original: Alice in Wonderland.

ALICE no País das Maravilhas. Direção: Harry Harris. Irwin Allen Productions; Columbia Pictures Television. EUA, 1985. Telefilme. 187 min; Mono; Color. Título original: Alice in Wonderland.

ALICE no País das Maravilhas. Direção: John Clark Donahue e John Driver. Childrens Theatre Company and School of Minneapolis. EUA, 1982. Telefilme. 81 min; Color. Título original: Alice in Wonderland.

ALICE no País das Maravilhas. Direção: Jonathan Miller. British Broadcasting Corporation (BBC). Reino Unido, 1966. Telefilme. 72 min; Mono; P&B. Episódio de série de televisão (The Wednesday Play). Título original: Alice in Wonderland.

ALICE no País das Maravilhas. Direção: Kirk Browning. WNET Channel 13 New York; Great Performances; Public Broadcasting Service (PBS). EUA, 1983. 90 min, Vídeo. Color. Episódio da série televisiva "Great Performances", exibida pela PBS. Título original: Alice in Wonderland

ALICE no País das Maravilhas. Direção: Nick Willing. Babelsberg International Film Produktion; Hallmark Entertainment; NBC Studios. Reino Unido; EUA, Alemanha, 1999. Telefilme. 150 min; Dolby Digital; Color. Título original: Alice in Wonderland.

ALICE no País das Maravilhas. Direção: Norman Z. McLeod. Paramount Pictures. EUA, 1933. Telefilme. 76 min; Mono; P&B. Título original: Alice in Wonderland.

ALICE no País das Maravilhas. Direção: Richard Trueblood. Burbank Films Australia. Australia, 1988. Animação; Vídeo. 51 min; Color. Título original: Alice in Wonderland.

ALICE no País das Maravilhas. Direção: Tim Burton. Walt Disney Pictures. EUA, 2010. 108 min; Dolby Digital; Color. Título original: Alice in Wonderland

Alice no País das Maravilhas. Direção: Toshiyuki Hiruma e Takashi Masunaga. Goodtimes Entertainment; Jetlag Productions; Cayre Brothers. EUA; Japão, 1995. Animação; Vídeo. 45 min; Stereo; Color. Título original: Alice in Wonderland

ALICE no País das Maravilhas. Direção: W. W. Young. American Film Manufacturing; Nonpareil Feature Film Corp. EUA, 1915. 52 min; Mudo; P&B. Título original: Alice in Wonderland

ALICE no País das Maravilhas. Direção: Yefrem Pruzhanskiy. Kievnauchfilm. União Soviética, 1981. Animação. 30 min; Mono; Color. Título original: Alisa v Strane Chudes

ALICE no País das Maravilhas. Direção: Shiego Koshi. Nippon Animation Co. Japão; Alemanha, 1983. Animação; Série de televisão. Título original: Fushigi no Kuni no Alice

ALICE of Wonderland in Paris. Direção: Gene Deitch. Rembrandt Films. EUA, 1966. Animação. 52 min; Mono; Color.

ALICE ou La Dernière Fugue. Direção: Claude Chabrol. Filmel; P.H.P.G. França, 1977. 93 min; Mono; Color.

ALICE Underground. Direção: Robert E. Lee. General Productions LCC. EUA, 1999. 26 min; Color.

ALICE. Direção: Karim Aïnouz e Sérgio Machado. Gullane Filmes; Home Box Office Ole Originals (HBO). Brasil, 2008. Série Televisa. 15 episódios. Color.

ALICE. Direção: Nick Willing. Reunion Pictures; Alice Productions; Studio Eight Productions. Reino Unido; Canadá, 2009. Minissérie Televisiva. 180 min; Stereo; Color.

ALICE, or something of Alice. Direção: Jan Švankmajer. Channel Four Films; Condor Films; Hessischer Rundfunk; Schweizerische Radio und Fernsehgesellschaft. Tchecoslováquia, 1988. Animação. 86 min; Mono; Color. Título original: Neco z Alenki.

AVENTURAS de Alice no País das Maravilhas. Direção: Bud Pollard. Metropolitan Studios. EUA, 1931. Telefilme. 55 min; Mono; P&B. Título original: Alice's Adventures in Wonderland.

AVENTURAS de Alice no País das Maravilhas. Direção: Edwin S. Porter. Edison Manufacturing Company. EUA, 1910. 10 min; Mudo; P&B. Título original: Alice's Adventures in Wonderland.

AVENTURAS de Alice no País das Maravilhas. Direção: William Sterling. Joseph Shaftel Productions. Reino Unido, 1972. Telefilme. 101 min; Mono; Color. Título original: Alice's Adventures in Wonderland.

AVENTURAS no País das Maravilhas. Direção: Gary Halvorson. Walt Disney Television. EUA, 1991-1995. Série Televisiva; Animação. 30 min; Dolby; Color. Título original: Adventures in Wonderland.

BETTY in Blunderland. Direção: Dave Fleischer. Fleischer Studios. EUA, 1934. Animação. 7 min; Mono; P&B.

CONTRAPONTO. Direção: Terry Gilliam. Recorded Picture Company (RPC). Reino Unido, Canadá, 2005. 120 min; Dolby Digital; Color. Título original: Tideland

DREAMCHILD. Direção: Gavin Millar. PfH Ltd.; Thorn EMI. EUA, 1985. 94 min; Mono; Color.

JABBERWOCKY. Direção: Jan Švankmajer. Krátký Film Praha. Tchécoslováquia, 1971. Animação. 14 min; Mono; Color. Título original: Zvahlav aneb Satický Slameného Huberta.

JABBERWOCKY. Direção: de Terry Gilliam. Python Films; Umbrella Films. Reino Unido, 1977. 105 min; Mono; Color.

LUA Negra. Direção: Louis Malle. Nouvelles Éditions de Films (NEF); Bioskop Films. França; Alemanha Ocidental, 1975. 100 min; Mono; Color. Título original: Black Moon.

MIYUKI no País das Maravilhas. Direção: Tetsuro Aoki. Sonic Music Entertainment; Kadokawa Shoten Publishing Co. Japão, 1995. Animação; Vídeo. 30 min. 2 episódios. Título original: Fushigi no Kuni no Miyuki-chan.

SUGAR and Spice Special Stories for Little Girls: Alice in Wonderland. Direção: Jerald E. Bergh (Produtor Executivo). Fuji Project Ltd.; Fuso Publishing; Pony Canon. Japão, 1991. Animação. 26 min.

THRU the mirror. Direção: David Hand. Walt Disney Productions. EUA, 1936. Animação; color; 8 min.