

CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE

MESTRADO EM LETRAS

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TEORIA LITERÁRIA

**JOGO DE ESPELHOS: A CONSTRUÇÃO DO MITO LEWIS CARROLL / ALICE,
A MENINA DE 150 ANOS**

JAQUELINE KUPKA

**CURITIBA
2019**

JAQUELINE KUPKA

**JOGO DE ESPELHOS: A CONSTRUÇÃO DO MITO LEWIS CARROLL / ALICE, A
MENINA DE 150 ANOS**

**CURITIBA
2019**

JAQUELINE KUPKA

**JOGO DE ESPELHOS: A CONSTRUÇÃO DO MITO LEWIS CARROLL / ALICE, A
MENINA DE 150 ANOS**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do Grau de Mestre ao Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE.

Orientadora: Mail Marques de Azevedo.

CURITIBA

2019

TERMO DE APROVAÇÃO

JAQUELINE KUPKA

JOGO DE ESPELHOS: A CONSTRUÇÃO DO MITO LEWIS CARROLL/ ALICE, A MENINA DE 150 ANOS.

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:



Prof.^a Dr.^a Mail Marques de Azevedo (Orientadora – UNIANDRADE)



Prof.^a Dr.^a Debora Scheidt (UEPG)



Prof.^a Dr.^a Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

AGRADECIMENTOS

Agradeço

A Deus, o dom da vida e a vontade de trilhar este caminho de muito aprendizado.

Aos meus pais, meus primeiros professores e incentivadores, o amor incondicional e os valores que carregarei para o resto de minha vida.

Ao meu marido, Sidney, o apoio nesta jornada. Em você encontrei a segurança necessária para nunca desistir e, principalmente, o amor paciente que sempre almejei. Com você sou minha melhor versão, minha melhor *persona*.

À minha filha Laura, ainda em meu ventre, por ter se comportado direitinho na reta final desta dissertação.

À professora Larrissa Degasperi Bonacin meu primeiro contato com *Alice*, ainda na graduação. Sou imensamente grata por ter-me colocado neste mundo fantástico, que mudou minha vida acadêmica e me fez trilhar caminhos nunca imaginados.

À professora Doutora Mail Marques de Azevedo, minha estimada orientadora desta Dissertação, a maestria das orientações, as inúmeras vezes que me acolheu em sua casa e todo o apoio e amor incondicional que emprega em sua profissão. A senhora é um exemplo, em quem procurarei sempre me espelhar. Jamais esquecerei o que me disse em uma de nossas orientações: “o saber e o estudar me mantêm viva e eu nunca vou parar, porque ainda quero viver muito”. Procurarei sempre seguir seus passos neste aspecto.

À professora Anna Stegh Camati, que fez parte da banca examinadora de meu TCC e acompanhou minha vida acadêmica desde então, todo o carinho e apoio ao longo desta jornada. Suas aulas no Mestrado foram fundamentais para o desenrolar desta dissertação.

À professora Deborah Scheidt o tempo disponibilizado e as observações criteriosas, de muita importância na finalização deste trabalho.

Aos professores do Mestrado, com quem tive contato, que colaboraram com meu aprendizado.

À coordenadora do Mestrado, professora Brunilda Tempel Reichmann, todo o carinho que sempre teve comigo. Sua energia positiva é contagiante e suas aulas fizeram de mim uma pessoa muito melhor. Obrigada pela confiança em mim depositada.

Aos amigos que fiz neste Curso, a troca de experiências e a companhia nas longas sessões de estudo conjunto.

SUMÁRIO

RESUMO	vii
ABSTRACT	viii
LISTA DE ILUSTRAÇÕES	ix
INTRODUÇÃO	1
1 LEWIS CARROLL: A <i>PERSONA</i> IMORTAL DE CHARLES LUTWIDGE DODGSON	10
1.1 AS <i>PERSONAS</i> DE CHARLES LUTWIDGE DODGSON.....	21
1.2 ALICE: A HEROÍNA DE CARROLL NO PAÍS DAS MARAVILHAS.....	26
2 ADAPTAÇÕES INTRAMIDIÁTICAS E INTERMIDIÁTICAS DE ALICE: DO SÉCULO XIX AO SÉCULO XXI	36
2.1 <i>WONDERLAND</i> , DE LEWIS CARROLL VS <i>PAÍS DAS MARAVILHAS</i> , DE MONTEIRO LOBATO.....	42
2.2 ADAPTAÇÕES INTERMIDIÁTICAS: TEATRO E CINEMA.....	51
3 ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS: UMA NARRATIVA	68
3.1 UM MITO CRIADO A PARTIR DE DIVERSAS PERSPECTIVAS.....	71
3.2 UMA ESTÓRIA IMORREDOURA.....	77
3.2.1 <i>Alice</i> ao longo dos anos e adaptações.....	78
3.2.2 Da toca do coelho para o mundo invertido do espelho.....	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
REFERÊNCIAS	116
ANEXOS	120

RESUMO

Alice no país das maravilhas (1865) e *Alice através do espelho* (1872) são sucesso garantido quando se trata de adaptações - quer em textos impressos, filmes, quadrinhos, séries de TV ou peças teatrais - que tiveram início quase que simultaneamente com sua publicação. Igualmente sujeito a transformações é seu autor, Charles Lutwidge Dodgson, como em seu pseudônimo, Lewis Carroll, para assinar os livros de Alice. A *persona* de Dodgson é, de fato, o primeiro foco deste trabalho, que avança a hipótese de projeção das características do autor sobre suas criaturas, num modelo *mise-en-abyme*: Dodgson→Carroll→Alice→criaturas do mundo das maravilhas. A verificação da hipótese inicia-se com a análise da *persona* total, Lewis Carroll, utilizando como base diferentes conotações dicionarizadas do termo, na ideia de Luigi Pirandello de *persona* como máscara, no seu trabalho *Um, nenhum, cem mil*, bem como os conceitos de *persona* propostos por Jung e Freud. Na sequência, analisa-se a origem do mito Carroll / Alice que abrange criador e criatura, de acordo com duas possibilidades: a) como o produto do *zeitgeist* de cada época; b) como criação de roteiristas, cineastas, cartoonistas, diretores de teatro etc., com o propósito de atrair audiência. Para atingir o objetivo proposto, adaptações da obra de Lewis Carroll são elencadas até a presente data. Na expectativa de destacar *quem é* e *onde* está Alice na segunda década do século XXI, este trabalho examina o desenvolvimento gradual do mito Carroll / Alice até nossos dias, de diferentes perspectivas: 1) o conceito da busca arraigada do homem pela identidade, como desenvolvido por Erving Goffman e Stuart Hall; 2) os três tipos de narrativa propostos por Seymour Chatman – descrição, argumento e narrativa propriamente dita – usados para analisar a narrativa de Carroll em paralelo com os dois filmes do *corpus*; 3) e os conceitos de adaptação e intermedialidade de Linda Hutcheon, Robert Stam e Irina Rajewsky, para estabelecer relações entre as mídias, particularmente entre os textos impressos e a narrativa cinematográfica.

Palavras-chave: O mito Lewis Carroll / Alice. Modelo *mise-en-abyme*. Contexto sociocultural. Intermedialidade.

ABSTRACT

Alice in Wonderland (1865) and *Alice Through the Looking Glass* (1872) have been successfully adapted to all types of media - printed texts, films, cartoons, TV series or plays – ever since their publication. Their author, Charles Lutwidge Dodgson, was equally subject to changes, as in his choice of a *persona*, Lewis Carroll, to sign his Alice books. Dodgson's *persona* is in fact the primary focus of this work, which advances the hypothesis of the projection of the author's characteristics upon his creatures, in a *mise-en-abyme* pattern: Dodgson→Carroll→Alice→creatures of Wonderland. The verification of the hypothesis starts with the analysis of the authorial *persona*, Lewis Carroll, in the light of different dictionary connotations of the term, on Luigi Pirandello's use of *persona* as mask, in his work *One, None, and a Hundred Thousand*, as well as on the concepts of *persona* proposed by Jung and Freud. In the sequence, it examines the origin of the Carroll/Alice myth that encompasses creator and creature, according to two possibilities: a) as the product of the *zeitgeist* of each epoch; b) as the creation of writers, moviemakers, cartoonists, theater directors etc., with the purpose of attracting audiences. With this purpose parallels are established between some examples of intramediatic, as well as intermediatic adaptations of Lewis Carroll's work up to the present. In the expectation of highlighting *who* Alice is and *where* Alice stands in the second decade of the 21st century, it examines further the gradual development of the Carroll/Alice myth up to our days, from different perspectives: 1) the concept of man's ingrained search for identity, as developed by Erving Goffman and Stuart Hall; 2) the three types of narrative proposed by Seymour Chatman - description, argument and narrative proper - used to analyze Carroll's narrative in parallel with the two films in the *corpus*; 3) and the concepts of adaptation and intermediality by Linda Hutcheon, Robert Stam and Irina Rajewsky, in order to establish the relationships between media, particularly between the printed text and cinematic narrative.

Keywords: The Lewis Carroll / *Alice* myth. The *mise-en-abyme* pattern. *The* sociocultural context. Intermediality.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Capa da primeira edição de <i>Alice no país das maravilhas</i>	38
Figura 2	Capa do livro <i>The Nursery Alice</i>	41
Figura 3	Capa da tradução adaptada de <i>Alice</i> por Monteiro Lobato.....	43
Figura 4	Ilustração de Lobato e Ilustração original de John Tenniel.....	46
Figura 5	<i>Alice in Wonderland</i> , dirigido por Cecil Hepworth (1903).....	58
Figura 6	<i>Alice in Wonderland</i> , dirigido por Cecil Hepworth (1903).....	59
Figura 7	<i>Betty in Blunderland</i> , dirigido por Dave Fleischer (1934)	63
Figura 8	Capa da adaptação de Jan Svankmajer (1988).....	76
Figura 9	Alice na ilustração original de John Tenniel (1865).....	78
Figura 10	<i>Alice no país das maravilhas</i> . Estúdios Disney (1951).....	79
Figura 11	Alice na adaptação de Tim Burton (2010).....	80
Figura 12	Alice como capitã de navio. Bobin e Woolverton (2016).....	81
Figura 13	À beira da toca do coelho. Adaptação de Tim Burton (2010).....	84
Figura 14	Chá maluco, na ilustração de John Tenniel (1865).....	89
Figura 15	Chá maluco, na adaptação de Tim Burton (2010).....	92
Figura 16	O tabuleiro de xadrez. Ilustração original de John Tenniel (1872).....	97
Figura 17	Jogadas de Alice.....	98
Figura 18	Encontro com Tweedledum e Tweedledee.....	99
Figura 19	Encontro com Humpty Dumpty.....	102
Figura 20	Personagem Tempo, na adaptação de James Bobin e Linda Woolverton (2016)	105

INTRODUÇÃO

Quem quer que na infância tenha experimentado o encantamento dos contos de fadas, as perturbadoras lições das fábulas de Esopo ou, no caso do leitor brasileiro, as deliciosas aventuras das personagens do Sítio do Picapau-Amarelo, certamente está familiarizado com alguns dos seres esdrúxulos que habitam o mundo de fantasia criado inteiramente por Lewis Carroll, a fim de agradar a uma criança especial, sua amiguinha Alice Liddell.

Como produto do militar e economicamente poderoso Império Britânico, a literatura inglesa atingiu todos os quadrantes do globo, que a absorveram com avidez. Mesmo o leitor brasileiro que não tenha lido especificamente *Alice no país das maravilhas* ou *Através do espelho*, conhece a história da menina que penetra num mundo mágico e a representação pictórica de suas personagens por meio de adaptações intra e intermediárias, a exemplo de textos impressos - livros, revistas em quadrinhos e outros - bem como de gravuras de artistas de todos os tempos, de peças de teatro e de grande número de adaptações fílmicas, respectivamente.

Eu mesma só vim a conhecer o texto de Lewis Carroll na faculdade, na disciplina de Literatura Infanto-Juvenil, quando desenvolvi um trabalho acerca do livro *Alice no país das maravilhas*. No ano seguinte, quando cursei a disciplina de Literatura Inglesa I, desenvolvi leituras extensivas sobre a obra imortal de Carroll. O interesse pelo mundo de seres fantásticos criado por Carroll levou-me a fazer dele o assunto de meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) que focalizou o texto de *Alice no país das maravilhas* e o filme homônimo, dirigido por Tim Burton (2010).

O foco principal do trabalho foi a análise da fantasia criada por Carroll, com base nos conceitos do fantástico do teórico Eric Rabkin,¹ para quem *Alice no país das maravilhas* é a fantasia exemplar, por criar mundos alternativos mediante recorrentes inversões das regras básicas tanto do mundo factual, como da própria narrativa, que caracterizam o gênero do fantástico. As palavras-chave para a compreensão do conceito de fantástico elaborado por Rabkin são, portanto, “alternativo” e “reversão”. Nesse mundo alternativo que inverte e reverte as regras do mundo natural é a reação de surpresa das personagens, partilhada pelo leitor, que marca a presença do fantástico.

A obra do tímido professor de matemática de Oxford diferencia-se dos contos de fadas, que fazem parte de um mundo maravilhoso regido por convenções: uma vez que a personagem entra no reino das fadas, tudo é previsível. Existem varinhas de condão, fadas madrinhas e maldições; a personagem nobre é recompensada e a mesquinha, castigada. Na obra de Carroll, em contraste, nada é previsível: há uma contínua reversão das regras básicas, não só as do mundo factual, exterior ao texto, mas das próprias regras do mundo alternativo criado por Lewis Carroll. “O que caracteriza o fantástico é o efeito produzido tanto sobre o personagem quanto sobre o leitor pela repetida reversão das regras básicas da realidade externa ao texto ou da realidade interna, criada pelo texto” (RABKIN, citado em AZEVEDO, 1984, p. 13).

Três personagens foram selecionadas para análise do texto e da transposição fílmica – Alice, Chapeleiro Maluco e Rainha de Copas – concentrada em seu caráter de inversão/reversão de regras. Os conceitos de intermedialidade, de

¹ Eric Rabkin é professor emérito de Inglês, Literatura, Arte e Design na Universidade de Michigan, em Ann Arbor. Rabkin tem mais de cento e setenta publicações, incluindo trinta e quatro livros escritos, co-escritos e editados. Dentre os mais importantes, destacam-se: *The narrative suspense* (1973); *The fantastic in literature* (1976).

Irina Rajewsky, e de adaptação fílmica, de Robert Stam, forneceram apoio teórico para avaliar o cruzamento de fronteiras entre as mídias. Desta maneira, o trabalho procurou justificar a vitalidade da menina de 150 anos que, em pleno século XXI, produz adaptações de sucesso garantido, quer cinematográficas, quer quadrinhos, séries de TV ou peças teatrais.

Para ingresso no curso de Mestrado em Teoria Literária, escolhi expandir a temática do TCC, visto a riqueza de possibilidades a pesquisar na obra de Carroll. O projeto inicial previa a análise comparativa de um número maior de personagens, a par da análise intermediática dos textos de Carroll e das adaptações fílmicas mais recentes: *Alice no país das maravilhas* (2010), com roteiro de Linda Woolverton e direção de Tim Burton e *Alice através do espelho* (2016), com a mesma roteirista do primeiro e direção de James Bobin. No entanto, as disciplinas cursadas no mestrado e as leituras de biografias de Lewis Carroll escritas por diferentes biógrafos, da correspondência pessoal do autor e de testemunhos de leitores, examinados diacronicamente, sugeriram novos rumos de análise e crítica e, até mesmo, novo foco principal para a pesquisa.

Nosso ponto de partida permanece a edição comentada e ilustrada de ambos os livros de Carroll, publicada pela editora Zahar, no ano de 2013, mas o núcleo da pesquisa passa a ser a *persona* autoral Lewis Carroll que veio revestir a figura do solteirão tímido e excêntrico, Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898). Foi a leitura do romance *Um, nenhum, cem mil*, do dramaturgo Luigi Pirandello, cujo protagonista assume diferentes identidades, que nos levou a observar pontos de semelhança com a criação do mago chamado Lewis Carroll que inventa histórias fascinantes para entreter crianças. Por mais absurdas que sejam as criaturas que Alice encontra na toca do coelho, ou no mundo atrás do espelho, por mais

excêntricas suas atitudes e surpreendentes os caminhos que levam Alice a seguir, um denominador comum as identifica, a **transformação**. São as reviravoltas e transformações de Charles Lutwidge Dodgson em Lewis Carroll, da menina de 7 anos, Alice Liddell, em versão gigantesca ou diminuta de si mesma; de bebês em porcos ou de cartas de baralho em batalhões de perseguidores impiedosos a pedra de toque do projeto de investigação que pretende relacionar a materialização dessas entidades com o contexto sociocultural da época. Para consecução desta meta, o projeto abrange a análise das adaptações fílmicas incluídas no *corpus* que, em virtude de sua realização mais recente – 2010 e 2016 – se coadunam com os objetivos.

Quer chamemos a figura de Lewis Carroll de **pseudônimo, alterego, persona** ou **heterônimo** de seu criador, Charles Lutwidge Dodgson, o que é relevante para nossa pesquisa como passo inicial é traçar o perfil do clérigo de Oxford por meio do estudo da rica bibliografia existente a seu respeito. Analisamos os relatos escritos em algumas biografias específicas, como a de seu sobrinho Collingwood, e aqueles citados por Martin Gardner, na introdução e nas notas da edição comentada do livro *Alice no país das maravilhas e Através do espelho*, lançado em 2013, pela editora Zahar.

Para conhecermos as personagens que habitam o mundo fabuloso de *Alice no país das maravilhas* e de *Alice através do espelho*, é a leitura dos textos que vai nos conduzir. Segundo testemunho da senhora Hargreaves, nome de casada de Alice Liddell, Dodgson costumava levar as três irmãs para passeios no rio:

A maioria das histórias do senhor Dodgson nos foram contadas em expedições no rio para Nuneham ou Godstow, perto de Oxford. Minha irmã mais velha, agora senhora Skene, era “Prima”, eu era “Secunda” e “Tertia” era minha irmã Edith. Eu acredito que o começo de *Alice* foi contado numa tarde de verão quando o sol

estava queimando tanto que paramos nos prados mais abaixo do rio, abandonando o barco para nos refugiar no único pedaço de sombra que foi encontrado, que era embaixo de um monte de feno recém-amontoado. Aqui de todos as três veio o pedido “nos contar uma história”, e então começava aquele conto sempre delicioso. Algumas vezes para nos provocar – e talvez estando muito cansado – o Senhor Dodgson parava de repente e dizia, “E isto é tudo até a próxima vez.” “Ah, mas é a próxima vez”, era a exclamação das três; e depois de alguma persuasão a história começava de novo. Outro dia, talvez, a história começava no barco, e o Senhor Dodgson, no meio de uma excitante aventura, fingia estar com sono, para nosso imenso desânimo. (citado em COLLINGWOOD, 792-795)²

As meninas não admitem que o Senhor Dodgson, “no meio de uma excitante aventura [finja] estar com sono”, e que se cale a voz do mago contador de estórias. Mas de onde vêm as ideias para a criação de seu atraente mundo mágico? A pergunta nos conduz à primeira hipótese levantada neste estudo: Tanto Alice como os seres que encontra em suas viagens fantásticas são *personas* encadeadas numa estrutura *mise-en-abyme*, que parte de Lewis Carroll, o alterego de Charles Lutwidge Dodgson. Analisa-se, portanto, essa estrutura que liga Carroll à garotinha de 150 anos e, por fim, a algumas personagens do mundo das maravilhas.

A segunda hipótese tem um desdobramento: a) Alice, a menina de 150 anos, que inspira até o século XXI adaptações intra e intermediárias, é produto do contexto sociocultural do momento em que se realizam. Editores, diretores de teatro e de cinema, ilustradores e designers, de modo geral, reproduzem o *zeitgeist* da época; b) esses profissionais constroem um mito composto de Lewis Carroll e *Alice no país das maravilhas* e *Através do espelho*, adicionando, recuperando ou reinterpretando características pessoais e episódios que envolvem o autor no relacionamento com sua obra. São eles, portanto, que determinam que tipo de

² A tradução de todos os textos em língua inglesa constantes das referências é de nossa autoria.

produto leitores e espectadores vão consumir. Para comprovação será realizado um levantamento diacrônico das várias adaptações intramidiáticas e intermediáticas do texto de Carroll, cujas ilustrações foram feitas inicialmente pelo próprio Carroll em 1864. No ano seguinte, o autor entrou em contato com John Tenniel, famoso por suas charges, para ser o responsável pelas ilustrações de *Alice no país das maravilhas*, hoje mundialmente conhecidas.

Esta dissertação divide-se em três capítulos. No primeiro capítulo, intitulado “Lewis Carroll: a *persona* imortal de Charles Lutwidge Dodgson”, discute-se a gênese da *persona* criada por Dodgson, e como as criaturas do mundo das maravilhas podem ser consideradas projeções da individualidade de seu criador factual. Trata-se de um padrão *en-abyme*: Charles Lutwidge Dodgson→Lewis Carroll→Alice → entidades da fantasia. Inicia-se o estudo do conceito de *persona* a partir de definições dicionarizadas, das considerações sobre identidade, de Stuart Hall e de identidade máscara e fachada, de Erving Goffman, bem como de elementos da crítica arquetípica fundamentada em conceitos de Carl Jung.

Como indicado acima, são estabelecidos, a título de ilustração, paralelos entre as múltiplas personalidades de Vitor Moscada, protagonista do romance *Um, nenhum, cem mil*, de Luigi Pirandello, e as facetas identitárias criadas por Dodgson. Com esse objetivo o passo inicial é o levantamento de dados biográficos do tímido professor de matemática de Oxford, cuja vida é exemplo clássico do “antes e depois” – “antes de Lewis Carroll” e “depois de Lewis Carroll” – quando assume a máscara do mago contador de histórias.

Analisa-se, com esse objetivo, a forma como Carroll projeta traços psicológicos, desejos ocultos, atitudes e reações em Alice e, por intermédio de Alice, nos seres estranhos da fantasia: timidez, insegurança, incerteza, medo, desejo de

fuga e angústia, encapsulados no questionamento recorrente sobre identidade. Focaliza-se a análise particularmente em seres sujeitos a transformações: Lagarta, Chapeleiro, Gato de Cheshire, Cartas de Baralho e Monstros. A análise das ações e reações da heroína, diante dos seres estranhos e dos dilemas com que se depara, apoia-se no efeito de surpresa e espanto causado pela inversão de expectativas própria do fantástico: o elixir que faz crescer; o bolo que faz diminuir ou que não causa efeito nenhum; as flores falantes e outras situações. O que faz Alice para superar as dificuldades que surgem? Para o contato inicial com aqueles seres tão estranhos, serve-se das regras de civilidade da severa educação vitoriana recebida em casa; nos momentos de perigo, força-se a lembrar que está vivendo um sonho. O sonho anularia os efeitos do fantástico, segundo Todorov; mas a concepção de fantástico como inversão de regras básicas, postulada por Rabkin, coloca *Alice* no grau máximo de fantasticalidade.

O segundo capítulo, intitulado “Adaptações intramidiáticas e intermediáticas de *Alice*, do século XIX ao XXI”, analisa as duas hipóteses propostas para explicar a gênese do mito Carroll + *Alice*, que inspira até o século XXI leituras e releituras diversificadas. Utiliza-se como instrumento um demonstrativo de adaptações intramidiáticas e intermediáticas para cinema e teatro, citando o ano de criação, o título da obra e a identificação do(s) adaptador (es). Comenta-se brevemente a releitura do texto de Carroll pelos diversos adaptadores observados, com base em conceitos de intermedialidade de Claus Clüver e Lars Elleström.

Faz-se, ainda, neste segundo capítulo, rápido comentário sobre os conceitos de adaptação fílmica de Linda Hutcheon e de Robert Stam, além de retomar os conceitos de fantástico e fantasia de Eric Rabkin. Introduce-se, assim, o embasamento teórico necessário para a análise das adaptações fílmicas mais

recentes – *Alice no país das maravilhas* (2010), dirigido por Tim Burton e *Alice através do espelho* (2016), dirigido por James Bobin.

É possível adiantar a conclusão de que as hipóteses 1 e 2 são complementares: ilustradores, dramaturgos, atores, diretores de cinema, fotógrafos e autores de livros didáticos têm influência decisiva sobre leitores, públicos e consumidores do “produto”. Mas o inverso também é verdadeiro: todas as modificações de design, apresentação, texto e ilustrações obedecem à lei das necessidades do ser humano em determinadas épocas. Alice, como capitã de navio, segue a rota de expansão do Império Britânico. Já seu espírito destemido é inspirado pelas atitudes de reivindicação da mulher que já eram recorrentes no século XIX.

No terceiro capítulo, “*Alice no país das maravilhas: uma narrativa,*” analisa-se a estória completa de *Alice*, desde sua criação por Lewis Carroll, como a menina esperta que cai na toca do Coelho, até seu regresso dos domínios da Rainha Branca, após derrotar o monstro Jabberwocky, como versão feminina de um cavaleiro medieval. Em resumo, nosso objetivo neste capítulo é descobrir **quem é Alice** e **onde está Alice** na segunda década do século XXI. O foco é o desenvolvimento gradual do mito de Alice até nossos dias, um mito construído a partir de perspectivas diversas: 1) da mídia impressa textual: o texto de Carroll e adaptações intramidiáticas; 2) do design e de ilustrações desde Tenniel; 3) da mídia fílmica; 4) do público receptor e das sociedades carrollianas.

Em *Coming to Terms: the rethoric of narrative in fiction and film*, Seymour Chatman discute os mecanismos de que se utiliza a narrativa tanto na prosa de ficção como nos filmes: narração, argumentação e descrição. Nossa análise focalizará os três mecanismos, como utilizados por Carroll e por adaptadores das

diferentes mídias para dar corpo à sua protagonista, Alice, desde os primeiros episódios criados na segunda metade do século XIX, sua passagem por transformações na mídia visual (ilustrações), no palco e no cinema ao longo de décadas, até atingir os dias de hoje.

1 LEWIS CARROLL: A PERSONA IMORTAL DE CHARLES LUTWIDGE DODGSON

Lewis Carroll cria uma estória muito rica, repleta de *nonsense* e de seres fantásticos antropomorfizados aos quais, segundo nossa hipótese, atribui traços, atitudes e mesmo características próprias, já observadas em sua criação primeira, Alice. Deparamo-nos com um Coelho que usa colete, vê as horas e repete aflito “É tarde, é tarde!”; uma lagarta que fuma um narguilé instalada muito à vontade em cima de um cogumelo que pode fazer crescer ou diminuir a quem dele tirar um naco para mastigar; um bebê que se transforma em porco; um Chapeleiro Maluco, que corre de um lado para o outro com uma xícara de chá nas mãos; uma carta de baralho que é a Rainha de Copas, tão má que faz uso recorrente do jargão “Cortem-lhe a cabeça!”; cartas de baralho que se transformam num exército furioso e flores que falam num jardim comandado por um Lírio-Rei, que na verdade não comanda nada, entre outras criaturas esdrúxulas.

Carroll é mestre na criação do suspense. Como vimos, costumava interromper no clímax as estórias que contava às irmãs Liddell, ansiosas para conhecer-lhes o desfecho. O mesmo efeito de suspense, surpresa, espanto e desapontamento é criado em personagens e leitores do texto pela inversão recorrente das regras básicas da realidade do mundo factual, ou da realidade interna do texto, que frustram suas expectativas. Deixa na dúvida tanto personagens quanto leitores que se perguntam: “Qual será a próxima inversão?”

Diante das irmãs Liddell desaparece a timidez do circunspecto professor de Oxford e aflora a *persona* Lewis Carroll, livre para dar largas à imaginação, quebrando aparentemente as regras da lógica na criação tanto de seres como de palavras absurdas – *portmanteau words* - para um público entusiasmado e curioso.

Esta é a *persona* Lewis Carroll, indivíduo que ambiciona atingir o sucesso, seja como escritor ou fotógrafo, que certamente traz à tona ânsias, desejos, ou até mesmo traumas, reprimidos no inconsciente do clérigo Dodgson. Dois dos trabalhos publicados como Dodgson, paradoxos lógicos na área da chamada metalógica, tiveram repercussão relativa no contexto acadêmico, mas nada que se aproximasse do sucesso dos livros de *Alice*, de Lewis Carroll.

Em certo sentido, afirma Robert Ezra Park, a máscara que assumimos é o nosso mais verdadeiro eu, aquilo que gostaríamos de ser.

Em certo sentido, e na mesma maneira em que esta máscara representa a concepção que formamos de nós mesmos – o papel que nos esforçamos por chegar a viver – esta máscara é o nosso mais verdadeiro eu, aquilo que gostaríamos de ser. Ao final, a concepção que temos de nosso papel torna-se uma segunda natureza e parte integral de nossa personalidade. Entramos no mundo como indivíduos, adquirimos um caráter e nos tornamos pessoas. (PARK, citado em GOFFMAN, 1950, p. 27)

Na representação deste “eu” de Charles Lutwidge Dodgson, encontramos uma fachada, que “é o equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante sua representação” (GOFFMAN, 1950, p. 29).

Convivem, assim, no mesmo corpo físico o professor tímido, cujas fórmulas matemáticas despertavam pouco interesse em classes de alunos indiferentes, e sua *persona* Lewis Carroll, o mago contador de histórias fascinantes.

1.1 AS *PERSONAS* DE CHARLES LUTWIDGE DODGSON

Como afirmado anteriormente, a leitura do romance *Um, nenhum, cem mil*, de Luigi Pirandello inspirou-nos a usar o tema das máscaras para analisar a criação de uma *persona* imaginada pelo clérigo Charles Lutwidge Dodgson, que se projeta também nas personagens que habitam seu mundo de fantasia.

O protagonista de Pirandello, Vitangelo Moscada, entra em uma crise identitária após o comentário da mulher a respeito de seu nariz:

- O que está fazendo? – perguntou minha mulher ao me ver demorar estranhamente diante do espelho.

- Nada, - respondi – só estou olhando aqui, dentro do meu nariz, esta narina. Quando aperto, sinto uma dorzinha.

Minha mulher sorriu e disse:

- Pensei que estivesse olhando para que lado ele cai.

Virei-me para ela como um cachorro a quem tivessem pisado o rabo.

- Cai? O meu nariz cai?

E minha mulher respondeu, placidamente:

- Claro, querido. Repare bem: ele cai para a direita. (PIRANDELLO, 2001, p. 19)

Diante do espelho, Moscada faz indagações sobre sua identidade. Vê-se como um estranho diante de si próprio, pois jamais havia percebido aquela sua *persona*, que somente o *outro*, no caso sua mulher, pôde perceber e reconhecer.

Aquela imagem entrevista de relance era mesmo a minha? (...) Então para os outros eu sou aquele estranho surpreendido no espelho; aquele, e não mais eu tal como me conheço: aquele ali, que eu, de primeira, ao notá-lo, não reconheci. Eu sou aquele estranho que não posso ver vivendo nem conhecer senão assim, num momento de distração. Um estranho que só os outros podem ver e conhecer, não eu. (PIRANDELLO, 2001, p. 31)

No decorrer do enredo, Moscada vai se deparando com seus vários “eus”: ele pode ser cruel ou compassivo, generoso ou egoísta, em suma, conclui, “não era

para os outros aquilo que até agora, dentro de mim, havia imaginado que fosse” (PIRANDELLO, 2001, p. 24).

A reação do rico e ocioso Vitangelo Moscada, que desmorona diante de um comentário sarcástico da esposa, mostra o quão frágil é o nosso “eu” visto pelo olhar do outro. Segundo Alfredo Bosi, na apresentação do livro “*Um, nenhum, cem mil*, o processo movido à identidade pública vai longe e toca firme” (BOSI, 2001, p. 10). É esta ideia de busca de uma identidade pública que nos sugeriu a análise da *persona* Lewis Carroll, criada por Charles Lutwidge Dodgson.

O verbete *persona* no *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, de J.A. Cuddon, paralelamente à etimologia do termo, esclarece seu emprego na crítica literária.

Originalmente **máscara** de argila ou casca de árvore usada por atores. Origem do termo *dramatis personae* e, posteriormente, da palavra *pessoa*. No jargão literário e crítico *persona* veio a denotar a ‘pessoa’ (o ‘eu’ de um ‘alter ego’) que fala em um poema, romance ou outra forma de literatura. Por exemplo, o narrador dos *Canterbury Tales* de Chaucer, a voz que fala na *Ode to a Nightingale* de Keats, os diversos falantes nos monólogos dramáticos de Browning, o Gulliver de *Viagens de Gulliver*, o Marlow em *Heart of Darkness* e outras obras de Joseph Conrad. (CUDDON, 1991, p. 701-702, ênfase acrescentada)

Park observa que não é “mero acidente histórico” que em sua primeira acepção a palavra “pessoa signifique máscara” (PARK, citado em GOFFMAN, p. 249). A vida no grupo social exige mudanças de atitude de seus membros, até mesmo no vestuário, para adaptar-se conforme o contexto: rito religioso, uma cerimônia de casamento, entre outros. Além disso, é de suprema importância que o papel que assumimos seja levado a sério pelo público a que se destina, a quem pedimos que “acredite que o personagem que visto no momento possui os atributos que aparenta possuir, que o papel que representa terá as consequências

implicitamente pretendidas por ele e que, de um modo geral, as coisas são o que parecem ser” (GOFFMAN, 1985, p. 25).

A questão da identidade e das máscaras estende-se ao livro *O falecido Mattia Pascal*, de Pirandello, cujo protagonista se faz passar por morto e assume uma nova *persona*, Adriano Reis. Alfredo Bosi ressalta que as personagens de Pirandello “debatem-se contra a tirania da máscara que o olhar da convenção lhes impõe” (BOSI, 2001, p. 9). Mattia Pascal não mais quer ser Mattia Pascal: finge-se de morto e reencarna em outra *persona*, Adriano Reis, que tenta, por sua vez, viver em outra cidade uma existência na qual sua identidade pública já não o impeça de ser o que desejaria ser (BOSI, 2001, p. 9).

Assim como Adriano Reis, em *O falecido Mattia Pascal*, Moscada em *Um, nenhum, cem mil*, traz à tona os vários “eus” dentro de si:

Como suportar em mim este estranho? Este estranho que eu mesmo era pra mim? Como não o ver? Como não o ver? Como não o conhecer? Como ficar para sempre condenado a levá-lo comigo, em mim, à vista dos outros e no entanto invisível para mim? (PIRANDELLO, 2001, p. 34)

Dodgson segue a mesma linha das personagens de Pirandello, pois cria uma *persona*, Lewis Carroll, que lhe permite fugir das convenções e afirmar-se como criador e narrador de histórias fascinantes. É possível aplicar a Dodgson os comentários de Alfredo Bosi sobre Mattia Pascal. Charles Lutwidge Dodgson não se desfaz de sua personalidade original, permanece as duas coisas, mais que isso, multiplica a própria personalidade em alguns seres do mundo de fantasia. O que acontece com esta multiplicação de personalidade é um processo de espelhamento, o que consideramos um exemplo de padrão *mise-en-abyme* ou projeção *en-abyme*. As considerações de Dällenbach sobre os efeitos da narrativa *mise-en-abyme* lança

luz sobre nossa hipótese da projeção da *persona* Dodgson/Carroll com relação aos personagens do mundo das maravilhas.

Esta estrutura é sistematizada por Lucien Dällenbach, no livro *The mirror in the text*. Dällenbach afirma que “a experiência visual do espelho é instantânea; o escritor e seu duplo, porém, não se falam e se contestam mais do que de modo sucessivo” (DÄLLENBACH, 1991, p. 23). Para compreensão dessa *mise-en-abyme pattern* exige-se do leitor conhecimento das características pessoais do professor Charles Lutwidge Dodgson e de sua *persona* literária.

O que propomos neste trabalho é um modelo de espelhamento que vai da figura histórica Dodgson aos seres da fantasia: Charles Lutwidge Dodgson→Lewis Carroll→Alice→seres do mundo da fantasia.

Em *Alice*, grande parte dos espelhos internos refletem as características de Charles Lutwidge Dodgson como medo, insegurança, entre outras. Desta maneira:

A narrativa em abismo não somente faz com que se destaquem as intenções significantes do primeiro (o relato que a veicula), senão que também coloca em manifesto que esse (não) é (senão) o signo que proclama como tal um tropo qualquer ainda com um vigor centuplicado pelo seu tamanho: Eu sou literatura; eu, e o relato que me contêm. (DÄLLENBACH, 1991, p. 74)

A narrativa *en-abyme* põe em relevo o que foi dito no primeiro relato, isto é, na primeira história, que fica maior, mais forte, vigorosa e significativa. Neste sentido, “o texto pode se integrar à *mise-en-abyme* de três formas: de uma só vez, ou em bloco; submetendo-a a diversas articulações; fragmentando, de modo que se alterne com a história em que está incorporado” (DÄLLENBACH, 1991, p. 77). O que acontece nas obras de Carroll é a forma fragmentada, pois as características de Dodgson vão se alternando com a história em que estão incorporadas.

Vários apontamentos acerca da personalidade de Dodgson são encontrados nas introduções e notas de Martin Gardner, na edição comentada de *Alice no país das maravilhas* e *Alice através do espelho*, lançada pela editora Zahar, no ano de 2013. Segundo Gardner, Dodgson “era tão tímido que podia ficar horas numa reunião social sem nada contribuir para a conversa,” mas a timidez e a gagueira “desapareciam suave e subitamente”, quando se via a sós com uma criança” (GARDNER, 2013, p. xi).

Não se conhecem os motivos das excentricidades de Charles Lutwidge Dodgson, mas suas manifestações externas são de domínio público. O tímido professor Dodgson pode não ter dado contribuição relevante para a matemática, mas, sem sombra de dúvidas, sua *persona* Lewis Carroll criou uma obra imortal, conhecida em todo o mundo, quer diretamente via leitura do texto impresso, quer pelas adaptações para o cinema, em filmes e animações, e para o palco.

Lewis Carroll, seja pseudônimo, alterego, *persona* ou heterônimo de seu criador, é completamente diferente dele, pois era socialmente ambicioso, ansioso para deixar sua marca no mundo de alguma maneira, como escritor ou como artista. A carreira de professor foi mera alavanca para outras realizações. Paralelamente, Dodgson escrevia poesia e contos, assinados como Lewis Carroll, que mandava para revistas e jornais. Desde então já gozava de sucesso moderado.

Quando criança, Dodgson adorava brincar com marionetes e durante toda a vida gostou de realizar truques de mágica, principalmente para crianças. A partir destas informações, percebemos nele uma faceta mais vívida e criativa que vai se consolidar no contador de histórias para as crianças que estavam sempre à sua volta. “O principal hobby de Carroll – aquele que lhe proporcionou as maiores alegrias – era divertir meninas” (GARDNER, 2013, p. xii). De certa maneira, essas

paixões se amalgamaram para produzir uma história imortal destinada à mais querida delas: Alice Liddell, filha do Deão do Christ Church.

Dodgson representava papéis diferentes diante de cada público, que se habituava a conviver com a máscara utilizada, na maioria das vezes uma contradição ao natural reservado do professor de Oxford. Ao discutir a fragmentação na modernidade da identidade individual una e estável, própria de períodos anteriores do pensamento humano, Stuart Hall (2015) ressalta o caráter “provisório, variável e problemático” dessas várias identidades, que podem até mesmo ser contraditórias, mas sempre formadas “na interação entre o ‘eu’ e a sociedade” (2015, p. 11). É o que observamos no alter ego Lewis Carroll, que se interessou por fotografia quando esta arte mal estava começando, especializando-se em retratos de crianças e pessoas famosas “compondo suas imagens com notável habilidade e bom gosto” (GARDNER, 2013, p.xi). Com esta atividade, interagiu com a sociedade britânica, seja pela arte da fotografia ou pela arte de contar histórias.

Stuart Dodgson Collingwood destaca na biografia do tio que este se comprazia com o sucesso de seus livros, mas seu maior prazer estava em saber que tinha agradado a outros. Cita, a esse respeito, a entrada de 25 de junho do diário de Carroll: “Passei a tarde mandando setenta circulares para os hospitais, oferecendo cópias de ‘Alice’ e ‘Através do espelho’ para crianças doentes” (COLLINGWOOD, 1613-1616).³

Dodgson detestava a vulgaridade e estabeleceu condições para permitir a dramatização dos dois livros de Alice. É ainda Collingwood quem nos dá informações sobre a opereta *Alice* que, finalmente, se tornou realidade. Carroll

³ Notes like the following are frequent in his Diary: “June 25th. – Spent the afternoon in sending off seventy circulars to Hospitals, offering copies of ‘Alice’ and the ‘Looking-Glass’ for sick children.” He well deserved the name which one of his admirers gave him – “The man who loved little children.”

estabeleceu ao encenador apenas uma condição “que era bem característica dele, que não deveria haver sugestão de grosseria no libreto ou no palco. Várias alterações foram feitas nos libretos até que estivessem prontos para uma performance dramática” (COLLINGWOOD, 2231-2236).

Carroll sempre ambicionou ser reconhecido pelo seu trabalho, mas vestia a fachada de quem não gostava de publicidade, como podemos perceber mais adiante no relato de seu sobrinho:

Ele odiava publicidade, e tentava evitá-la de qualquer maneira. “Não diga pra ninguém, se você me vir no teatro,” ele escreveu para senhorita Marion Terry. Numa outra ocasião, quando estava jantando fora de Oxford e alguém que não sabia que ele era um assunto proibido, começou uma conversa sobre “Alice no país das maravilhas”, ele ficou rosa de repente e saiu da casa. Eu poderia multiplicar instâncias desta maneira, mas seria injusto com sua memória insistir sobre a mórbida maneira que ele resguardava sua popularidade pessoal. (COLLINGWOOD, 2395-2399)⁴

Goffman aponta que entre as partes da fachada pessoal “podemos incluir os distintivos da função ou da categoria, vestuário, sexo, idade e características raciais, altura e aparência; atitude, padrões de linguagem (...)” (GOFFMAN, 1950, p. 31). E Dodgson era “franzino, não chegando a medir 1,80 metro com um rosto saudável, jovem, cabelos brancos e um aspecto de extrema limpeza” (GARDNER, 2013, p.xv). Quando estava perto de crianças, mas principalmente de Alice Liddell, as características físicas de sua fachada pessoal davam lugar ao Carroll, tornava-se um gigante contador de histórias e adorador de crianças e ocorria o que Jung chama de

⁴ He hated publicity, and he tried to avoid it in every way. “Do not tell anyone, if you see me in the theatre”, he wrote once to Miss Marion Terry. On another occasion, when he was dining out at Oxford, and someone, who did not know that it was a forbidden subject, turned the conversation on “Alice in Wonderland,” he rose suddenly and fled from the house. I could multiply instances of this sort, but it would be unjust to his memory to insist upon the morbid way in which he regarded personal popularity.

identificação, que é a “ação de projetar, inconscientemente, algum aspecto de nossa personalidade sobre uma pessoa, instituição ou causa, que nos fornece um modo ou um jeito de ser, ou, então, uma razão para existir” (JUNG, citado em GRINBERG, 2003, p. 226). E Carroll projetava nas crianças aspectos de sua personalidade: entusiasmo, criatividade e alegria constante para encantar as crianças contando suas histórias fantásticas.

Alguns conceitos de psicologia se fazem necessários para entender melhor a questão da *persona* ou máscara. Luiz Paulo Grinberg, no livro *Jung – o homem criativo*, explicita alguns dos conceitos básicos de Jung, como os de *arquétipo*, *complexo*, *anima* e *ego*, que nos serão úteis posteriormente, no desenvolvimento de nossa hipótese de pesquisa: as personagens do mundo das maravilhas como projeções da personalidade de seu criador, de seus medos, angústias e incertezas. O conceito de arquétipo, informa-nos Grinberg, “foi criado a partir da observação de temas típicos bem definidos, presentes nos mitos e na literatura universal, que se repetem nos sonhos, imagens, fantasias, delírios e alucinações de todos os indivíduos” (GRINBERG, 2003, p. 223). O terrível monstro chamado Jabberwocky, que é derrotado por Alice nas cenas finais do filme de Tim Burton, é um arquétipo do medo.

No mundo das maravilhas, Alice vive situações e encontra criaturas estranhas enquanto dorme profundamente. No mundo onírico as regras se invertem, como num espelho, e o corpo de Alice assume formas inusitadas. No final de *Alice no país das maravilhas*, a menina acorda e percebe que estivera dormindo no colo da irmã. Tudo não passara de um sonho. Mesmo assim, a fantasia continua a viver em sua imaginação.

Para Todorov, a *Alice* de Carroll estaria simplesmente no reino do maravilhoso – à semelhança de um conto de fadas – ou do estranho, onde o sobrenatural tem explicação. Para Rabkin, como vimos, trata-se de uma Fantasia, o exemplo mais refinado do fantástico, em virtude da inversão recorrente das regras básicas, tanto do mundo vitoriano, como do mundo alternativo das maravilhas. *Alice no país das maravilhas* é considerada por Eric Rabkin a fantasia ideal, por ocupar o grau máximo de inversões na escala do fantástico: o espanto de Alice provocado pelas mudanças inesperadas e recorrentes das normas, mesmo que absurdas, dos mundos em que se vê projetada, sinaliza o fantástico.

No conceito de Jung, seria uma fantasia tanto ativa – como explicitado acima – quanto passiva. “A primeira é suscitada pela intuição e pela imaginação. Há uma disposição da consciência para admitir fragmentos inconscientes e compô-los por meio de associações” (JUNG, citado em GRINBERG, 2006, p. 46). Seria o caso da produção do Jabberwocky que é claramente um amálgama de traços assustadores – tamanho gigantesco, olhos fuzilantes, garras agudas, rosnados furiosos – a que a pena de Sir John Tenniel e os recursos técnicos do cinema atual conferem corporização. Ao final, conclui Jung, “como num mosaico ou quebra-cabeça, surge uma imagem compreensível daquilo que se pretendia ver” (p. 47).

Já as fantasias passivas são todas aquelas viagens e devaneios nos quais entramos quando sonhamos acordados ou quando a consciência é alterada pelo uso de determinadas drogas. Por se tratar de um produto que está fora do controle da mente consciente, a fantasia passiva requer um esforço consciente para compreendê-la sob pena de ficar na inconsciência. (JUNG, citado em GRINBERG, 2003, p. 46)

Em vários momentos, no outro lado do espelho, uma Alice perdida e confusa procura convencer a si mesma de que está sonhando e não tem o que temer. Viaja

no mundo das maravilhas como que num sonho, mas sabemos que o produto do sonho – o mundo das maravilhas – está fora do controle de sua mente consciente. Tanto Alice, a criatura, como Lewis Carroll, a *persona*-criadora, fachada de Charles L. Dodgson, estão em busca do conhecimento de seu *self* ou Si-mesmo, definido por Jung como “arquétipo que representa a unidade dos sistemas consciente e inconsciente, funcionando, ao mesmo tempo, como centro regulador da totalidade da personalidade” (JUNG, citado em GRINBERG, 2003, p. 231). Tomemos o conceito de *persona* de Jung:

Arquétipo que se refere à máscara que utilizamos para nos apresentarmos ao mundo e aos outros. Ao longo de nossas vidas empregamos vários tipos de máscaras, de acordo com o momento existencial e o nosso desenvolvimento. A *Persona* também varia conforme a cultura. É um canal de expressão de nossa individualidade, sendo extremamente útil à adaptação coletiva e no relacionamento com outras pessoas. Torna-se inadequada quando, para esconder nossa Sombra, a empregamos de forma unilateral e rígida. (citado em GRINBERG, 2003, p. 229)

Deparamo-nos até o momento com várias personalidades ou *personas* de Charles Lutwidge Dodgson, o professor tímido que gagueja diante de alunos pouco interessados; o escritor ambicioso que se compraz com o reconhecimento público; o contador de histórias, cuja rica imaginação encanta plateias juvenis; o moralista estrito que não abre mão de valores éticos e religiosos e odeia publicidade.

Nos seus momentos de sonhar acordado, quando como Lewis Carroll, levava as meninas Liddell rio acima e contava histórias para distraí-las, criou a fantasia que o tornaria um escritor mundialmente conhecido e criador de um dos maiores clássicos da literatura mundial. Haveria uma “Sombra” que Dodgson “quisesse esconder debaixo de suas *personas*? Características desagradáveis,

defeitos, um lado negativo, escuro, inferior e primitivo? Ou qualidades não desenvolvidas da própria personalidade do indivíduo?” (GRINBERG, 2003, p. 231)

Esta região de sombra de Carroll nos foi revelada por seu sobrinho Collingwood. O escritor não gostava de gastar tempo em formalidades sociais, queria ter sucesso com seus livros, porém não gostava de ser reconhecido nos lugares que frequentava como o autor de tais livros. Percebemos aqui que “a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Ela permanece sempre incompleta, sempre ‘sendo formada’” (HALL, 2015, p. 24). É evidente a admiração de Collingwood por Carroll:

Ser visto neles pelos mais finos sentidos? Como passaríamos rapidamente de um ponto para outro, e sermos presentes sempre no foco onde o maior número de forças vitais unidas na mais pura energia vital deles? Para queimar sempre com esta chama, para manter este êstase, está o sucesso da vida. Aqui nós temos a mais pura filosofia, aqui nós temos o segredo de vida de Lewis Carroll. Ele nunca gastava tempo em formalidades sociais; ele recusava preencher qualquer destas (chamados) responsabilidades. (COLLINGWOOD, 1613-1616.)

Outra região de sombra de Carroll seria sua paixão proibida pela menina Alice Liddell, aquilo que “desejamos esconder” ou gostaríamos de esconder. Aqui temos um trecho de uma entrevista publicada in *Soaring with the Dodo* (Lewis Carroll Society of North America, 1982), que foi organizada por Edward Giuliano e James Kincaid, e relatada por Martin Gardner na introdução de *Alice*. Nela podemos perceber nitidamente esta região de sombra de Carroll:

Quando li pela primeira vez todos os trechos não publicados dos diários, contudo, dei-me conta da existência de uma outra dimensão do “romantismo” de Lewis Carroll. É claro que é bastante difícil conciliar o rígido clérigo vitoriano com o homem que tinha tal predileção por meninas que terá chegado a propor

casamento a uma ou mais delas. Acredito que ele fez algum tipo de proposta de casamento para os Liddell, não dizendo “posso me casar com sua filha de 11 anos?”, ou algo do gênero, mas talvez sugerindo sutilmente: após seis ou oito anos, se continuarmos sentindo o mesmo que sentimos agora, poderia ser algum tipo de aliança possível? (GIULIANO; KINCAID, citado em CARROLL, 2013, p. xxiii).

Para entendermos melhor a questão dos sonhos, tomaremos os conceitos de Freud em seu livro *Além do princípio de prazer*, psicologia de grupo e outros trabalhos, escrito entre os anos 1920 e 1922, em que afirma que “os sonhos são realizações de desejos” (FREUD, 1996, p. 14).

No primeiro capítulo de *Alice no país das maravilhas*, intitulado “Pela toca do coelho”, há algumas indicações de que Alice adormecera e penetra no próprio sonho: “(...) porque o calor a fazia se sentir sonolenta e burra (p. 9)”; “E aqui Alice começou a ficar com muito sono, e continuou a dizer para si mesma, como num sonho” (p.11); “Sentiu que estava cochilando e tinha começado a sonhar que estava andando de mãos dadas com Dinah” (p.11). Logo depois deste fato, Alice caiu sobre um monte de gravetos. Não há indicações de que a menina se acorde: o sonho continua.

Considerando que estamos analisando a projeção da *persona* Lewis Carroll que se estende para as personagens do livro, chegamos à conclusão de que o sonho de Alice também é o sonho de Carroll. Freud diz que “quando a criança passa da passividade da experiência para a atividade do jogo, transfere a experiência desagradável para um de seus companheiros de brincadeira e, desta maneira, vinga-se num substituto” (FREUD, 1996, p. 28).

Conhecedor da mente infantil, é o que faz Carroll com seus personagens, a própria Alice e seus entes fantásticos. Indo mais longe, pode-se afirmar que o desejo frustrado por Alice Liddell é repassado à Alice personagem. De que maneira?

Quando faz a personagem crescer e diminuir de tamanho inúmeras vezes no decorrer da história, por exemplo.

Para exemplificar esta afirmação, fazemos um paralelo com um relato que Freud presenciara sobre a brincadeira de um menino de um ano e meio. A brincadeira lhe permitiu entender o significado de certas atitudes infantis. A mãe do menino acabara de sair e, logo, a criança começou a “apanhar quaisquer objetos que pudesse agarrar e atirá-los longe para um canto, sob a cama, de maneira que procurar seus objetos e apanhá-los quase sempre dava um bom trabalho” (FREUD, 1996, p. 25). Sempre que encontrava o objeto expressava interesse e satisfação. O menino tinha um carretel com um pedaço de cordão amarrado que jogava repetidas vezes para fora de seu campo de visão. Quando puxava pela corda o carretel e o enxergava novamente ficava extremamente feliz. Realizou a brincadeira inúmeras vezes, sem demonstrar desinteresse ou cansaço. A significação do jogo recorrente tornou-se óbvia para Freud.

Ele [o jogo] se relacionava à grande realização cultural da criança, a renúncia instintual (isto é, a renúncia à satisfação instintual) que efetuara ao deixar a mãe ir embora sem protestar. Compensava-se por isso, por assim dizer, encenando ele próprio o desaparecimento e a volta dos objetos que se encontravam a seu alcance. (...) Jogar longe o objeto, de maneira a que fosse ‘embora’, poderia satisfazer um impulso da criança, suprimido na vida real, de vingar-se da mãe por se afastar. (FREUD, 1996, p. 26)

Temos aqui o princípio do prazer e do desprazer descrito por Freud: a criança sentia frustração, desprazer e raiva cada vez que a mãe a deixava sozinha – demonstrada quando arremessava os objetos fora de seu campo de visão. Mas sentia prazer, alegria, realização, quando recuperava estes objetos e conseguia enxergá-los – que era quando enxergava a mãe novamente.

É possível transferir as considerações de Freud para interpretar as recorrentes mudanças de tamanho de Alice no decorrer da narrativa. Era muito fácil fazê-lo: bastava beber um líquido e comer um pedaço de bolo ou de um cogumelo. De acordo com a conceituação de Freud do prazer e do desprazer, o crescimento e a diminuição de tamanho da menina representariam manifestações de sentimentos ocultos de Carroll. Alice maior representaria a mulher que ele gostaria que ela fosse, sem perder a doçura da menina por quem era apaixonado (prazer). Quando se lembrava de que não poderia realizar este sonho, a menina diminuía de tamanho e o frustrava (desprazer). O prazer da posse é frustrado pela realidade que precisava encarar: nunca poderia ter um relacionamento além de amizade com Alice Liddell.

As considerações subsequentes de Freud enfatizam a força do desejo de posse subjacente às ações da criança, aplicáveis a pessoas adultas, em situações semelhantes.

É claro que em suas brincadeiras as crianças repetem tudo que lhes causou uma grande impressão na vida real, e assim procedendo, ab-reagem a intensidade da impressão, tornando-se por assim dizer, senhoras da situação. Por outro lado, porém, é óbvio que todas as suas brincadeiras são influenciadas por um desejo que as domina o tempo todo: o desejo de crescer e poder fazer o que as pessoas crescidas fazem. (FREUD, 1996, p. 27)

O mesmo pode ter acontecido com Carroll. Fazer com que Alice crescesse ou diminuísse tornava-o senhor da situação, pois era o desejo que o dominava o tempo todo: que Alice se tornasse adulta para poder fazer o que as pessoas crescidas fazem.

Carroll sempre almejou a fama, mas quando o conseguiu, ficou dividido entre os holofotes e a vida proporcionada pela pacata profissão de professor de Matemática em Oxford. Nesse aspecto reflete a personagem criada por Luigi

Pirandello, que fica em dúvida sobre a própria identidade, após as observações da esposa sobre o seu nariz.

A identidade do indivíduo fica marcada pela atividade que exerce em determinado período, caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores, sobre os quais tem alguma influência. Perante seus alunos, Dodgson representava um professor, detentor de conhecimentos matemáticos que acreditava lhes serem úteis. Diante das crianças, especialmente de Alice Liddell, representava um amável contador de histórias, que sentia prazer em transportá-las a mundos encantadores.

É nosso argumento, portanto, que Carroll projeta em Alice, como primeiro elo na corrente que leva aos seres do mundo das maravilhas, seus desejos de transformação. Alice é traduzida como menina curiosa e esperta, que fica entediada com a situação em que vive ao lado da irmã e vai ao mundo alternativo das maravilhas, onde nada é monótono e sim, extremamente instigante. Dodgson faz o mesmo quando adota a *persona* de Lewis Carroll: sai da vida entediante em que vive – a de professor de matemática – e transforma-se num visionário da literatura, que escreveu uma obra imortal, adaptada para diversas mídias até os dias de hoje. Carroll e Alice constituem uma identidade única, para sempre associados na imaginação de leitores e espectadores. É neste sentido que esta dissertação estuda a construção de um mito que atravessa os séculos: o da simbiose Lewis Carroll + Alice.

1.2 ALICE: A HEROÍNA DE CARROLL NO PAÍS DAS MARAVILHAS

Alice foi levada ao mundo das maravilhas, um mundo subterrâneo, quando caiu pela toca do Coelho: “por um trecho, a toca de coelho seguia na horizontal,

como num túnel, depois se afundava de repente, tão de repente que Alice não teve um segundo para pensar antes de se ver despencando num poço muito fundo” (CARROLL, 2013, p. 9). Nossa heroína menina foi levada a um mundo fantástico, o mundo da fantasia exemplar, na concepção de Eric Rabkin.

Alice no país das maravilhas ocupa o ponto máximo da escala organizada por Rabkin das obras mais realistas (1), passando pelas menos realistas em que há traços do fantástico (2), até atingir o epitome na Fantasia pura, em que as reversões são recorrentes (10).

Observemos a escala:

1- Henry James, <i>The Ambassadors</i>	Realismo
2- Émile Zola, <i>Germinal</i>	
3- Jane Austen	Literatura Realista
4- Charles Dickens	
5- <i>Tales of Great Detectives</i>	
6- <i>The magic Swan Geese</i>	Literatura Fantástica
7- <i>The Tale of Cosmo</i>	
8- <i>The Black Cat</i>	
9- <i>The Royal Banquet</i>	Fantasia
10- <i>Alice in Wonderland</i>	Fantasia (RABKIN, 1979, p. 165)

Alice ocupa o ponto 10 da escala do fantástico de Rabkin em virtude das repetidas inversões de expectativas da personagem e do leitor: o bolo que Alice come e cresce, o líquido que a menina bebe e diminui, o bolo que não faz crescer, flores que falam. Todas estas situações representam reversões de regras básicas, primeiramente do mundo factual e, na sequência, do próprio mundo da narrativa.

Para Mail Marques de Azevedo, “reversão implica reconfiguração, contradição de perspectivas do mundo real que Rabkin chama de o “mundo da

poltrona” - ou perspectivas legitimadas pelas regras básicas internas que são configuradas por todo trabalho de arte” (AZEVEDO, 1984, p. 12).

Para esclarecer este ponto, Rabkin dá um exemplo oriundo de *Através do espelho*:

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

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

Alice ficou tão espantada que perdeu a voz por um minuto; quase pôs o coração pela boca” (CARROLL, 2013, p. 128).

Falar com flores contradiz as perspectivas do mundo de Alice como o desejo destacado mostra plenamente.

A comunicação com plantas pode ser conseguida em algum tempo no futuro. Mas até para um leitor numa época hipotética no futuro, quando plantas forem falantes, *Através do espelho* continuará a ser uma fantasia, porque falar com plantas representa uma reversão das perspectivas que prevalecem naquele tempo (1872) que são incorporadas como parte das regras básicas do mundo narrativo de Carroll. (AZEVEDO, 1984, p. 12)

Neste episódio de *Alice através do espelho*, as margaridas começam a gritar todas ao mesmo tempo e Alice dá logo um jeito de resolver o problema, pois aquela gritaria a estava incomodando muito, uma vez que o Lírio-Tigre havia solicitado silêncio e não tinha sido obedecido. “E curvando-se para as margaridas, que estavam recomeçando naquele instante, sussurrou: ‘Se não calarem a boca, eu as colho!’ O silêncio foi imediato, e várias das margaridas cor de rosa ficaram brancas” (CARROLL, 2013, p. 128).

A inversão recorrente de regras básicas é a tônica da Fantasia e, em consequência, do mundo narrativo de Carroll, colocado por Rabkin no ponto máximo da escala do fantástico. Depois de beber um líquido que a fez diminuir de tamanho, Alice encontra um bolo muito pequeno, decorado com as palavras “COMA-ME” escritas com passas. A expectativa frustrada de crescer ou diminuir – “Para cima ou para baixo?” pergunta aflita - causa-lhe profunda surpresa.

[...] ao verificar que continuava do mesmo tamanho: não há dúvida de que isso geralmente acontece quando se come bolo, mas Alice tinha se acostumado tanto a esperar só coisas esquisitas acontecerem que lhe parecia muito sem graça e maçante que a vida seguisse da maneira habitual. (CARROLL, 2013, p. 15)

Azevedo (1984), nos diz que “a estrutura de reversão diamétrica das regras básicas do mundo narrativo é a marca identificadora do fantástico” (p. 11) e foi isso o que aconteceu com Alice quando comeu um pedacinho do bolo, na expectativa de crescer, apenas para ver sua expectativa frustrada.

Alice, num segundo, deu cabo do bolo, porém acontece algo “cada vez mais estranhíssimo (a surpresa fora tanta que por um instante realmente esqueceu como se fala direito)”. “Agora estou espichando como o maior telescópio que já existiu” (CARROLL, 2013, p. 16). Alice cresceu tanto que quase não enxergava os pés. Bateu a cabeça no teto do salão e quando percebeu que, mesmo de posse da chave da minúscula porta para o jardim, não conseguiria entrar, começou a chorar novamente.

Alice estava sozinha, ou seja, sem a presença de um adulto no mundo fantástico em que acabara de entrar e, por este motivo precisava encontrar soluções para os próprios problemas. Neste momento, recriminou a si mesma por estar chorando numa tentativa de parar de chorar.

“Devia ter vergonha”, disse Alice, “uma menina grande como você (bem que podia dizer isso), “chorando desta maneira! Pare, já, já, estou mandando!” Mesmo assim continuou, derramando galões de lágrimas, até que à sua volta se formou uma grande lagoa, com cerca de meio palmo de profundidade e se estendendo até a metade do salão. (CARROLL, 2013, p. 17)

Mesmo após dar ordens para si mesma, Alice permanecia tão grande como o maior telescópio já existente. Nesse momento, surge novamente o Coelho Branco “com um par de luvas brancas de pelica em uma das mãos e um grande leque na outra” (CARROLL, 2013, p. 17). Desesperada, Alice pede-lhe ajuda, mas ao ouvir a voz da menina o Coelho desaparece de um salto, deixando cair as luvas e o leque. A garotinha apanha os objetos apressadamente “e como fazia muito calor no salão, ficou se abanando sem parar, enquanto falava: ‘Ai, ai’ Como está tudo esquisito hoje! E ontem as coisas aconteciam exatamente como de costume” (CARROLL, 2013, p. 17). Os movimentos do leque reduzem Alice gradativamente de tamanho. O estranhamento produzido pela situação inusitada rouba de Alice a percepção da própria identidade. Depois de esticar e encolher tantas vezes, Alice já nem sabe quem é. É o que se verifica num dos pontos-chave da narrativa, o encontro com a Lagarta de Narguilé.

No capítulo 5, “Conselho de uma Lagarta”, Alice recebe conselhos deste produto repugnante da natureza, a lagarta, que se transforma em um dos seres mais belos, após a metamorfose, a borboleta. O que se percebe na ilustração feita por Tenniel no capítulo citado acima é um ser do mundo das maravilhas: uma lagarta com braços, que segura e fuma um *narguilé* e, além de tudo, fala. Tanto as perspectivas do mundo da narrativa quanto do mundo da poltrona são quebradas, uma vez que nem Alice nem o leitor esperavam por uma lagarta falante. No diálogo subsequente surge mais uma vez a questão da identidade.

“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.”

“O que quer dizer com isso?” esbravejou a lagarta. “Explique-se!”

“Receio não poder *me* explicar”, respondeu Alice, “porque não sou eu mesma, entende?”

“Não entendo”, disse a lagarta.

“Receio não poder ser mais clara”, Alice respondeu com muita polidez, “pois eu mesma não consigo entender, para começar; e ser de tantos tamanhos diferentes num dia só é muito perturbador.” (CARROLL, 2013, p. 38)

Percebendo a perturbação da menina com as mudanças de tamanho, a Lagarta lhe dá um conselho: comer pedaços do cogumelo em que está aboletada: de um lado os que a fariam crescer e, do outro, diminuir de tamanho. Alice segue o conselho de imediato.

Indecisa, quebrou um pedacinho da borda com cada mão. “E agora, qual é qual?” perguntou-se, e mordicou uma ponta do pedaço da mão direita para experimentar o efeito: num instante sentiu uma pancada violenta sob o queixo: ele batera no seu pé!” (CARROLL, 2013, p. 42).

Esta é uma das muitas tentativas da personagem para resolver o problema do tamanho. Chega a cogitar se não teria sido trocada por outra criança.

Não, minha decisão está tomada; se sou Mabel, vou ficar aqui! Não vai adiantar nada eles encostarem suas cabeças no chão e pedirem ‘Volte para cá, querida!’ Vou olhar para cima e dizer ‘Então quem sou eu? Primeiro me digam; aí, se eu gostar de ser essa pessoa, eu subo; se não, fico aqui embaixo até ser outra pessoa. (CARROLL, 2013, p. 19)

Alice resolveu de forma simples o problema de sua crise de identidade: se não pudesse ser quem quisesse, ficaria no mundo das maravilhas, continuaria

crescendo e diminuindo de tamanho até conseguir identificar-se a si mesma. Alice age como Hall exemplifica:

Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto na plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma *falta* de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso *exterior*, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por *outros*.

(HALL, 2015, p. 24-25)

Todo este processo de **identificar-se** representa uma Alice tentando resolver o problema das mudanças de tamanho que a impedem de entrar no jardim. Depois de tanto se questionar, enquanto se abanava com o leque do Coelho Branco, notou que o vento provocado pelo objeto estava fazendo com que diminuísse de tamanho, ficando tão pequenina quase a ponto de sumir. “Foi por um triz! disse Alice, bastante apavorada com a mudança repentina, mas muito satisfeita por ainda estar existindo. “E agora para o jardim!” (CARROLL, 2013, p. 19). Neste momento, mais uma vez as expectativas de Alice são quebradas, pois a porta que dava para o jardim se fechara novamente. “As coisas estão piores que nunca, pensou a pobre criança, “pois nunca fui tão pequena assim antes, nunca! Eu garanto, isto é muito ruim, de verdade!” (p. 20). Quando achou que não conseguiria passar para o jardim, Alice escorrega nas próprias lágrimas choradas anteriormente e atravessa por debaixo da porta, entrando no jardim e se encontrando com outros animais que haviam caído em sua lagoa de lágrimas: “havia um Pato e um Dodô, um papagaio e uma aguieta, além de outras criaturas curiosas” (p. 22). Alice tomou a dianteira e o grupo todo nadou para a margem.

Os sinais do fantástico, marcados pela inversão de expectativas, repetem-se nas reações de Alice diante das situações estranhas em seu caminho. No terceiro capítulo, intitulado “Uma corrida em comitê e uma história comprida”, a corrida anunciada causa estranhamento desde o início: é comandada por um Dodô, ave não voadora da África, extinta em 1662, e a (des) organização resulta em um verdadeiro catálogo de absurdos. O *nonsense* acentua-se progressivamente à medida que a narrativa se desenvolve:

Primeiro traçou (o Dodô) uma pista de corrida, uma espécie de círculo, e depois todo o grupo foi espalhado pela pista, aqui e ali. Não houve “um, dois, três e já”: começaram a correr quando bem entenderam e pararam também quando bem entenderam, de modo que não foi fácil saber quando a corrida havia terminado. (..) “Mas quem ganhou?” (...) “Todo mundo ganhou e todos devem ganhar prêmios”. (CARROLL, 2013, p. 25)

Evidencia-se a projeção *en-abyme* Carroll→Alice→seres fantásticos – desde os primeiros encontros. Quando avista pela primeira vez o Coelho Branco, vestido como um legítimo cavalheiro inglês - colete, relógio de bolso, luvas de pelica – mas munido de um leque incongruente, Alice ouvia entediada a leitura de uma história desinteressante pela irmã mais velha. A vida de Dodgson, antes de conseguir projeção como Carroll era também, de certa forma, desinteressante. A criação da *persona* Carroll abriu-lhe as portas do mundo do reconhecimento e da fama. Carroll e Alice são atraídos para um mundo diferente, mas com o mesmo sentido: o primeiro, para o mundo da fama e do dinheiro, quando consegue sucesso com a criação de sua personagem. Alice é atraída para um mundo de fantasia, onde encontra seres fantásticos e onde as reversões das regras básicas são recorrentes. Em ambos os mundos se realiza o que parece impossível, tanto na realidade interna do texto, como na realidade factual.

O jargão que o Coelho Branco usava, “É tarde, é tarde!”, pode ser comparado à pressa que Carroll tinha para deixar sua marca no mundo. O Coelho Branco é um ser fantástico também, ele é a própria reversão das regras básicas, pois está vestido como uma pessoa, fala e está sempre apressado para resolver alguma coisa. Carroll estava apressado em ser famoso e reconhecido e Alice, em sair daquela situação entediante que vivia ao lado da irmã. Aqui temos nova projeção Carroll→Alice→Coelho Branco.

“Quem é você?”, a pergunta da Lagarta é o questionamento fulcral de *Alice no país das maravilhas*. Quem é Dodgson? Quem é Carroll? Quem é Alice? A projeção *en-abyme* é evidente no encontro com a Lagarta: Dodgson→Carroll→Alice→Lagarta (borboleta)? São entes dos mundos factual, ficcional e da fantasia em busca de resposta para a mesma pergunta “Quem sou eu?”

Dodgson atribui à sua *persona* Carroll os traços que gostaria de possuir na realidade: ser um mago contador de histórias bem-sucedido. Mas, acreditamos que nem mesmo fazendo uso da fértil imaginação que originou suas personagens mais estranhas, Dodgson teria, em algum momento, tido a percepção da fama que traria o mito Carroll/ *Alice* até nós.

O encontro com a Lagarta proporcionou à Alice um processo de autorreconhecimento, ou o início dele, pois as mudanças recorrentes de tamanho a desorientam, uma vez que não sabe se vai crescer ou diminuir. O ser fantástico fornece a Alice pedaços do cogumelo em que estava sentado, que poderiam causar as alterações de tamanho que tanto surpreendiam a menina. Esta desorientação de Alice pode ser comparada à mudança repentina de vida de Carroll, que passou a ser reconhecido pela sua obra genial, mas que evitava a publicidade. A lagarta seria o

autor perguntando para si mesmo: “Quem é você?” “Quem você quer ser?” Esta pergunta se projeta em Alice, que explica à Lagarta: “Bem, talvez ainda não tenha descoberto isso, disse Alice; mas quando tiver de virar uma crisálida...vai acontecer um dia, sabe...e mais tarde uma borboleta, diria que vai achar um pouco esquisito, não vai?” (CARROLL, 2013, p. 38). O que Alice tenta explicar à Lagarta é a mudança que ocorrerá no processo de metamorfose, transformando-a em uma linda borboleta. A Lagarta não acha nem um pouco esquisita essa transformação, o que faz com que a menina adquira coragem para encarar suas preocupantes mudanças de tamanho.

Pode-se dizer que algo semelhante acontece com Dodgson quando atribui a Carroll a personalidade que desejaria ter. Carroll representaria a borboleta que se liberta do casulo. Por que, então, a relutância em fazer comentários sobre seus livros e a aversão à publicidade, registrada por biógrafos?

Encontramos respostas recapitulando a cadeia de projeções proposta neste trabalho: 1) Charles Lutwidge Dodgson cria uma persona, Lewis Carroll que, ao invés de ensinar matemática, escreve histórias para crianças. 2) Lewis Carroll transforma sua amiguinha Alice Lidell na receptora ideal e personagem de suas fábulas. 3) A Alice do País das Maravilhas, a criatura de Carroll, é contraditória: ora mantém a sagacidade, ora se desmancha em torrentes de lágrimas; 4) Os entes do mundo alternativo de Carroll são um verdadeiro catálogo de excentricidades e, mais do que de contradições, de contrastes que se anulam mutuamente. A contradição percorre a cadeia de projeções do começo ao fim.

2 ADAPTAÇÕES INTRAMIDIÁTICAS E INTERMIDIÁTICAS DE ALICE, DO SÉCULO XIX AO XXI

O capítulo anterior foi dedicado à demonstração da hipótese inicial da pesquisa, a projeção *mise-en-abyme* das características pessoais de Charles Lutwidge Dodgson sobre sua persona Lewis Carroll e, na sequência, sobre suas criaturas, Alice e os seres do mundo da fantasia, particularmente sujeitos a transformação: a Lagarta de Narguilé, o Gato de Cheshire e as Cartas de Baralho, entre outros.

A segunda hipótese, a ser desenvolvida neste capítulo, diz respeito às adaptações intramidiáticas e intermidiáticas de Alice, ao longo de 150 anos, segundo duas possibilidades: determinadas pelo contexto sociocultural da época, pois editores, diretores de teatro e cinema, ilustradores, designers, de modo geral, aludem ao *zeitgeist* do período, a fim de atrair plateias; como resultado das escolhas desses profissionais que contribuem para a construção do mito Lewis Carroll/*Alice*, mediante adição, recuperação ou reinterpretação de características pessoais e episódios que envolvem o autor e sua obra.

Em pleno século XXI, a obra-prima de Lewis Carroll produz releituras em diferentes mídias: cinema, peças teatrais, animações, séries de TV, histórias em quadrinhos, entre outras. Há maior interesse para este trabalho o filme *Alice no país das maravilhas*, dirigido por Tim Burton (2010), e o filme *Alice através do espelho*, dirigido por James Bobin (2016), cujas produções fazem parte do *corpus* desta dissertação.

Tanto o original de Carroll quanto as releituras citadas trazem para nosso convívio uma garotinha que ainda é capaz de surpreender o leitor ou espectador. As surpresas se sucedem: a queda no poço, o aumento e a diminuição de tamanho, o

rio de lágrimas e outras experiências inesperadas. É interessante que a pequena *Alice* nunca demonstra medo. Por quê? Acostumada, certamente, a ouvir e ler contos de fadas, ela sabe que o mundo do maravilhoso é um mundo seguro, onde o porcaideiro conquista a filha do rei e o príncipe encantado resgata a Bela Princesa Adormecida há cem anos.

Mas, neste mundo novo em que Alice acaba de penetrar, suas perspectivas são invertidas diversas vezes. Não só as perspectivas do jardim de sua casa, de onde veio, mas também as do mundo dos contos de fadas, do qual a mágica faz parte. No país das maravilhas, a personagem – e, por extensão, o leitor/ espectador junto dos atores – não sabe o que esperar.

Desde a sua publicação, em 1865 e 1872, a obra imortal de Carroll vem sendo traduzida para inúmeras línguas em todas as partes do globo, o que lhe confere praticamente a característica de narrativa primordial, própria do mito, nos cento e cinquenta anos subsequentes. A primeira edição de *Alice no país das maravilhas* (Figura 1), num total de 2000 exemplares, foi lançada em 1865 pela Macmillan.

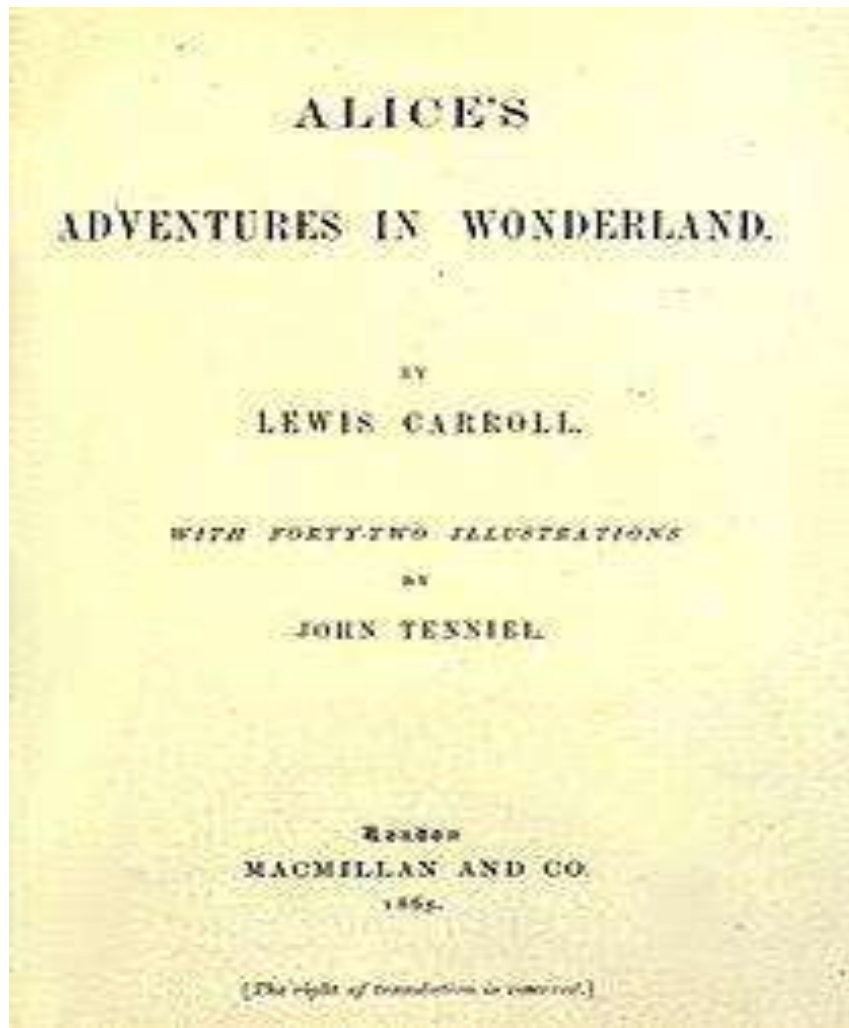


Figura 1 – Primeira edição de *Alice no país das maravilhas*, de 1865.
Fonte: www.wikipedia.com.

Descontente com a má qualidade da impressão, o ilustrador John Tenniel exigiu que fosse recolhida. A versão reimpressa da obra *nonsense* foi sucesso imediato de vendas. Informa Carbonari (2016) que Oscar Wilde e a própria Rainha Vitória estavam entre seus leitores. As edições traduzidas até os dias de hoje atingem mais de 170 idiomas. Os poucos exemplares restantes da primeira impressão tornaram-se peças de colecionadores.

Mais de 150 anos depois do lançamento, restam apenas 22 exemplares dessa edição descartada – elas são mais raras que o primeiro manuscrito escrito por Shakespeare. Das 22, 16 delas estão em bibliotecas e seis pertencem a colecionadores e instituições privadas. No entanto, nem todas estão em bom

estado de conservação e apenas duas não foram modificadas. (CARBONARI, 2016)

A partir da publicação, em 1865 e 1872, os livros de *Alice* vêm originando adaptações, seja para o palco, cinema, livros ilustrados para crianças ou canções infantis, além de ilustrações para um sem número de objetos. As ilustrações originais de John Tenniel rivalizam com as imagens dos personagens e da Londres de Dickens como símbolos identificadores da era vitoriana.

Segue-se uma listagem cronológica de adaptações intramidiáticas dos livros de Alice, desde *The Nursery Alice*, de 1890, de autoria do próprio Carroll, até *Just Alice: A Most Extraordinary Dream*, de Harold Clewis, publicada em 2015.

É de especial interesse para o desenvolvimento da literatura infanto-juvenil no Brasil a influência dos livros de Alice, na adaptação de Monteiro Lobato, que analisamos no item 2.1.

Ano	Adaptações intramidiáticas
1890	<u><i>The Nursery "Alice"</i></u> pelo próprio autor, versão curta da história, escrita para crianças pequenas.
1895	<u><i>A New Alice in the Old Wonderland</i></u> , uma novela escrita por Anna M. Richards, na qual uma Alice diferente, Alice Lee, viaja para o mundo das maravilhas onde encontra, entre outros, personagens de Carroll.
1897	<u><i>Gladys in Grammarland</i></u> , paródia escrita por Audrey Mayhew e ilustrada por Henry Clarence Pitz, na qual uma garota teimosa encontra gramáticas transformadas em personagens que tentam educá-la.
1902	<u><i>Clara in Blunderland</i></u> , paródia escrita por Caroline Lewis que condena a Segunda Guerra Boer, na qual Clara representa a líder da casa de comandos Arthur Balfour. Todo objetivo e desenrolar da guerra são censurados na adaptação.
1903	<u><i>Lost in Blunderland</i></u> , sequência de <i>Clara in Blunderland</i> , crítica a Arthur Balfour, já então Primeiro Ministro.
1904	<u><i>John Bull's Adventures in the Fiscal Wonderland</i></u> , paródia escrita por Charles Geake e Francis Carruthers Gould, em desaprovação à política econômica britânica da época. John Bull - o personagem símbolo da Grã-Bretanha,

	como uma Alice confusa, enfrenta o absurdo e a incoerência do mundo maravilhoso do <i>nonsense</i> econômico.
1917	Em <i>New Adventures of Alice</i> , de John Era, uma jovem chamada Betsey revive em sonhos a sequência das aventuras da Alice de Carroll, narradas num livro que possuía na infância. Concluída a narrativa, Betsey torna a adormecer e vive novas aventuras, em que se depara com personagens e cenários baseados nas <i>Mother Goose Rhymes</i> .
1925	Nas aventuras de <i>Alice in Orchestralia</i> , escrita por Ernest La Prade, a protagonista dialoga com instrumentos musicais personificados e aprende como se constituem as orquestras. Uma segunda edição foi escrita em 1934, com o título <i>Alice in Orchestra-Land</i> .
1934	<i>Alice no país das maravilhas</i> , adaptação escrita por Monteiro Lobato e publicada pela Companhia Editora Nacional.
1959	<i>More 'Alice'</i> , versão escrita por Yates Wilson, para atender aos pedidos insistentes da filha “por mais histórias de Alice”. Alice está doente na cama e sonha: reduzida ao tamanho de um inseto, faz um tour fantástico ao redor do quarto, encontrando lugares e criaturas estranhas, à semelhança das narrativas de Lewis Carroll.
1994	<i>Alice in Quantumland</i> , de Robert Gilmore, é uma alegoria da mecânica quântica, feita em forma de aventuras e explorações de Alice no mundo moderno da física, habitado por personagens quânticos excêntricos. À semelhança da narrativa de Lewis Carroll, personagens e regras quânticas do mundo de <i>Quantumland</i> são governados pelo <i>nonsense</i> .
1996	<i>Automated Alice</i> by Jeff Noon. Nesta novela ilustrada, Alice entra pelo relógio do avô e emerge no futuro de Manchester, onde existem criaturas bizarras, como um gato invisível chamado Quark e Celia, a Alice automatizada.
1998	<i>Otherland</i> , escrito por Tag Williams, série de ficção científica em 5 volumes, influenciada fortemente pela obra de Carroll. Há seções que envolvem a Rainha Vermelha e conceitos de xadrez de <i>Alice através do espelho</i> . Um homem segue os protagonistas, que adquirem a forma de Tweedledum e Tweedledee quando ameaçados. A série inclui volumes publicados de 1996 a 2002: <i>City of Golden Shadow</i> (Hardcover 1996, Paperback 1998); <i>River of Blue Fire</i> (Hardcover 1998, Paperback 1999); <i>Mountain of Black Glass</i> (Hardcover 1999, Paperback 2000); <i>Sea of Silver Light</i> (Hardcover 2001, Paperback 2002).
2007	<i>Alice in Sunderland</i> , novela gráfica do artista e escritor Bryan Talbot. Explora a ligação entre os domínios as áreas de Lewis Carroll - <i>Wonderland</i> e de Talbot, <i>Sunderland</i> . A narrativa abrange temas da história, do mito e de contos populares, além de episódios (supostamente) focalizados pela mídia, como a verdade sobre o que aconteceu com Sid James no palco do Teatro Imperial <i>Sunderland</i> .

2012	<i>Alice in Zombieland</i> , o primeiro livro da série <i>White Rabbit Chronicles</i> , escrito por Gena Showalter. A narrativa de Alice é transferida para um mundo dominado por zumbis. Seguem-se por <i>Through the Zombie Glass</i> (2013), <i>The Queen of Zombie Hearts</i> (2014), and <i>A Mad Zombie Party</i> (2015).
2015	<i>Just Alice: A Most Extraordinary Dream</i> , escrito por Harold Clewis. Em estilo carrolliano, narra a procura de Alice embaixo da cama por sua gatinha perdida. Pelo caminho, Alice encontra personagens extraordinários, como a Rainha e o Coelho, torna-se o Primeiro Ministro e aprende o que é preciso para se tornar um animal político. De quebra, encontra “a mais maravilhosa criatura que já existiu.”

Destacamos como especialmente representativa a adaptação *The Nursery Alice*, de 1890, do próprio Lewis Carroll, com as ilustrações originais de John Tenniel, que as coloriu e revisou (Figura 2).

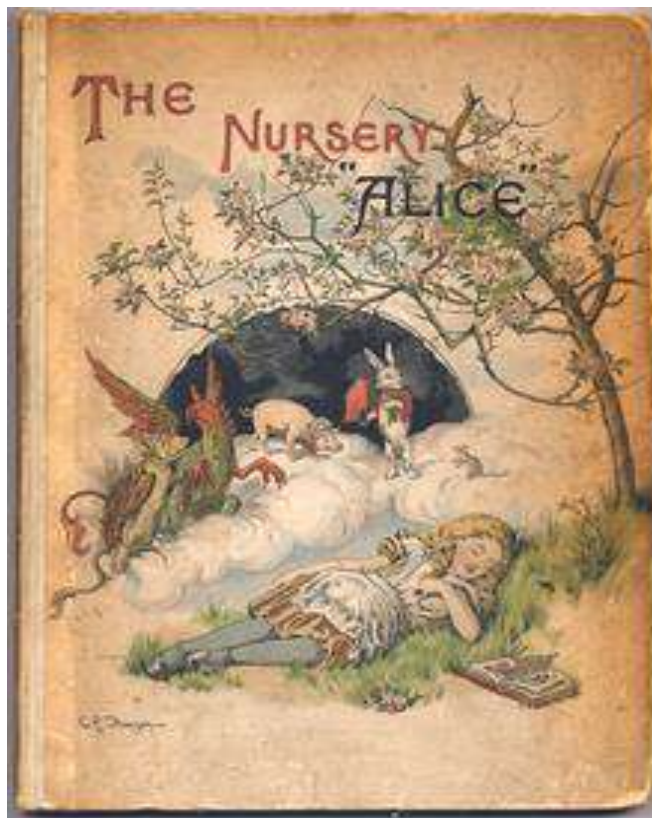


Figura 2 - Capa do livro *The Nursery Alice*, lançado em 1890.
Fonte: www.wikipedia.com.

Destinada a crianças de até 5 anos, a narrativa se inicia com o “*Once upon a time*” (Era uma vez), dos contos de fada. A redução de capítulos e descrições, bem como os diálogos mais enxutos, destinam-se a prender a atenção irrequieta dos pequenos. Carroll pretendia que a história fosse contada e não lida, a exemplo dos *tales* narrados às meninas Liddell, nos passeios pelo rio. O livrinho foi um sucesso de vendas.

2.1 *WONDERLAND*, DE LEWIS CARROLL VS *PAÍS DAS MARAVILHAS*, DE MONTEIRO LOBATO

No Brasil, a primeira tradução adaptada da obra de Carroll (Figura 3) foi escrita por Monteiro Lobato, em 1931, e lançada pela Companhia Editora Nacional. Anos mais tarde, Lobato traduziu também *Alice através do espelho*, com o título de *Alice no país do espelho*.

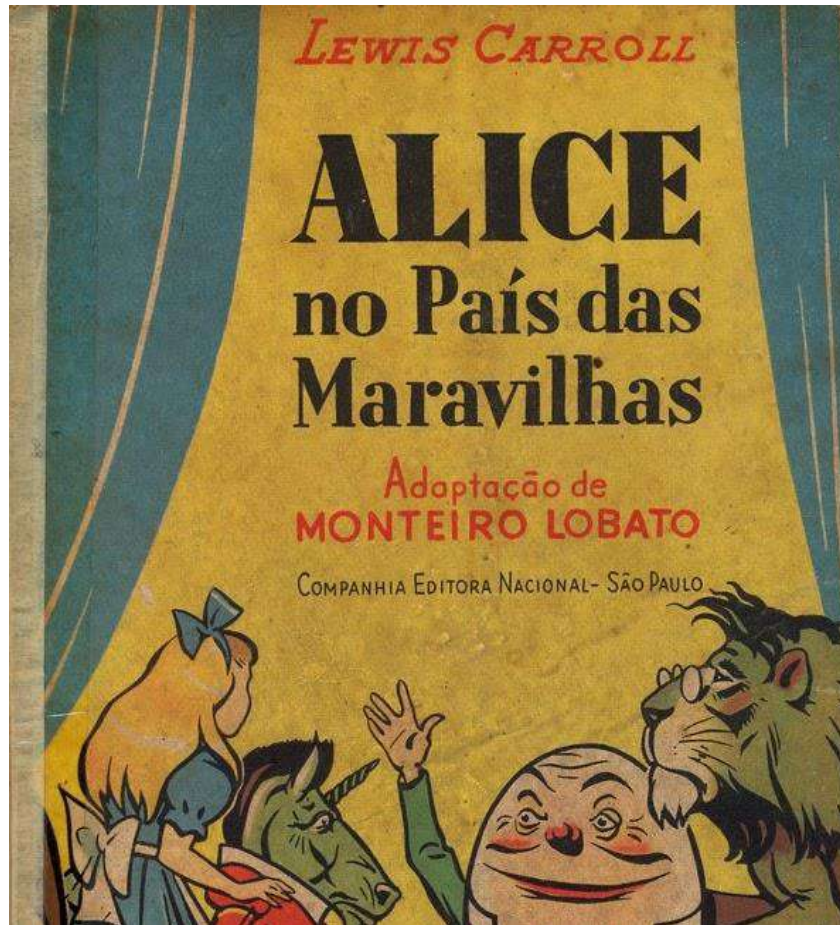


Figura 3 - Tradução adaptada de *Alice no país das maravilhas* por Monteiro Lobato, em 1931.
Fonte: www.wikipedia.com.

Rosemary Arrojo, em seu livro *Oficina de tradução* (1992), põe em relevo vários conceitos importantes que serão utilizados para analisar a tradução adaptada de Monteiro Lobato do mundo de fantasia de Carroll. A autora admite que a tradução é uma das atividades mais complexas realizadas pelo homem.

(...) pois implica necessariamente uma definição de limites e do poder dessa capacidade tão “humana” que é a produção de significados. Afinal, não é por acaso que até hoje, em nosso mundo cada vez mais computadorizado, não há nem a mais remota possibilidade de que uma máquina venha substituir satisfatoriamente o homem na realização de uma tradução. (ARROJO, 1992, p. 10)

Rosemary Arrojo cita Octavio Paz para deixar o leitor ciente de que a originalidade e a fidelidade são utópicas.

Todo texto é único e é, ao mesmo tempo, a tradução de outro texto. Nenhum texto é completamente original porque a própria língua, em sua essência, já é uma tradução: em primeiro lugar, do mundo não verbal e, em segundo, porque todo signo e toda frase é a tradução de outro signo e de outra frase. Entretanto, esse argumento pode ser modificado sem perder sua validade: todos os textos são originais porque toda tradução é diferente. Toda tradução é, até certo ponto, uma criação e, como tal, constitui um texto único. (PAZ, citado em ARROJO, 1992, p. 11)

Em nota introdutória, Lobato comenta a dificuldade de traduzir uma narrativa destinada ao público inglês, com referências e trocadilhos próprios da língua e da cultura inglesa.

Traduzir é sempre difícil. Traduzir uma obra como a de Lewis Carroll, mais que difícil, é difícilíssimo. Trata-se do sonho duma menina travessa – sonho em inglês, de coisas inglesas, com palavras, referências, citações, alusões, versos, humorismo, trocadilhos, tudo inglês, isto é, especial, feito exclusivamente para a mentalidade dos inglesinhos.

O tradutor fez o que pôde, mas pede aos pequenos leitores que não julguem o original pelo arremedo. Vai de diferenças a diferença das duas línguas e a diferença das duas mentalidades, a inglesa e a brasileira. (LOBATO, 1960, p. 8)

A tradução é a troca do material do texto de uma determinada língua pelo material textual equivalente em outra. A *Alice* de Lobato, mais do que uma tradução, é uma adaptação traduzida da obra de Carroll. Não se trata de mero recontar, mas de vestir o texto com roupagem brasileira, a fim de torná-lo compreensível aos pequenos leitores do Brasil. A história é a mesma: uma menina que, ao perseguir um coelho falante, vestido como um lorde inglês, cai em um buraco, onde vai encontrar criaturas fantásticas. São as situações particulares e a maneira de narrar que diferenciam as duas versões.

Lobato faz de sua tradução, o que Arrojo chama de uma obra palimpsésica, ou seja, que “metaforicamente (...) passa a ser o texto que se apaga, em cada

comunidade cultural e em cada época, para dar lugar a outra escritura (ou interpretação, ou leitura, ou tradução) do “mesmo” texto (1992, p. 24). Lobato deixa de proteger os significados originais de Carroll e assume a postura de construtor de significados.

Na obra traduzida e adaptada por Lobato, utilizam-se os desenhos do ilustrador britânico A. L. Bowley que representam uma versão infantilizada da Alice de Tenniel (Figura 4). Sebastião Uchoa Leite, em “O universo visual de Lewis Carroll”, em *Crítica de ouvido*, faz um apanhado das modificações ocorridas desde o primeiro ilustrador de Carroll, na representação dos trajes de Alice.

O delicioso infantilismo das ilustrações de A.L. Bowley, em que Alice aparece com um vestido curto e florido e meias curtas, ao contrário da tradição do vestido e meias longos desde Tenniel até Newell (1902), Thomas Maybank (1907), Thomas Heath Robinson (1922), Gough (1940) e outros; em contraste, versões despojadas como a de Helen Munru (1933) e sobretudo a de Wily Pogany, com vestidos e cabelos curtos, derrubaram o **estereótipo** vitoriano para impor uma visão moderna da personagem (...) (LEITE, 2003, p. 130)



Figura 4 - Figura da esquerda: ilustração na adaptação de Lobato. Figura da direita, original de Tenniel.

Fonte: www.wikipedia.com.

É possível deduzir do aspecto infantil da Alice de Lobato que o tradutor buscou uma aproximação quase que imediata com os pequenos leitores brasileiros, desencadeando desta forma um processo de identificação. O *design* mais moderno do vestido da menina, que fica acima dos joelhos, a supressão do avental e o cabelo cacheado comprovam a tentativa de aproximação com o público jovem brasileiro, pois não estamos, afinal, na Era Vitoriana aqui no Brasil. Desta maneira, “o texto **(ilustração)**, como signo, deixa de ser a representação ‘fiel’ de um objeto estável que possa existir fora do labirinto infinito da linguagem e passa a ser uma máquina de significados em potencial (ARROJO, 1992, p. 23, ênfase acrescentada).

Outro ponto a ser levado em consideração é o número de ilustrações na tradução adaptada de Lobato, que atinge um total de 74, superando as 42 do

original inglês. O número de figuras, bem como o tamanho maior da fonte utilizada, que reduzem a extensão do texto de Carroll, acentuam a ideia de que a tradução de Lobato foi feita para um público mais jovem do que o público-alvo de Carroll. O ponto-chave da adaptação de Lobato é, sem sombra de dúvidas, a simplificação linguística.

Dentre as principais transmutações feitas por Monteiro Lobato está a mudança de título do capítulo 5, de “Conselhos de uma Lagarta” para “Conselhos de um Bicho-Cabeludo”. Observem-se, na disposição lado a lado de duas traduções para o português, as soluções encontradas por Monteiro Lobato. Na primeira coluna, a versão da editora Zahar utilizada neste trabalho; na segunda, a tradução de Lobato.

<p>Havia perto dela um cogumelo grande, quase da sua altura; depois de olhar embaixo dele, e dos dois lados, e atrás, ocorreu-lhe que não seria má ideia espiar o que havia em cima dele.</p> <p>Esticou-se nas pontas dos pés e espiou sobre a borda do cogumelo e seu olhar encontrou imediatamente o de uma grande lagarta azul, sentada no topo, de braços cruzados, fumando tranquilamente um comprido Narguilé, sem dar a mínima atenção a ela ou a qualquer outra coisa. (CARROLL, 2013, p. 37, grifo nosso)</p>	<p>Nisto avistou um grande cogumelo da sua altura. Examinou-o de todos os lados e lembrou-se de examiná-lo também do lado de cima. Trepou a uma pedra perto e de lá pôde ver, sentado no tampo do cogumelo, um Bicho-Cabeludo que fumava calmamente o seu cachimbo e parecia indiferente ao que se passava em redor. (LOBATO, 1960, p. 51, grifo nosso)</p>
---	---

“Bicho-Cabeludo” e “cachimbo” evocam, certamente, imagens familiares aos leitores brasileiros, na substituição de “lagarta” e do, ainda mais estranho, “narguilé”.

O mecanismo de simplificação aplica-se novamente à transmutação do pássaro Dodô da narrativa de Carroll em um simples Ganso. Para os rebentos do

imperialismo britânico a referência ao exótico pássaro dos mares do sul, já extinto, não provocaria tanta estranheza.

<p>O Dodô não pôde responder a esta pergunta sem antes pensar muito, e ficou sentado um longo tempo com um dedo espetado na testa (a posição em que você realmente vê Shakespeare, nas imagens dele, enquanto o resto esperava em silêncio. Finalmente o Dodô declarou: “<i>Todo</i> mundo ganhou, e todos devem ganhar prêmios.” (CARROLL, 2013, p. 25, ênfase acrescentada)</p>	<p>O Ganso ficou atrapalhado e permaneceu uns segundos com o dedo espetado na testa, pensando. Por fim, deu a decisão: - Todos ganharam e todos vão receber prêmios. (LOBATO, 1960, p. 37, ênfase acrescentada)</p>
--	--

Nota-se a substituição de “um longo tempo” por “uns segundos” na tradução de Lobato e a exclusão do trecho que se refere a Shakespeare, simplificando a leitura para os brasileiros, que não conhecem o autor inglês. Observemos a simplificação linguística na descrição do *entourage* da Rainha Vermelha.

<p>Primeiro vieram dez soldados carregando paus; tinham todos o mesmo formato dos três jardineiros, eram alongados e chatos, com as mãos e os pés nos cantos. Em seguida os dez cortesãos; estes estavam enfeitados com losangos vermelhos da cabeça aos pés e caminhavam dois a dois, tal como os soldados. Atrás vieram os infantez reais; eram dez, e os queridinhos vinham saltitando alegremente de mãos dadas, aos pares: estavam todos enfeitados com corações. (CARROLL, 2013, p. 64)</p>	<p>Lá vinha a grande dama! À frente marchavam dez soldados armados de paus. Tinham a mesma forma dos três jardineiros, quadrados e chatos como cartas de baralho, com pés e mãos saindo dos cantos. Em seguida vinham os fidalgos da Côrte, ornamentados de naipes de ouro e marchando dois a dois como os soldados. Depois vinham as crianças da Côrte, também em número de dez e vestidinhas de naipes de copas. (LOBATO, 1960, p. 91)</p>
---	--

O *nonsense* presente na obra de Carroll também merece destaque na tradução adaptada realizada pelo autor brasileiro. Observemos como o tradutor tratou do epítome do *nonsense* no capítulo “Porco e pimenta”, que é a transformação de um bebê em porco:

<p>Alice estava começando a pensar “E agora? Que vou fazer com esta criatura quando for pra casa?” quando ele grunhiu de novo com tanta fúria que ela olhou para o seu rosto um tanto alarmada. Desta vez não havia engano possível: era nem mais nem menos que um porco, e lhe pareceu que seria totalmente absurdo continuar carregando-o. (CARROLL, 2013, p. 50)</p>	<p>A pobre criatura soluçou novamente (ou grunhiu, era impossível distinguir) e houve uma pequena pausa. Alice pôs-se a refletir no que faria dela ao chegar a casa. Enquanto isso a criança grunhiu de novo, tão bem grunhido que não houve mais dúvida. Era mesmo um porquinho, não havia razão para ser levado ao colo. Alice largou-o no chão. (LOBATO, 1960, p. 70)</p>
---	--

Lobato não manteve o *nonsense* neste trecho, pois sua Alice encarou como “normal” a transformação de uma criança em um porco. O autor brasileiro não usou as palavras “alarmada” e “absurdo”. Desta maneira, o *nonsense* se perdeu na tradução. Em concordância, Rosemary Arrojo nos diz que:

(...) traduzir não pode ser meramente o transporte, ou a transferência, de significados estáveis de uma língua para a outra, porque o próprio significado de uma palavra, ou de um texto, na língua de partida, somente poderá ser determinado, provisoriamente, através de uma leitura. (...) o que acontece não é uma transferência total de significado, porque o próprio significado do “original” não é fixo ou estável e depende do contexto em que ocorre. (ARROJO, 1992, p. 22-23)

A tradução de Lobato adaptou-se ao contexto no qual está inserida, **produzindo** um outro significado. Desta forma, torna-se única e não trai a obra “original”, **tornando-se** o original para os brasileiros.

Os “abrasileiramentos” feitos por Lobato são destacados por Nelly Novaes Coelho, estudiosa da literatura infanto-juvenil no Brasil. Em entrevista a Cristiane

Rogério para o site “Esconderijos do Tempo”, traça paralelos altamente reveladores entre as obras de Carroll e Lobato.

Alice é uma espécie de ‘avó’ de Narizinho. Em 1920, ao decidir criar uma nova literatura para as crianças brasileiras, Lobato encontrou na queda do poço, sofrida por Alice, o elo mágico que lhe permitiu ligar o mundo real (o sítio da vó Benta) ao mundo maravilhoso (o Reino das Águas Claras). Tal como Alice que, ao perseguir o Coelho falante, cai no poço e chega ao país das maravilhas, Narizinho, ao seguir o Peixe Falante, entra no Ribeirão e chega ao Reino das Águas Claras. Mas em lugar do universo sem sentido ameaçador de Carroll, o mundo lobatiano fundiu a realidade do cotidiano com as magias dos contos de fada...Tudo vira uma grande e feliz aventura. Em essência, ambos os mundos se completam: o de Carroll e o de Lobato. (COELHO, 2015)

As considerações de Nelly Novaes Coelho confirmam o que o leitor de Monteiro Lobato desde a infância provavelmente sente ao ler as histórias de Narizinho, Pedrinho, Emília, do Visconde de Sabugosa e do mundo mágico do Sítio do Picapau Amarelo – infinito deleite. A tradução tecnicamente precisa da Zahar não se coaduna com o falar, nem com o sentir brasileiro. Em contraste, a linguagem de Lobato na tradução de Carroll demonstra que a magia de um texto está em atingir os níveis mais profundos da sensibilidade do leitor, por servir-se das fontes simbólicas de sua cultura. Na visão de cultura preconizada por Clifford Geertz, o pensamento humano se constrói mediante o fluxo entre símbolos significantes – “as palavras, para a maioria, mas também gestos, desenhos, sons musicais [...] na verdade, qualquer coisa que esteja afastada da simples realidade e que seja usada para impor um significado à experiência” (GEERTZ, 1989, p. 57). O indivíduo encontra tais símbolos em uso corrente na comunidade desde o nascimento e lá os deixa após sua morte, com alterações de que pode ou não ter participado.

2.2 ADAPTAÇÕES INTERMIDIÁTICAS: TEATRO E CINEMA

Fazemos inicialmente uma listagem cronológica (resumida) de adaptações intermidiáticas dos livros de *Alice* para o teatro e para o cinema, a fim de fornecer uma visão geral da variedade de leituras de que a personagem é objeto em seus 150 anos de existência. Seleccionamos como ponto de partida as adaptações fílmicas mais antigas de *Alice in Wonderland*, produzida na Inglaterra em 1903, e *Betty in Blunderland*, de 1936, nos Estados Unidos. O ponto de chegada são as adaptações fílmicas do *corpus*, *Alice no país das maravilhas* (final de 2010) e *Alice através do espelho* (2016).

Ano	Adaptações intermidiáticas
1886	<i>Alice in Wonderland</i> . Este musical foi a primeira adaptação teatral de <i>Alice</i> , apenas alguns anos depois da publicação do livro. Esta foi a única versão teatral em vida de Carroll, que colaborou com o adaptador, Henry Saville Clark.
1872	<i>The Wonderland Quadrilles</i> . Peças musicais para piano, compostas por Charles Marriott. A capa original mostra Alice vestida de vermelho ao invés do azul que se tornara quase um estereótipo da representação da heroína. Diz-se que Carroll aprovou a mudança.
1903	<i>Alice in Wonderland</i> . Primeira adaptação para o cinema de <i>Alice no país das maravilhas</i> , com 16 cenas e duração de 10 minutos, produzida e dirigida por Cecil Hepworth. Contou com efeitos especiais para fazer Alice crescer e diminuir de tamanho. Mesmo as criaturas do país das maravilhas são representadas por atores.
1910	<i>Alice's Adventures in Wonderland (A Fairy Comedy)</i> . Produzido pela Edison Manufacturing Company, em New Jersey, Estados Unidos, o filme tem duração de apenas 10 minutos. A personagem Alice, representada por Gladys Hulette, é o centro de interesse das 14 cenas. Um rolo do filme foi preservado.
1915	<i>Alice in Wonderland</i> . Filme produzido pela Nonpareil Feature Company, dirigido por W.W. Young, “ilustrado” por Dewitt C. Wheeler. Viola Savoy interpretou Alice e a maior parte das cenas foi filmada numa propriedade em Long Island. O filme teve duração de 50 minutos e continha cenas de <i>Alice no país das maravilhas</i> e <i>Alice através do espelho</i> .

1931	<i>Alice in Wonderland</i> Adaptação para a tela de John F. Godson e Ashley Miller e dirigido por "Bud" Pollard. O filme foi produzido nos Metropolitan Studios, Fort Lee, em New Jersey. O papel de Alice foi desempenhado por Ruth Gilbert. Foi o primeiro filme sonoro de Alice. Frequentemente se pode ouvir o baque da câmera., durante o filme.
1932	<i>Alice in Wonderland</i> . Florida Friebies e Eva Le Gaelienne escreveram o roteiro para este Musical da Broadway, produzido em 1932. Em 1983, foi revisado e filmado. Cenários e trajes obedecem às de <i>Wonderland</i> , de John Tenniel.
1933	<i>Alice in Wonderland</i> . Realizado pela Paramount, produzido por Louis D. Leighton e dirigido por Norman McLeod, roteiro de Joseph Mankiewicz e William Cameron Menzies. Música de Dimitry Tiomkin. Alice é interpretada por Charlotte Henry. O elenco de 46 estrelas inclui: W.C. Fields como Humpty Dumpty, Edward Everett Horton como o Chapeleiro Maluco, Cary Grant como a Tartaruga Falsa, Gary Cooper como o Cavaleiro Branco, Edna May Oliver como a Rainha Vermelha, May Robson como a Rainha de Copas e Baby Leroy como o Valete de Copas. <i>Cenas de Aventuras de Alice e Através do espelho</i> . Duração: 90 minutos. A Universal lançou uma versão mais curta de 77 minutos em formato de DVD, em 2010.
1934	<i>Betty in Blunderland</i> é uma animação em curta metragem produzida pelo estúdio Fleischer em 1934, estrelando Betty Boop. Betty adormece enquanto monta um quebra-cabeça de Alice, mas "acorda" bem a tempo de seguir o Coelho Branco através do espelho. Disfarça-se de <i>Alice em um país das maravilhas</i> moderno.
1948	<i>Alice au pays des merveilles (Alice in Wonderland)</i> . Produzido na França nos Studios Victorine por Lou Bunin. Dirigido por Marc Maurette e Dallas Bowers; roteiro de Henry Myers, Edward Flisen e Albert Cervin. Animação de marionetes por Lou Bunin. Alice interpretada por Carol Marsh. Vozes dos bonecos de Joyce Grenfell, Peter Bull e Jak Train. O prólogo, que mostra a vida de Lewis Carroll no Christ Church, tem Pamela Brown como Rainha Vitória e Stanley como príncipe Albert. Produzido em versões inglesa e francesa. Afora o prólogo, todos os personagens são bonecos, com exceção de Alice, que é uma figura adulta viva. A Disney tentou sustar a produção, distribuição e exibição deste filme.
1969	<i>Alice in Wonderland</i> . O Projeto Manhattan, sob a direção de André Gregory apresenta uma adaptação altamente energética e imaginativa de <i>Alice no país das maravilhas</i> e <i>Alice através do espelho</i> . O roteiro é uma mistura das duas obras e interpreta a história com ênfase em musical. Apresenta jogos e brincadeiras e usa atores como personagens e cenários.
1972	<i>Alice's Adventures in Wonderland</i> . Produtor executivo, Joseph ShafTEL. Produtor, Derek Home. Diretor, William Sterling. Diretor

	Musical, John Barry. Músicas de Don Black. Alice interpretada por Fiona Fullerton. Peter Sellers é a Lebre de Março, Dame Flora Robson é a Rainha de Copas, Dennis Price é o Rei de Copas e Sir Ralph Richardson é a Lagarta. Produção em cores, de ação lenta, visualmente bonita. As ilustrações de Tenniel são fielmente seguidas. Sequências de <i>Aventuras de Alice</i> e <i>Através do Espelho</i> . Duração: 90 minutos.
1976	<i>Alice in Wonderland</i> (às vezes chamado de <i>Alice in Wonderland: An X-Rated Musical Comedy</i>) é uma comédia musical e filme pornográfico lançado em 1976, levemente baseado na obra de Lewis Carroll. A adaptação foi dirigida por Bud Townsend e estrelou Kristine De Bell como Alice.
1985	<i>Dreamchild</i> . A Alice de 80 anos (Alice Hargreaves) é interpretada por Coral Browne. Nicola Cowper faz o papel de seu jovem acompanhante contratado. Amelia Shankley interpreta Alice menina e Ian Holm faz o papel de Lewis Carroll. Inspirada pela visita de Alice Hargreaves aos Estados Unidos, em 1932.
1982	<i>Aliza v Zazerkale</i> . É uma adaptação fílmica russa de <i>Alice através do espelho</i> . Tem direção de Efrem Pruzhanskiy e roteiro de Evgeny Zagdanskiy.
1982	Looking Glass. Peça da Broadway baseada na vida de Lewis Carroll.
1982	<i>Alice at the Palace</i> . Produzido pela Broadway, o filme é dirigido por Emile Ardolino e tem como roteirista Elizabeth Swados. Meryl Streep interpreta Alice, que cai pelo buraco do coelho e encontra criaturas fantásticas
1988	<i>Něco z Alenky</i> é um filme checo surrealista lançado em 1988, realizado por Jan Svankmajer que combina a ação real com stop motion. Reconta a história de Carroll de uma maneira diferente: Alice, retratada de forma triste e sombria, é interpretada por Kristýna Kohoutová.
1997	<i>Alice através do espelho</i> . Adaptação com roupagem soturna e poética, na montagem do grupo brasileiro Armazém Companhia de Teatro. A plateia é convidada a participar fisicamente da encenação. O público é não apenas envolvido pela história de Carroll, como desfruta também das sensações de Alice, a exemplo da queda poço abaixo.
1998	Filme produzido exclusivamente para TV pelo channel); Family Home Entertainment; Lion Gate Home Entertainment. Este filme foi produzido especificamente para a TV.
2003	<i>Alice através do espelho</i> . Adaptação para a realidade do nordeste brasileiro, realizada pela Companhia Brasileira de Teatro e Artes Os <i>Bumburistas</i> . Estrelada pela atriz Luana Piovanni e dirigida por

	Andrea Elia.
2007	<i>Alice in Wonderland</i> . Comédia musical adulta, produzida pela Broadway, baseada no filme pornográfico de Bill Osco, <i>Alice in Wonderland</i> , produzido em 1976.
2009	<i>Wonderland: a New Alice</i> . Versão musical contemporânea de <i>Alice</i> , baseada na escritora Alice Cornwinkle e sua filha Chloe. Produzida em Nova Iorque.
2010	<i>Alice in Wonderland</i> É uma adaptação fílmica lançada em 2010, com direção de Tim Burton e roteiro de Linda Woolverton. Mia Wasikowska interpreta Alice, Johnny Depp, o Chapeleiro Maluco, Helena Bonham Carter, a Rainha de Copas e Anne Hathaway é a Rainha Branca. Interpretações antológicas destacam a qualidade do filme.
2012	<i>Alice no país das maravilhas</i> . Produzida pela Cia. Le Plat du Jour, peça gratuita que atualiza o enredo para a realidade urbana. As atrizes Bebel Ribeiro, Erika Puga e Natalia Vooren interpretam 24 personagens.
2016	<i>Alice Through the Looking Glass</i> . Adaptação fílmica lançada em 2016, com direção de James Bobin e roteiro de Linda Woolverton. O filme conta com Mia Wasikowska no papel de Alice; Johnny Depp interpreta o Chapeleiro Maluco, Helena Bonham Carter é a Rainha de Copas e Anne Hathaway estrela como a Rainha Branca.
2018	<i>The Fall of Alice</i> . Adaptação para o palco feita pelo ator americano Jason Cloud sobre o tema dos sete pecados. As atrizes austríacas Nina-Mare Mayer e Franziska Singer interpretam Alice quando menina e no final da adolescência, respectivamente.

Verifica-se na listagem acima o emprego do termo adaptação tanto para indicar o processo de transformação de um texto, como o seu produto final. Daí a dificuldade de definir o que seja adaptação, segundo Linda Hutcheon (2013). Como produto acabado, por envolver em vários casos diferentes mídias, as adaptações “são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo)” (p. 40).

Como processo de criação e de recepção, por outro lado, é necessário levar em consideração outros aspectos, sendo um deles a maneira de engajar o público.

Cada modo adapta diferentes coisas – e de diferentes maneiras. (...) Contar uma história, como em romances, contos e até mesmo relatos históricos, é descrever, explicar, resumir, expandir; o narrador tem um ponto de vista e grande poder para viajar pelo tempo e espaço, e às vezes até mesmo para se aventurar dentro das mentes das personagens. Mostrar uma história, como em filmes, balés, peças de rádio e teatro, musicais e óperas, envolve uma performance direta, auditiva e geralmente visual, experienciada em tempo real. (HUTCHEON, 2013, p. 35)

O que se deve entender, conforme Hutcheon, é que “obviamente, a mudança para o modo performativo ocasiona a passagem de um modelo individual para uma atividade coletiva” (2013, p. 118). Deixa-se de trabalhar com o autor do livro para trabalhar com atores, diretores, roteiristas, figurinistas, músicos que são os responsáveis por remodelar a obra de acordo com as tendências atuais. Ela ainda ressalta que:

(...) Mesmo sem qualquer atualização temporal ou alterações no cenário nacional ou cultural, não é preciso muito tempo para que o contexto modifique o modo como uma história é recebida. (...) Uma adaptação, assim como uma obra adaptada, está sempre inserida em um contexto – um tempo e um espaço, uma sociedade e uma cultura; ela não existe num vázio. (HUTCHEON 2013, p. 191-192)

Claus Clüver aplica o conceito de transformação midiática ao processo de adaptação para o cinema, que considera uma mídia plurimidiática.

O conceito de transformação midiática aplica-se claramente ao processo que chamamos de **adaptação**, normalmente para uma mídia plurimidiática (romance para o cinema, peça teatral para a ópera, conto de fadas para o balé, etc.) onde o novo texto retém elementos do texto-fonte (trechos do diálogo, personagens, enredo, situações, ponto de vista, etc.). (CLÜVER, 2007, p. 18, ênfase no original)

Já Lars Elleström (2017), no ensaio “Adaptação e Intermidialidade”, defende adaptação “como um fenômeno de mídia e não como um ajuste ou aclimatização de qualquer coisa e é, sem dúvida, um tipo de transformação midiática.” Acrescenta,

ainda, que se podem distinguir dois tipos de transformação de mídia: a *transmídiação*, que é “a representação repetida (embora certamente não idêntica) de características de mídias por um outro tipo de mídia (...), que é o caso, por exemplo, da adaptação de um livro para o filme. A segunda é a “representação de mídias: a representação de um outro tipo de mídia, como uma resenha crítica que descreve uma apresentação de dança ou se refere à música; uma mídia, que é algo que representa, torna-se representada” (ELLESTRÖM, p. 203). Acrescenta, em conclusão:

A adaptação é, assim, uma espécie de *transmídiação*: uma mídia representa de novo, mas de forma diferente, algumas características que já foram representadas por outro tipo de mídia. Isso é o que mais longe posso ir ao tentar definir adaptação. (...) A adaptação é, sem dúvida, comumente entendida como a transferência de características midiáticas de uma mídia para a outra, mas não como representação de mídias. Uma mídia que adapta outra mídia não representa aquela outra mídia; representa seus traços de uma nova maneira. (ELLESTRÖM, 2017, p. 204-205)

Nesse particular, Linda Hutcheon postula que “a adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro”. Com as adaptações, as complicações aumentam ainda mais, “pois as mudanças geralmente ocorrem entre mídias, gêneros e, muitas vezes, idiomas e, portanto, culturas” (HUTCHEON, 2013, p. 09).

Mas, indagamos, o que leva um romancista, um diretor de cinema, um artista em sentido amplo, a adaptar a produção artística de outrem? Hutcheon novamente nos dá uma resposta: a adaptação não é repetição pura e simples e a intenção subjacente ao ato de adaptar pode ser de questionamento ou de homenagem. Em resumo, a adaptação pode ser descrita do seguinte modo:

- Uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis;
- Um ato criativo e interpretativo de apropriação/ recuperação;
- Um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada.

Assim, a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é sua própria coisa palimpsética. (HUTCHEON, 2013, p. 30)

No mesmo ano da publicação dos livros de *Alice*, 1872, o sucesso da personagem inspirou a composição das *Wonderland Quadrilles*, composições musicais para piano. Detalhe curioso: a Alice representada na capa veste-se de vermelho, ao invés do azul, predominante nas ilustrações dos livros.

Em 1886, menos de duas décadas depois, a obra de Carroll foi adaptada para o teatro em versão musical. Sabe-se que Lewis Carroll colaborou com o adaptador Henry Saville Clark. Não conseguimos obter informações sobre o caráter dessa colaboração, mas recordando o que discutimos a respeito das exigências de Carroll de manter elevado o padrão moral do espetáculo, é possível concluir que o autor teria tomado atitude semelhante.

Veremos então que elementos do texto fonte foram retidos e, principalmente, as adaptações feitas para adequação ao *zeitgeist* de cada época. Por outro lado, a influência da visão de mundo e da experiência pregressa de adaptadores e técnicos na versão fílmica é perceptível. São os primeiros passos que extrapolam o texto original no caminho da construção do mito de Carroll e Alice.

A adaptação para o cinema de 1903 é a primeira selecionada para a análise. *Alice in Wonderland*, filme mudo em preto e branco, já demonstra as possibilidades de representação do cinema, com a tecnologia desenvolvida a partir de 1895. Evidencia-se que a incipiente indústria cinematográfica fez questão de transformar em imagens nas telas a história que por muitos anos vivera apenas na imaginação

dos leitores de Carroll. As duas personagens do *script*, Alice e o Coelho Branco são representadas por atores.



**Figura 5 - *Alice in Wonderland*, dirigido por Cecil Hepworth (1903).
Fonte: www.wikipedia.com.**

No início do filme, Alice sonha que vê o Coelho Branco e segue-o pela toca até uma sala com muitas portas, ao invés da porta única do texto de Carroll. O ator que representa o Coelho Branco veste colete e paletó xadrez. É o ato de retirar o relógio do bolso do colete, e examiná-lo com sinais de impaciência, que atrai o interesse de Alice.

Destacamos nesta adaptação a roupa usada por Alice (Figura 6).



Figura 6 – *Alice in Wonderland*, dirigido por Cecil Hepworth (1903)
Fonte: www.wikipedia.com.

Alice veste-se como as meninas da recatada era vitoriana, conforme retratada por John Tenniel. Seria um indicativo da preocupação dos adaptadores de atender ao gosto da sociedade britânica, extremamente conservadora, como forma de atrair o público. A análise respalda nossa hipótese 2A de predomínio do contexto na determinação das mudanças da personagem Alice no decorrer do tempo.

A queda livre do texto original é eliminada, certamente por exceder os limitados recursos técnicos de então. As muitas portas sugerem de certa maneira a complexidade do *setting* do mundo das maravilhas.

Linda Hutcheon insiste que o texto adaptado não é algo a ser reproduzido, mas sim um objeto a ser interpretado e recriado, frequentemente numa nova mídia, uma vez que o adaptador é um intérprete antes de tornar-se um criador.

Mas a transposição criativa da história de uma obra adaptada e seu heterocosmo está sujeita não apenas às necessidades de gênero e mídia, [...] mas também ao temperamento e talento do adaptador, além de seus próprios intertextos particulares que filtram os materiais adaptados. (HUTCHEON, 2013, p. 123)

No jardim, Alice encontra um cachorro e tenta iniciar uma brincadeira. Os adaptadores decidiram manter o cachorro que aparece muito brevemente na narrativa literária. Provavelmente para mostrar que Alice não está só, mas conta com a fidelidade de um cãozinho, animal valorizado pelos ingleses. Há cães nas últimas adaptações fílmicas mais recentes de Alice, de 2010 e 2016, como símbolo de fidelidade.

A observação de Robert Stam (2006) sobre a possibilidade de que qualquer romance pode gerar uma infinidade de leituras para adaptação, “que são inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos” (p. 27), aplica-se apropriadamente à adaptação de Cecil Hepworth.

A menina entra na casa do Coelho Branco, mas volta ao tamanho normal e fica impossibilitada de sair, até que se lembra do leque, que vira na mão do Coelho Branco. Ao se abanar, diminui novamente de tamanho.

A próxima cena, na casa da Duquesa, com as mesmas personagens do texto fonte, representa apropriadamente o ponto alto do *nonsense* de Carroll – a

transformação do bebê em porco: a cozinheira atira objetos e nuvens de pimenta para o ar; a Duquesa segura um bebê que não para de chorar e que entrega a Alice. Esta sai da casa ninando o bebê que, por efeitos especiais, transforma-se subitamente em um porco e foge assustado. Os primeiros adaptadores optam por enfatizar a recorrência do absurdo no texto de Carroll, caminho seguido por todas as transformações midiáticas e intermediáticas posteriores.

Alice estava começando a pensar “E agora? Que vou fazer com esta criatura quando for pra casa?” quando ele grunhiu de novo com tanta fúria que ela olhou para o seu rosto um tanto alarmada. Desta vez não havia engano possível: era nem mais nem menos que um porco, e lhe pareceu que seria totalmente absurdo continuar carregando-o. (CARROLL, 2013, p. 50)

Depois desta cena, o gato de *Cheshire* aparece e direciona Alice para a casa do Chapeleiro Maluco, onde é convidada para o chá pelo próprio Chapeleiro e pela Lebre de Março. O filme termina com a Procissão da Rainha – atores vestidos com cartas de baralho de todos os naipes. Alice é convidada a participar da caminhada pela Rainha que, de imediato, ofendida por motivo não revelado, ordena que lhe cortem a cabeça. Perseguida pelas cartas, Alice começa a correr e repentinamente acorda de seu sonho.

É regra comum questionar-se o valor das obras adaptadas, comparadas desfavoravelmente ao prototexto, lamentando o que foi perdido na transição, conforme exemplifica Robert Stam:

Em uma diatribe de 1926, Virgínia Woolf, por exemplo, denunciou veemente as adaptações que reduziam as complexas nuances da ideia de “amor” num romance a “um beijo”, ou representavam a “morte” de forma literal, como um “carro funerário”. (STAM, 2006, p. 20)

Lewis Carroll, provavelmente protestaria contra a adaptação fílmica de sua *Alice*, mesmo que reconhecesse as vantagens do cinema em aproximar os espectadores de sua obra e inspirar grande parte deles a ler o texto-fonte. Julgaria, a nosso ver, que seu maravilhoso mundo da fantasia fora de certa maneira deturpado na transição para a mídia fílmica, pois “o senso intuitivo de inferioridade da adaptação deriva [...] de uma constelação de preconceitos primordiais”, principalmente do pressuposto de que “as artes antigas são as melhores e de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura” (STAM, 2006, p. 21).

Carroll não se limita a descrever os seres de seu mundo fantástico. Ele próprio fez os primeiros desenhos e orientou o ilustrador John Tenniel. Sabe-se que sua preocupação com os detalhes tocava as raias do absurdo.

Apesar da precariedade das imagens, foi possível observar no filme de Hepworth detalhes de cenário e de guarda-roupa. A impossibilidade de colocar uma criança como personagem foi determinante na mudança dos trajes infantis imortalizados por John Tenniel. É o predomínio do contexto nas mudanças efetuadas na personagem, com a preocupação de atrair o público.

Convém lembrar, como observa Robert Stam, que “o filme enquanto cópia, ademais, pode ser o original para cópias subsequentes e que uma adaptação cinematográfica, como cópia por analogia, não é necessariamente inferior à novela como original” (STAM, 2006, p. 22, ênfase no original).

Passamos em seguida para o segundo filme elencado: *Betty in Blunderland*, lançado em 1934, pela Fleisher Studios, com direção de Dave Fleischer, um filme em forma de desenho animado (Figura 7).



**Figura 7 - Betty in Blunderland, dirigido por Dave Fleischer (1934).
Fonte: www.wikipedia.com.**

Blunderland significa “terra da desordem” em português. E era exatamente o que estava acontecendo com o mundo em 1934, após a queda da Bolsa de Valores de Nova Iorque, que impactou a economia do mundo todo, inclusive a do Brasil, onde milhares de sacas de café foram jogadas ao mar ou incineradas por falta de mercado consumidor.

Nesse contexto explodiam manifestações das mulheres, que lutavam para serem reconhecidas como seres atuantes na sociedade. De certa forma, **Betty Boop**, uma personagem de desenho animado criada por Max Fleischer e desenhada por Grim Natwick, encarna tais anseios. Na época da realização fílmica, após algumas transformações no design, Betty Boop é representada como uma sensual dançarina de cabaré, de atitudes provocadoras, decotada e com as pernas de fora, exibindo uma cinta-liga. Nada a ver com a Alice de Cecil Hepworth.

No início do filme, Betty está montando um quebra-cabeça de *Alice no país das maravilhas* e acaba adormecendo. No sonho, atravessa o espelho (como Alice o fez em *Alice através do espelho*) e penetra no mundo das maravilhas. Lá se encontra com as criaturas da narrativa literária, intercalando momentos de canto e de diálogos. Os adaptadores fizeram a opção de mesclar a narrativa dos dois livros de Carroll. São essas razões, afirma Linda Hutcheon, que determinam, primeiramente, a decisão de fazer uma adaptação e, a seguir, a escolha da obra e da nova mídia. Adaptadores não apenas interpretam a obra escolhida, mas assumem uma posição diante dela (HUTCHEON, 2013, p. 133).

As mudanças na Alice de Carroll devem-se a dois fatores fundamentais. O primeiro é o contexto sociocultural da época em que foram produzidos: o filme de Cecil Hepworth adapta-se à conservadora sociedade britânica, mantendo assim elementos que a caracterizam – Alice vestida como mandava o figurino, permanecendo longe de qualquer tipo de situação que prejudicasse sua integridade física e moral. Adulta, o que contribui para a ideia de que as mulheres deveriam agir de forma que não prejudicasse sua moral; já o filme de Betty Boop introduz novas maneiras de pensar que se tornariam mais fortes nas décadas posteriores, como a independência feminina e o próprio feminismo.

Da mesma forma, como segundo fator, o público influenciou as escolhas dos adaptadores. No primeiro filme, a sociedade britânica esperava justamente assistir a um filme que mantivesse o rigor de suas regras. Na adaptação mais recente, o foco sobre o público da Era do Jazz leva à adoção de atitudes de resistência a qualquer tipo de conservadorismo e de luta pelos próprios direitos.

Cecil Hepworth escolhe como nova mídia, o cinema, na época uma novidade tecnológica de caráter quase mágico, mas curva-se aos padrões de gosto vitorianos.

Vejamos como se aplicam, trinta anos mais tarde, as considerações de Hutcheon à representação da Alice de Carroll como a Betty Boop da Era do Jazz, nos Estados Unidos.

De 1903, na Inglaterra, a 1934, nos Estados Unidos, houve alterações profundas não apenas nos cenários nacionais, mas no panorama internacional, depois da calamitosa Primeira Guerra Mundial, de 1914 a 1918. Na Europa, como nos Estados Unidos, espartilhos e anquinhas são substituídos por vestidos mínimos, franjas e miçangas, que acompanham a maquilagem pesada da Era do Jazz. Daí a transformação da Alice vitoriana em Betty Boop, a dançarina de cabaré de David Fleischer. Seria novo exemplo do contexto determinando as escolhas dos adaptadores? Certamente, mas há outros fatores a considerar. É evidente que é o contexto dos anos 30 que determina a decisão de diretores de transformar Alice em dançarina de cabaré. Mas não é possível dizer também que diretores manipulam o gosto do público? Alice é transformada pelos adaptadores em um ícone conhecido da cultura americana para garantir o sucesso comercial do produto, adaptando-se ao contexto da época e ao que o público esperava.

Em contrapartida, durante o enredo do filme, *Betty* é sequestrada pelo monstro *Jabberwocky* e os animais do mundo das maravilhas tentam salvá-la. Quando Betty-Alice é jogada no precipício pelo monstro, acorda de seu sonho, mantendo o final da história de Carroll.

Há adaptações fílmicas posteriores a esta que mostram ao público uma Alice modificada. Como por exemplo a adaptação de 1976, *Alice in Wonderland*, que é uma comédia musical, levemente baseada na obra de Carroll. Novamente temos uma Alice adulta que demonstra os desejos não expostos pelas mulheres da sociedade da época, como a masturbação. Os adaptadores mantiveram a ideia de

sexualização das mulheres exposta por Cecil Hepworth, no filme de 1934, porém com elementos a mais, permitidos no contexto da adaptação, por um público capaz de aceitar a inserção de certos tabus.

Em 1985, temos a adaptação filmica *Dreamchild*, na qual Alice Hargreaves, aos 80 anos de idade, vai aos Estados Unidos para receber um prêmio da Universidade de Columbia, em homenagem a Lewis Carroll. A versão idosa da Alice Liddell, a inspiradora de Carroll, tem alucinações dentro do quarto de hotel, onde encontra o próprio Carroll, o Chapeleiro Maluco e relembra o passeio pelo Rio Tâmsa, que deu origem à narrativa. Acredita-se que a Alice envelhecida foi feita para enfatizar a versão original da história do cânone britânico que vinha sendo deturpada nos últimos anos pelos adaptadores. Como o filme foi feito na Inglaterra, acredita-se que os envolvidos na adaptação quiseram demonstrar a origem da história na Era Vitoriana. Alice com 80 anos é a representação desta sociedade conservadora que não abre mão de regras de moral e bons costumes.

A próxima adaptação elencada é *Neco z Alenky*, um filme checo lançado em 1988. Dirigido por Svankmeyer, o filme não tem preocupações moralizantes e troca o lúdico pelo tétrico: não se trata mais de um sonho, mas do pesadelo de uma criança entediada. A menina tem em seu quarto muitos brinquedos que, de alguma forma, provocam medo e confusão. Por ser um filme de 1988, o diretor retrata a era tecnológica, na qual as crianças dispõem de tudo e ao mesmo tempo não têm nada. A adaptação retrata o mundo do século XX, com crianças depressivas e entediadas. Desta forma, adapta-se ao contexto da época em que foi escrita e responde a problemas comuns ao público.

Robert Stam fala de discursos e orquestração de discursos, que é o que encontramos nas adaptações citadas anteriormente:

A adaptação, também, deste ponto de vista, pode ser vista como uma orquestração de discursos, talentos e trajetões, uma construção “híbrida”, mesclando mídia e discursos (...). A originalidade completa não é possível nem desejável. E se a “originalidade” na literatura é desvalorizada, a “ofensa” de “trair” essa originalidade, através de por exemplo, uma adaptação “infiel”, é muito menos grave. (STAM, 2006, p. 23)

O discurso de igualdade de direitos entre homens e mulheres, subtendido na adaptação de 1934, vem reforçado e explícito no próximo filme elencado, a adaptação de *Alice no país das maravilhas*, realizada no ano de 2010, pelo diretor Tim Burton e pela roteirista Linda Woolverton. O filme conta com a participação de renomados atores hollywoodianos: Johnny Depp, que interpreta o Chapeleiro Maluco, Mia Wasikowska no papel de Alice, Helena Bonham Carter no papel da Rainha de Copas e Anne Hathaway no papel da Rainha Branca. A semelhança entre *Blunderland* e o filme de Burton está numa Alice destemida, capaz de assumir tarefas masculinas. As duas últimas adaptações, que compõem o *corpus* da dissertação, serão analisadas em detalhe no capítulo subsequente.

3 ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS: UMA NARRATIVA

A fim de embasar tanto a análise do texto de Carroll como o estudo das adaptações para a mídia cinematográfica de Tim Burton e Linda Woolverton (2010), e de James Bobin e Woolverton (2016), examina-se inicialmente a concepção de

narrativa proposta por Seymour Chatman em *Coming to Terms – the Rethoric of Narrative in Fiction and Film* (1990).

Chatman inicia o primeiro capítulo com uma pergunta fundamental: “O que é Narrativa?” Ao empregar a inicial maiúscula pretende-se distinguir Narrativa como tipo de discurso, ou “texto-tipo”, do termo narrativa, grafado com minúscula, a qual indica exemplos individuais. Texto para o autor é “qualquer comunicação que controla *temporalmente* sua recepção pela audiência” (1990, p. 7, ênfase no original). Assim, *texto* difere de objetos não comunicativos, tais como pinturas e esculturas, que não regulam o fluxo temporal nem a direção espacial da percepção da audiência:

Uma não narrativa (*non-narrative*), por exemplo, uma pintura ou escultura, se apresenta inteira de uma só vez, e nós somos livres para escanear ou “ler” em qualquer ordem de preferência (da esquerda para a direita, de cima pra baixo, do centro para a periferia, dos detalhes para o efeito como um todo). Ainda mais, não há nada na pintura ou na escultura para nos informar quando o processo de leitura deve começar ou terminar⁵. (CHATMAN, 1990, p. 7)

Ao contrário, uma narrativa literária requer que iniciemos a leitura no começo que *ele* (o autor) escolhe (a primeira página, as cenas de abertura de um filme, o abrir das cortinas do palco numa encenação teatral) e a seguir seus desdobramentos temporais para o fim que ele prescreve⁶ (CHATMAN, 1990, p. 7, ênfase no original). É importante, assim, entender as diferentes maneiras como

⁵ A (non-narrative) painting presents itself all at once, so to speak, and we are free to scan or “read” it in any order we prefer (from the left to right, top to bottom, center to periphery, detail to overall effect). Further, there is nothing in the painting or sculpture to inform us when the reading process should begin or end.

⁶ A text in my sense, however, requires us to begin at a beginning *it* chooses (the first page, the opening shots of a film, the overture, the rising curtain) and to follow its temporal unfolding to the end it prescribes.

literatura e filme utilizam os textos-tipo em geral”⁷ que são, além da Narrativa, Argumento e Descrição (CHATMAN, 1990, p. 6).

É comum a utilização de outro texto-tipo – Exposição - como fundamento do processo narrativo, que incluiria Argumento, Descrição e Exposição (*Argument, Description, Exposition*). Chatman discorda, afirmando que a distinção entre Exposição e os outros textos-tipo é de certa maneira problemática. O termo exposição é, geralmente, definido como “ação de expor, estabelecer ou explicar” (Dicionário Universitário Americano) ou “discurso... projetado para transmitir informação ou explicar o que está difícil de entender à parte de crítica, argumento e desenvolvimento”⁸ (Dicionário Internacional Webster, citado em CHATMAN, 1990, p. 6). Mas, o autor complementa que:

[...] alguns retóricos acreditam que não pode haver exposição ou explicação que não implique um grau de descrição e de argumentação. Expor é descritivo na medida em que as propriedades inventariais da matéria são expostas; e é argumentativo na medida em que implicitamente insiste que a situação ou o objeto é da maneira como apresentado. Ainda mais, nós tendemos a caracterizar como “exposições” argumentos que são de alguma maneira menos do que controversos e descrições, especialmente de problemas abstratos, que implicam organização lógica⁹. (CHATMAN, 1990, p. 6)

“Felizmente”, conclui Chatman, com uma ponta de humor, “para meus propósitos bastam os três termos, Narrativa, Descrição e Argumentação” (p .7).

⁷ We shall better understand the differing ways in which literature and film utilize the text-types in general.

⁸ Exposition is usually defined as the “act of expounding, setting forth, or explaining” (*American College Dictionary*) or “discourse... designed to convey information or explain what is difficult to understand... apart from criticism, argument and development” (*Webster’s Third New International Dictionary*)

⁹ But, some rhetoricians believe, there can be no expounding or explaining that does not entail a degree of description and of argumentation. Expounding is descriptive to the extent that it inventories properties of the subject expounded; and it is argumentative to the extent that it implicitly urges that the situation or object expounded *is* as presented. Still, we tend to characterize as “expositions” arguments that are somewhat less than forensic and descriptions, especially of abstract issues, that entail logical organization.

Chatman nos diz ainda que Argumentos “são textos que tentam persuadir o público da validade de alguma proposição, geralmente procedendo ao longo de linhas dedutivas e intuitivas”¹⁰. Por exemplo, as fábulas e os contos de fadas são narrativas que transmitem uma “moral”, portanto, podem ser consideradas como argumento. A Descrição, por outro lado, expressa a propriedade das coisas tanto de objetos visíveis - geralmente, mas não necessariamente - como de objetos imagináveis pelos sentidos. A Descrição “retrata” ou “representa”. Embora o termo possa ser aplicado a abstrações e outras entidades não visíveis, Descrição é frequentemente considerado o análogo verbal da pintura ou do desenho (CHATMAN, 1990, p. 9).

A narrativa fílmica, *Alice através do espelho* (2016), faz poucas alusões à história de Carroll, tais como a ação de atravessar o espelho e a caracterização de algumas personagens. No filme, quando está prestes a perder o navio do pai para seu ex-pretendente, Alice é chamada ao mundo das maravilhas para salvar seu amigo, o Chapeleiro Maluco, que está muito doente, pois não consegue descobrir o paradeiro de sua família. Diferentemente dos dois livros de *Alice*, a adaptação de 2016 é uma sequência das histórias das personagens iniciadas no primeiro filme. Seus problemas são expostos ao público e solucionados com a ajuda de Alice. É revelada a razão do desequilíbrio mental do Chapeleiro e da rivalidade entre a Rainha Branca e a Rainha de Copas. Linda Woolverton consegue apresentar a famigerada Rainha Vermelha sob uma luz que atenua a crueldade antológica da personagem.

Alice entra no mundo das maravilhas para levar ajuda a um habitante do reino de fantasia, mas traz de lá, no retorno, coragem e determinação para enfrentar

¹⁰ Arguments are texts that attempt to persuade an audience of the validity of some proposition, usually proceeding along deductive or inductive lines.

os problemas da realidade interna do texto: a luta pela posse do navio. A mensagem às mulheres é evidente: toda mulher tem o direito de ser quem quer ser, livre de imposições. Até mesmo a mãe de Alice, que costuma tremer diante dos poderosos e da ameaça de pobreza, apoia destemidamente a filha no desafio aos ricos proprietários do navio.

Há muito a discutir sobre a criação deste mito de Carroll, que sobrevive até os dias atuais com adaptações intra e intermidiáticas. A próxima seção deste capítulo tratará da questão da criação deste mito como construído a partir de quatro perspectivas: 1) a mídia impressa textual: o texto de Carroll e as adaptações intramidiáticas; 2) design e ilustrações desde o primeiro ilustrador – John Tenniel; 3) adaptações intermidiáticas e 4) público leitor e sociedades carrollianas.

3.1 UM MITO CRIADO A PARTIR DE DIVERSAS PERSPECTIVAS

Desde que *Alice no país das maravilhas* foi publicado pela primeira vez, em 1865, as imagens construídas na imaginação dos leitores, com o auxílio das ricas ilustrações de John Tenniel, fizeram da heroína de Carroll uma das personagens mais conhecidas da literatura ocidental. Sua história fantástica, em consequência, tem sido objeto recorrente de adaptações, tanto intra quanto intermidiáticas. Nas adaptações fílmicas mais recentes, discutidas neste trabalho, *Alice no país das maravilhas* (2010) e *Alice através do espelho* (2016), Alice é uma jovem de 19 anos, determinada a lutar por seus direitos, ou seja, ela não se deixa dominar pela autoridade masculina, nem se rende aos argumentos vitorianos da mãe, submissa e maleável. A narrativa como texto-argumento será um dos pilares desta análise dos romances de Carroll e suas adaptações para o cinema.

Conforme se observa na listagem cronológica no capítulo anterior, algumas das primeiras adaptações intramidiáticas dos livros de Alice tiveram caráter de paródia.

Como narrativa literária, a menininha de Carroll protagonizou, em 1902, como Clara, *Clara in Blunderland*, uma paródia escrita por Caroline Lewis que critica a Segunda Guerra Boer, na qual Clara representa a líder da casa de comandos Arthur Balfour¹¹. Todo o desenrolar da guerra é exposto e criticado por vias da adaptação. A história de Carroll também foi usada para criticar a economia inglesa, como na adaptação literária de 1904, na qual *John Bull's Adventures in the Fiscal Wonderland*, paródia escrita por Charles Geake e Francis Carruthers Gould, critica a política econômica britânica da época. John Bull¹² - o personagem símbolo da Grã-Bretanha, como uma Alice confusa, enfrenta o absurdo e a incoerência do mundo maravilhoso do *nonsense* econômico.

A reconfiguração da história para crianças em diatribe política demonstra o poder do texto de Carroll no imaginário britânico. Os autores se valem da voz conhecida de Alice para tornar mais efetivas as denúncias, mas contribuem também para sua sobrevivência.

No que tange à transformação de um autor e de sua obra em paradigma de uma visão de mundo que perdura ao longo dos séculos, encontramos no livro *The Making of Jane Austen*, de Devoney Looser,¹³ um paralelo para a criação do mito Lewis Carroll/*Alice*. Especialista na produção de escritoras britânicas dos séculos

¹¹ Arthur Balfour, 1º conde de Balfour, foi Primeiro-ministro do Reino Unido entre 1902-1905. A Declaração de Balfour o fez ser reconhecido internacionalmente quando ministro do exterior (1917), pois através dela o governo britânico apoiou a criação de um estado nacional judeu na Palestina.

¹² John Bull é uma personificação nacional do Reino da Grã-Bretanha criada pelo Dr. John Arbuthnot em 1712. Algumas vezes é usado como representação de todo o Reino Unido. No entanto, não é bem aceito como representante da Escócia ou País de Gales, pois é reconhecido como inglês e não britânico.

¹³Ver resenha elaborada pela Dra. Deborah Scheidt na *Scripta Uniandrada*, volume 15, nº 2 (2017).

dezoito e dezenove, a autora traça os caminhos da transformação de Jane Austen em um mito dos tempos modernos.

Para a obra de Carroll, a hipótese exposta no livro de Looser pode ser adaptada da seguinte maneira: ilustradores, dramaturgos, atores, diretores de cinema, fotógrafos, autores de livros didáticos, ativistas sociais (dentre outros agentes) tiveram papel decisivo na apropriação de Carroll por diferentes grupos e/ou indivíduos. Assim, foi se transformando de uma história para entreter crianças no século XIX no fenômeno editorial e comercial de proporções mundiais que conhecemos atualmente.

As indagações feitas por Alice aos seres do mundo das maravilhas podem ser consideradas as perguntas que Carroll faria para si mesmo: quem sou? Um professor de matemática ou escritor? Mas o caminho que o autor gostaria de seguir ficou bem claro: ele almejava o sucesso, de qualquer maneira que fosse e, por fim, tornou-se fenômeno literário e comercial. Enfim, *Alice no país das maravilhas* e *Alice através do espelho* são as obras de Carroll com mais representatividade e sucesso.

A sobrevivência do mito Lewis Carroll/ *Alice* reflete-se no número de sociedades carrolianas espalhadas pelo mundo que vão além de países nativos da língua inglesa. Além da Inglaterra, Estados Unidos, Canadá, Japão e Brasil, que possuem sociedades oficiais, existem grupos menores que não estão oficializados.

Esses fãs ajudam a perpetuar as obras de Carroll pelo mundo, pois é fácil encontrar muitos itens relacionados ao autor inglês e sua obra, como camisetas, canecas, marcadores de página, adesivos, que além das ilustrações, citações dos livros, como: “Vocês são todos loucos aqui”, ou “Quando acordei de manhã eu sabia quem era, mas já mudei muitas vezes desde então”. Também podemos encontrar

vários cafés temáticos de *Alice* que ajudam a disseminar a imagem da menininha de Carroll, bem como dos seres que habitam o mundo das maravilhas.

O que mais se destaca na perpetuação das obras de Carroll, nos dias de hoje, é a recepção do público, que lota as salas de cinema para prestigiar a obra *nonsense*, cada vez mais significativa no cenário em que vivemos. As imagens desses seres fantásticos, concretizadas inicialmente nas ilustrações de John Tenniel, permeiam a mente dos leitores de Carroll e dos espectadores das versões para o cinema. Tais são as roupas de Alice, o sorriso do gato de Cheshire, a imagem de uma Rainha de Copas cruel, a Lagarta de Narguilé sentada sobre o cogumelo e a atitude altiva do Humpty Dumpty.

Uma das adaptações que mais influenciou a representação das personagens de Carroll é a do clássico da Disney lançado no ano de 1951, que mistura os enredos de *Alice no país das maravilhas* e de *Alice através do espelho*. Nela, encontramos Alice caracterizada com seu vestido azul e laço no cabelo, bem como outras personagens do mundo das maravilhas, como os conhecemos atualmente.

Adaptar obras literárias para o cinema e para a televisão é, com certeza, um passo seguro para a indústria cinematográfica, que firma lucrativas parcerias comerciais. Famosos atores hollywoodianos disseminam as imagens das personagens de Carroll no cinema e ajudam a tornar esta história imorredoura.

Os leitores do autor inglês e, posteriormente, espectadores das inúmeras adaptações de certa maneira apropriaram-se do discurso *nonsense* para, assim como Alice, fugir para um mundo paralelo, onde as regras básicas podem ser revertidas a todo momento. *Betty in Blunderland*, adaptação de 1934, já nos traz uma conotação feminista quando decide vestir uma dançarina de cabaré como a

Alice de Carroll. Os adaptadores provavelmente o fizeram para popularizar *Betty*, uma vez que Alice já era bem popular. As indústrias televisiva e cinematográfica têm papel importante na construção do mito de Carroll.

É inegável que a visão atual de *Alice no país das maravilhas* foi fortemente influenciada pelo cinema e pela televisão. Considera-se uma versão da obra como destaque: a adaptação tcheca *Neco z Alenky* (1988), feita pelo diretor Jan Svankmajer, que retrata Alice como uma menina triste e sombria, diferente de todas as adaptações realizadas anteriormente (Figura 8).

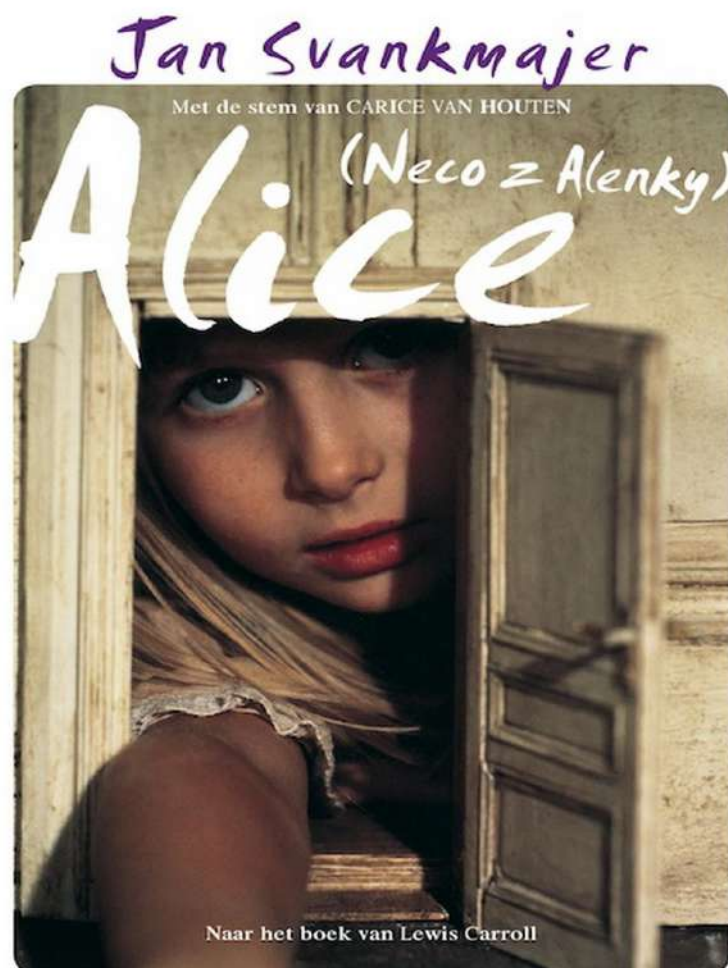


Figura 8 - Capa da adaptação de Jan Svankmajer (1988).
Fonte: www.wikipedia.com.

Svankmajer descreve o filme como um sonho amoral, sem qualquer compromisso com princípios. Não abrange o público infantil e o sonho se transforma no pesadelo de uma criança entediada. Heitor Romero, em uma crítica escrita em 2017 para o site Cineplayers, faz a seguinte colocação a respeito da adaptação de Svankmejer:

A principal força de Alice reside na ciência de Svankmajer de que a história não passa de uma manifestação do inconsciente da menina, de modo que ele não recorre a nenhum tipo de inibição ou barreira moral e lógica, libertando-se num crescente cada vez mais enlouquecedor e assustador de um universo de símbolos e elipses em que absolutamente nada faz pleno sentido – uma experiência puramente sensorial de um filme que se revela, no fim das contas, cem por cento experimental. (ROMERO, 2017)

A narrativa é quase um filme mudo, pontuada por breves diálogos de Alice. Não se pode falar em fidelidade quando tratamos de adaptações, mas Romero, em sua crítica, afirma que “a tão famigerada história de Carroll ganhou sua interpretação mais fiel, a tal ponto que é possível achar que ela funciona mais nesse universo imagético do que nas páginas de um livro” (ROMERO, 2017).

As duas últimas adaptações, lançadas nos anos de 2010 e 2016, contribuem para as mudanças do mito Alice/ Carroll e aproximam a obra centenária não só do público infantil - graças aos efeitos especiais, à presença de animais e objetos que falam, e à variedade do colorido - mas também do público adulto feminino, pois há um processo de identificação: Alice é uma mulher que, apesar de viver na Era Vitoriana, tem anseios muito além do seu tempo.

3.2 UMA ESTÓRIA IMORREDOURA

Verificamos até este momento que as inúmeras adaptações, tanto intra quanto intermediáticas, garantem a sobrevivência do mito Lewis Carroll/*Alice*, graças ao trabalho de ilustradores, dramaturgos, diretores de cinema e outros grupos de artistas que criam novas obras de arte a partir dos livros de Carroll. Mas duas perguntas ainda ocorrem: Quem é Alice ao final de *Através do espelho*? Quem é a Alice que vemos ao final dos filmes analisados neste trabalho? Para encontrar respostas fazemos um retrospecto ao início de tudo: a menina curiosa que corre atrás de um estranho coelho e se precipita num poço sem fundo, que alimenta ainda hoje a criação artística.

3.2.1 Alice ao longo dos anos e das adaptações

“Alice estava começando a ficar muito cansada de estar sentada ao lado da irmã na ribanceira, e de não ter nada que fazer; espiara uma ou duas vezes o livro que estava lendo, mas não tinha figuras nem diálogos, ‘e de que serve um livro’, pensou Alice, ‘sem figuras nem diálogos’” (CARROLL, 2013, p. 9). Assim nasceu Alice: uma menina curiosa e irrequieta, que se distrai facilmente e que é surpreendida por um coelho branco vestido como um lorde inglês.

Façamos uma análise do desenvolvimento da narrativa através dos tempos com base nas ilustrações de Tenniel e dos figurinos da protagonista nas adaptações:



Figura 9 - Ilustração original de John Tenniel (1865).
Fonte: www.wikipedia.com.

Na figura 9 temos a primeira ilustração, lançada com o livro *Alice no país das maravilhas*, em 1865, feita pelo ilustrador original, John Tenniel. Chatman nos diz que “para a narratologia, descrição é o mais interessante de todos os textos-tipo porque sua relação com a narrativa é a mais sutil e complexa” (CHATMAN, 1990, p. 15). Para o leitor, esta imagem de Alice só faz sentido quando inserida dentro de um contexto literário, pois neste tipo de narrativa, a descrição é fundamental para que o leitor compreenda a ilustração. Vejamos na figura 10, a imagem de Alice na adaptação dos estúdios Disney (1951). É evidente a obediência à ilustração de Tenniel.

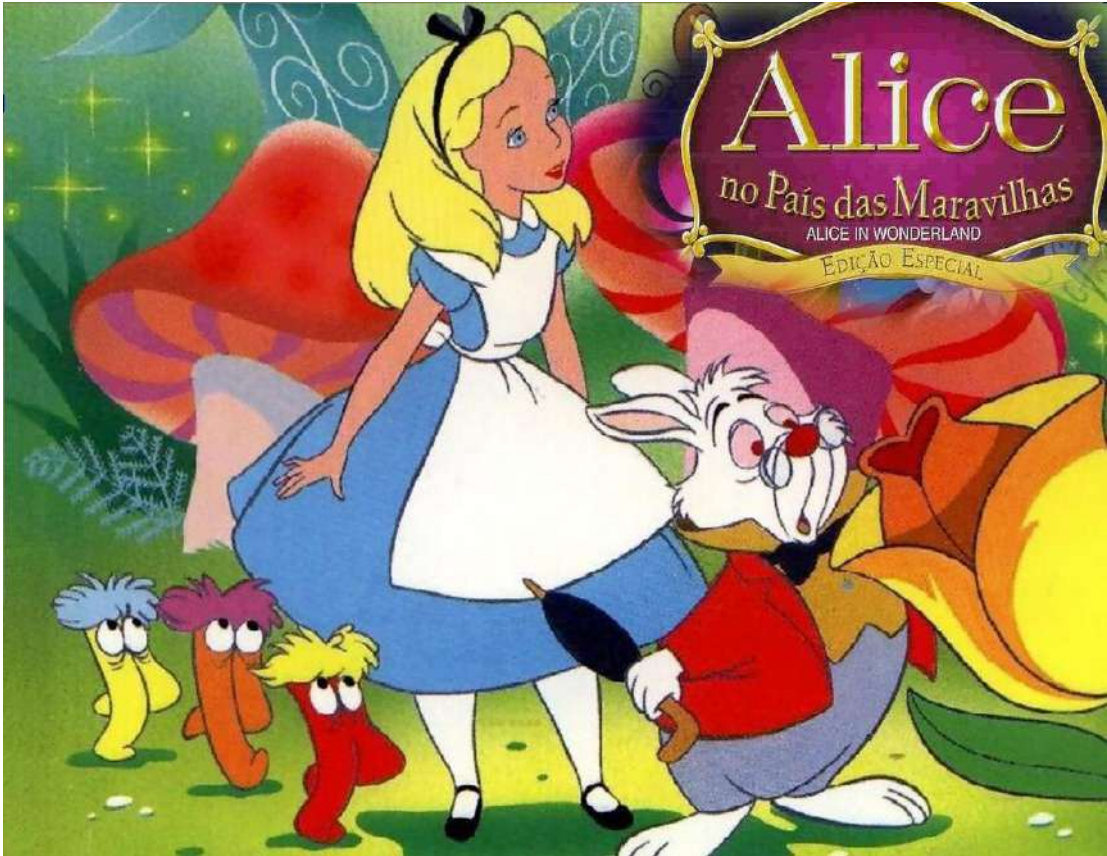


Figura 10 - *Alice no país das maravilhas*. Estúdios Disney (1951).
Fonte: www.wikipedia.com

Observemos agora a imagem inicial da adaptação fílmica de Burton e Linda Woolverton. A caracterização de Tenniel e dos estúdios Disney é repetida:



**Figura 11 - Alice, na adaptação de Tim Burton (2010).
Fonte: www.wikipedia.com.**

Na sequência, tanto nas cenas finais da adaptação fílmica de 2010, como em *Alice através do espelho* (2016), percebemos a imagem de uma Alice remodelada. Ao invés da caracterização comum – vestido azul, meias e sapatos – temos uma Alice como capitã de navio (Figura 12), que veste o uniforme da marinha mercante. O único traço comum é a cor azul do dólma.



**Figura 12 - Alice como capitã de navio. Bobin e Woolverton (2016).
Fonte: www.wikipedia.com.**

Os trajes de um filme têm a função de exteriorizar a identidade das personagens. Nessa imagem, especificamente, o figurino demonstra uma mulher engajada a lutar por seus sonhos e que segue sua intuição. Maria Dolores de Brito Mota (2008), no artigo “Moda e subjetividade: corpo, roupa e aparência em tempos ligeiros”, nos diz que “o vestir envolve gestos, comportamentos, fantasias, desejos, fabricação sobre o corpo (e de um corpo), para a montagem de personagens sociais, coletivos ou individuais” (p. 25). Em trajes de capitão da marinha mercante, Alice é uma mulher à frente do seu tempo. A escolha do traje identifica a personagem indômita, que consegue livrar seus comandados dos piratas que os

perseguem, ao mesmo tempo em que satisfaz as demandas do espectador do século XXI, por movimento e dinamismo de ação. Livrando-se da tirania do espartilho, que perduraria até o final da Primeira Guerra, a personagem liberta-se também das amarras da Era Vitoriana.

Segundo Francisco Araújo Costa (2006), em “O figurino como elemento essencial da narrativa”, o figurino é de extrema importância para uma narrativa, pois “ao ajudar a diferenciar (ou tornar semelhante) os personagens, ajuda a identificar em que arquétipo (ou em que clichê) a personagem se encaixa” (p. 40). Alice se encaixa, com suas roupas e atitudes no clichê da mulher empoderada do século XXI. Segundo Costa, há três tipos de figurino:

1) Figurinos realistas, comportando todos os figurinos que retratam o vestuário da época retratada pelo filme com precisão histórica; 2) para-realistas, quando o figurinista inspira-se na moda da época para realizar o seu trabalho, mas procedendo uma estilização onde a preocupação com o estilo e a beleza prevalece sobre a exatidão pura e simples e 3) simbólicos, quando a exatidão histórica perde completamente a importância e cede espaço para a função de traduzir simbolicamente caracteres, estado de alma, ou ainda , de criar efeitos dramáticos ou psicológicos. (COSTA, 2006, p. 38)

O figurino de Alice, no filme *Alice através do espelho*, tem a função de traduzir estados de alma e criar efeitos psicológicos sobre o espectador, especialmente sobre o público feminino, inspirado a assumir o comando de seus “próprios navios”.

Para Chatman, “o filme oferece uma multiplicidade de detalhes visuais, mais do que qualquer espectador poderia especificar mentalmente; a especificação seria em palavras, e nós não nomeamos cada detalhe que vemos. Além do mais, estes detalhes aparecem simultaneamente no primeiro instante da sequência” (CHATMAN, 1990, p. 39). Tanto no livro – com a ilustração de Tenniel – como no

filme, a imagem visual de Alice dispensa descrição. Mas façamos uma comparação para perceber a diferença entre descrição na mídia literária e na mídia fílmica, observando primeiramente a descrição da queda na toca do coelho, no texto de Carroll.

Por um trecho, a toca do coelho seguia na horizontal, como um túnel, depois se aprofundava de repente, tão de repente que Alice não teve um segundo para pensar em parar (...) depois olhou para as paredes do poço, e reparou que estavam forradas de guarda-louças e estantes de livros; aqui e ali, viu mapas e figuras penduradas em pregos. Ao passar, tirou um pote de uma das prateleiras (...). (CARROLL, 2013, p. 10)

Woolverton e Burton quiseram inovar e produzir uma adaptação como nunca se vira antes. Alice, com 19 anos, no retorno ao mundo das maravilhas é uma transgressão ao final da história criada por Lewis Carroll, em que tudo não passava de um sonho de uma garotinha de 12 anos. A intenção de trazer para os dias atuais uma história que foi escrita em 1865 fez com que diretor e roteirista envelhecessem a protagonista da história. Desta forma, ao moldar mundos novos, a adaptação “mais do que simplesmente retrata/ trai mundos antigos” (STAM, 2006, p. 26).

A descrição da queda de Alice pelo poço, na narrativa literária, perdura por mais de duas páginas até que “bum, bum! Caiu sobre um monte de gravetos e folhas secas: a queda terminara” (CARROLL, 2013, p. 11). A descrição minuciosa de Carroll leva o leitor a construir mentalmente uma imagem do que Alice vê e do que sente. A queda parece-lhe interminável: “Quantos quilômetros será que já caí até agora?” disse em voz alta. “Devo estar chegando perto do centro da Terra. Deixe-me ver, isso seria a uns seis mil e quinhentos quilômetros de profundidade, acho ...” (p. 10).

A mesma cena, no filme, tem a duração do deslocamento vertiginoso de um corpo que cai. Na perseguição ao estranho Coelho, vestido como um Lorde, Alice hesita apenas alguns segundos à beira da cova onde ele desaparecera (Figura 13).



**Figura 13 - À beira da toca do Coelho. Tim Burton (2010).
www.wikipedia.com.**

Seymour Chatman traça paralelos esclarecedores entre a descrição na mídia impressa e nos filmes.

Filmes nos fornecem plenitude sem especificidade. Suas ofertas descritivas são a um tempo visualmente ricas e verbalmente pobres. A não ser que sejam suplementadas por redundância no diálogo ou no *voice-over narration*, as imagens

cinemáticas não nos garantem a possibilidade de nomear pedacinhos de informação descritiva.¹⁴ (CHATMAN, 1990, p. 39-40)

Ou seja, para os olhos do espectador é impossível captar toda a riqueza de detalhes que lhe é apresentada devido ao ritmo frenético que o filme proporciona. A multidão de detalhes visuais aparece simultaneamente no primeiro instante da narrativa fílmica, que prossegue sem interrupções. Não há tempo para que o espectador faça associações e especifique mentalmente – o que ocorreria em palavras – aquilo que vira.

O que os adaptadores podem fazer para amenizar o problema é proporcionar nova visão desses detalhes em cenas posteriores, como acontece em *Alice no país das maravilhas* e *Alice através do espelho*.

O texto é polifônico, ocasionando inúmeras interpretações e podemos incluir a adaptação fílmica como uma forma de interpretação. Levando em consideração que os textos – literário e fílmico – não se conhecem, busca-se o que não está dito e as adaptações preenchem as lacunas do texto fonte, acentuando as ausências de estrutura.

O enredo de Linda Woolverton coloca Alice vis-à-vis com vários personagens do mundo encantado. Um dos encontros mais tensos que acontecem na mídia fílmica é o encontro entre Alice e a Rainha de Copas. Vejamos, primeiramente, como se dá o encontro de Alice na narrativa literária:

Meu nome é Alice, para servir a Vossa Majestade, disse Alice, muito polidamente; mas acrescentando com seus botões: “Ora! Não passam de um baralho. Não preciso ter medo deles!”

¹⁴ Film gives us plenitude without specificity. Its descriptive offerings are at once visually rich and verbally impoverished. Unless supplement by redundancies in dialogue or voice-over narration, cinematic images cannot guarantee our ability to name bits of descriptive information.

E quem são esses?” quis saber a Rainha apontando os três jardineiros deitados em volta da roseira; pois, como estavam de bruços e tinham nas costas o mesmo padrão que o resto do baralho, ela não tinha como saber se eram jardineiros, soldados, cortesãos ou três dos seus próprios filhos.

“Como eu poderia saber?” disse Alice, surpresa com sua própria coragem. “Isso não é da minha conta.”

A Rainha ficou rubra de fúria, e depois de fuzilá-la com os olhos por um momento como uma fera selvagem gritou: “Cortem-lhe a cabeça! Cortem...” (CARROLL, 2013, p. 65)

Percebemos que a riqueza de detalhes na descrição de Carroll permite que os leitores construam uma imagem da Rainha de Copas.

Alice no país das maravilhas, lançado no ano de 2010, é estrelado por famosos atores hollywoodianos: Mia Wasikowska interpreta Alice, Johnny Depp, o Chapeleiro Maluco, Helena Bonham Carter, a Rainha de Copas e Anne Hathaway é a Rainha Branca, em interpretações antológicas que destacam a qualidade do filme. Nesta adaptação, Alice também entra no mundo das maravilhas pela toca do coelho procurando por respostas, tentando identificar quem é realmente e o que almeja para sua vida. Uma coisa é certa: casar não está nos seus planos, pois é destemida e abraça os sonhos de seu pai - desbravar o mundo em cima de um navio.

Na narrativa fílmica, Alice é trazida ao mundo das maravilhas para lutar contra um monstro chamado Jabberwocky, no dia *Frabjous*, quando aconteceria a batalha decisiva entre os soldados das duas Rainhas. A Rainha de Copas colocaria em campo o terrível monstro; a Rainha Branca estava esperando por um cavaleiro imbatível anunciado pelos fados, que derrotaria o animal e faria com que a Rainha Branca recuperasse seu reinado. No filme, é Alice este cavaleiro ideal.

A Rainha de Copas descobre o retorno de Alice e começa uma caçada desenfreada para mandar “cortar a cabeça”, como era seu costume, da desafiante,

Alice encontra-se com a Rainha Vermelha no jardim do castelo onde esta jogava croquet usando como bastão o pescoço de um flamingo, assim como no livro de Carroll. O que mantém tensa a atmosfera da narrativa fílmica é a preocupação das criaturas de esconder a presença da menina. Seu nome não deve ser pronunciado em momento algum, com o risco de malograr o plano de combater o Jabberwocky. O suspense se prolonga, pois, a malévola personagem se encanta com a menina - que, naquele momento está num tamanho maior do que o comum - e a “adota” como amiga. Alice fica horrorizada com a crueldade da Rainha Vermelha.

A narrativa fílmica muda a concepção da personagem. Mais do que uma simples carta de baralho, ela é Irazabeth, a irmã da Rainha Branca, com quem mantém disputa pelo reinado de *Wonderland*. O rosto em formato de coração, que reproduz o desenho de copas no baralho, justifica seu nome e traz o espectador para o jogo, em que corre o risco de competir com a Rainha, a qual manda cortar sumariamente a cabeça de quem tem mais qualidades que ela.

A descrição em um filme também pode acontecer através da fala de uma personagem: é o caso de Alice, quando criança, no filme de Burton, que conta para o pai seu sonho recorrente: “eu estou caindo por um buraco escuro. Aí, eu vejo criaturas estranhas (...), tem um pássaro Dodô, um coelho usando paletó, um gato risonho (...) e ainda tem uma lagarta azul. O senhor acha que estou ficando maluca?” (WOOLVERTON, 2010).

A professora Thaïs Flores Nogueira Diniz esclarece a função narrativa do cinema:

É oportuno lembrar que cinema e literatura têm, entre outras formas de atuação, uma função narrativa. Entretanto, cada um usa seus próprios meios. O romancista dispõe de um único meio de expressão, que é a linguagem verbal. Esta relaciona-se com o pensamento, mas pode também sugerir efeitos sensoriais, impressões de

espaço, a aparência visual, cor e luz. Já o cineasta, além da linguagem verbal, escrita, como em títulos e legendas, ou oral, como nos diálogos, dispõe de outros meios de expressão, tais como música e imagem visual. (DINIZ, 2005, p. 21)

Não é revelado neste filme o motivo pelo qual as duas irmãs competem e Irazabeth odeia Miranda, a Rainha Branca. Esta profundidade na representação da Rainha Vermelha e a competição entre as duas irmãs é mais um atrativo na formulação do filme, que segue as tendências cinematográficas atuais.

Para Stam:

A teoria da recepção também reafirma, indiretamente, o respeito pela adaptação enquanto forma. Para a teoria da recepção, um texto é um evento cujas indeterminações são completadas e se tornam verdadeiras quando lido (ou assistido). Ao invés de mero “retrato” de uma realidade pré-existente, tanto o romance como o filme são expressões comunicativas, situadas socialmente e moldadas historicamente. (STAM, 2006, p. 23)

Pode-se concluir, desta forma, que a indeterminação de personalidade e história da rainha de Copas no livro *Alice no país das maravilhas* foi completada no roteiro de Woolverton. Criar uma vilã com uma história de vida de competição com a irmã trouxe a personagem para mais perto do público, resultado de um trabalho de reconstrução adaptado às tendências cinematográficas atuais e ao gosto do público de cinema.

Há outros encontros e discussões que merecem ser citados, como por exemplo o encontro de Alice com o Chapeleiro Maluco e a Lebre de Março: “em frente à casa havia uma mesa posta sob uma árvore, e a Lebre de Março e o Chapeleiro estavam tomando chá” (CARROLL, 2013, p. 54) (Figura 14):



Figura 14 - Chá maluco, na ilustração de John Tenniel (1865)
Fonte: www.wikipedia.com

No encontro de Alice com o Chapeleiro Maluco e a Lebre de Março, percebemos uma menina que não fica satisfeita com qualquer resposta que lhe é dada e está sempre a postos para questionar, a fim de esclarecer dúvidas. Está com certeza acostumada a ter respostas assertivas e diretas, pois vive na Era Vitoriana, na qual a polidez à mesa era estritamente necessária e ensinada desde muito cedo aos pequenos. Temos aqui uma *persona* indagadora e sempre muito curiosa. Vejamos:

Era uma mesa grande, mas os três estavam espremidos numa ponta: “Não há lugar! Não há lugar!” Gritaram ao ver Alice se aproximando. “Há lugar de sobra!” disse Alice, indignada, e sentou-se numa grande poltrona à cabeceira.

“Tome um pouco de vinho”, disse a Lebre de Março num tom animador.

Alice correu os olhos pela mesa toda, mas ali não havia nada além de chá.

“Não vejo nenhum vinho”, observou.

“Não há nenhum”, confirmou a Lebre de Março.

“Então não foi muito polido oferecer”, irritou-se Alice. (CARROLL, 2013, p. 54)

Há muitas teorias em relação às ilustrações do Chapeleiro, no livro *Alice no país das maravilhas*. Dentre elas, destaca-se:

Há razões para se acreditar que Tenniel acatou uma sugestão de Carroll de que desenhasse o Chapeleiro de modo a parecer Theophilus Carter, um comerciante de móveis estabelecido perto de Oxford (não havendo quaisquer fundamentos para a crença corrente de que o Chapeleiro era uma caricatura do primeiro ministro Gladstone). Carter era conhecido na região como Chapeleiro Louco, em parte porque sempre usava cartola e em parte por causa de suas ideias excêntricas. (GARDNER, 2013, p. 284)

Como podemos perceber na figura 14, a representação do Chapeleiro remete a uma figura excêntrica, pela maneira como se veste – gravata borboleta de bolinhas e cartola, ambas de tamanho exagerado – e pela atitude enfática de oratória.

Na história de Carroll, o Chapeleiro Maluco aparece no capítulo “Chá Maluco” e somente retorna já ao final da narrativa, no capítulo “Quem roubou as tortas?”. Nas ilustrações do livro, o Chapeleiro sempre aparece em alguma atitude excêntrica. Ora está falando de maneira incomum, como aparece na figura acima, ora correndo com uma xícara de chá e pão com manteiga em cada uma das mãos.

Não há outras ilustrações representativas da personagem, no que tange tanto à sua forma física quanto à sua acuidade intelectual na obra de Carroll, o que deixa o leitor intrigado, tentando imaginar seu aspecto. Sabe-se que o Chapeleiro gostava de brincar com adivinhações com a menina Alice: “O Chapeleiro arregalou os olhos ao ouvir isso; mas disse apenas: Por que um corvo se parece com uma escrivanhinha?” (CARROLL, 2013, p. 55). Nota-se, por esta pergunta, que, aliás, não

é respondida pelo Chapeleiro, pois este parece maluco e percebe-se o emprego do *nonsense*, uma vez que não há nenhuma semelhança entre um corvo e uma escrivãzinha.

“A adaptação traz o romance ‘à vida’, ou de um modelo ‘ventriloqual’, onde o filme ‘empresta a voz’ aos personagens mudos do romance, ou de modelo ‘alquímico’, em que a adaptação se transforma em ouro” (STAM, 2006, p. 27).

O Chapeleiro de Tim Burton e Linda Woolverton, como vimos, é interpretado pelo versátil ator hollywoodiano Johnny Depp, que é o queridinho do diretor Burton e estrelou vários de seus filmes. Depp estudou os efeitos do envenenamento por mercúrio, que afetava os chapeleiros nos tempos de Carroll, com o objetivo de criar uma personagem atormentada por lembranças e afetada pelos efeitos do mercúrio, representados visualmente pela cor alaranjada dos cabelos.

Tanto o Chapeleiro de Carroll quanto o de Burton são inquietos e buscam por respostas: o primeiro para suas charadas e o segundo para o seu passado, que o atormenta desde sempre. Efeitos visuais e cores quentes, como o vermelho e o laranja, foram utilizados para atualizar a caracterização da personagem Chapeleiro Maluco. As atualizações em seu perfil desnortearam fãs da personagem como fora retratada na obra de Lewis Carroll.

Do encontro de Alice e do Chapeleiro, no filme de Burton, nasce uma linda amizade. Os dois se ajudam mutuamente e esta relação de amizade se estreita na sequência fílmica, *Alice através do espelho*, quando Alice é chamada novamente ao mundo das maravilhas para salvar seu amigo da depressão.



Figura 15 - Chá maluco, na adaptação de Tim Burton (2010)
Fonte: www.wikipedia.com.

No filme de 2010, o herói é torturado pela lembrança da “morte” de sua família, os Hightopps, e da destruição de sua vila, no ataque desenfreado do Jabberwocky. Tais lembranças causam repentinas mudanças no humor da personagem percebidas tanto pela expressão facial quanto pela mudança na cor dos olhos. Alice será a responsável por desvendar este mistério, fazendo a relação com o Chapeleiro ir muito além de adivinhações não resolvidas. Para Alice, personagem determinada e muito fiel às suas amigadas, a resposta para o passado do Chapeleiro é o assunto mais importante a resolver.

Destaca-se o emprego dos efeitos visuais que ressaltam o efeito estético do filme, em consonância com o efeito estético do livro, garantindo o sucesso da personagem Chapeleiro Maluco.

Robert Stam nos diz que:

(...) A adaptação [...] é um trabalho de reacentuação, pelo qual uma obra que serve como fonte é reinterpretada através de novas lentes e discursos. Cada lente, ao revelar aspectos do texto fonte em questão, também revela algo sobre os discursos existentes no momento da reacentuação. Ao revelar os prismas e discursos através dos quais o romance foi reimaginado, as adaptações fornecem os próprios discursos um tipo objetivo de materialidade. (STAM, 2006, p. 48-49)

O trabalho de caracterização da personagem Chapeleiro Maluco foi, com certeza, um trabalho de reacentuação se comparado com o texto de Carroll. A reinvenção e materialização feitas por Woolverton e Burton nos revelam novos discursos, que correspondem ao nível de desenvolvimento tecnológico da sociedade contemporânea à adaptação e pretendem atender às expectativas dos espectadores.

Em entrevista a Alison Boshoff (2010), para o jornal *The Daily Mail*, o ator Johnny Depp diz a respeito do Chapeleiro Maluco: “tinha de haver uma razão para ele ser assim, alguma coisa que o tivesse levado para além da sanidade”. Depp de fato estudou as obras de Carroll a fundo e fez estudos extensivos sobre a época vitoriana, o que vem a confirmar o cuidado na construção da personagem exposto na entrevista. O empenho conjunto de diretor e ator fez com que a transposição fílmica do Chapeleiro agradasse ao espectador e, conseqüentemente, contribuísse para o sucesso do filme.

As adaptações estão cercadas por todo um contexto cultural, histórico e econômico e geram, infalivelmente, novas leituras que atualizam o texto-fonte e

criam uma história. A criação de Woolverton e Burton, que remoldaram o Chapeleiro Maluco com a colaboração de Depp utilizando-se das últimas técnicas cinematográficas, trouxe ao público uma personagem tão excêntrica quanto a que fora retratada por Tenniel, porém com uma história de vida que justifica sua maneira louca de viver.

No mundo das maravilhas de Burton e Woolverton, Alice encontra os mesmos seres esdrúxulos da narrativa de Carroll, presencia inversões de regras básicas, mas quando está em perigo repete insistentemente que está num sonho, pois sabe que este é um lugar seguro, onde não será machucada. Nesta adaptação, cada personagem tem um traço característico: a maluquice do Chapeleiro, a maldade da Rainha de Copas, a excentricidade da Rainha Branca, a rivalidade entre as Rainhas Vermelha e Branca. No entanto, sua motivação não é revelada ao público. Personagens que não estão na narrativa literária, como a família de Alice (mãe, pai, pretendente, sogra, tia, entre outros) e o Valete de Copas. Também há inserção de personagens de *Alice através do espelho*, como Tweedledum e Tweedledee. As respostas virão no próximo filme, *Alice através do espelho* (2016).

Ao final do primeiro livro, Alice acorda de seu sonho tão curioso e conta para a irmã tudo o que consegue lembrar sobre as criaturas e os lugares que visitou:

Ficou ali sentada, os olhos fechados, e quase acreditou estar no País das Maravilhas, embora soubesse que bastaria abri-los e tudo se transformaria em insípida realidade... a relva só farfalharia ao vento, e as águas da lagoa só se encrespavam ao ondular dos juncos... as xícaras de chá cintilantes se transformariam no tinir dos sinos das ovelhas, e os gritos agudos da Rainha na voz do pastorzinho. (CARROLL, 2013, p. 102)

A reação da irmã à narrativa de Alice foi imaginar “como seria essa mesma irmãzinha quando, no futuro, fosse uma mulher adulta” (CARROLL, 2013, p. 102). Esta frase pode ter sido uma das inspirações para a roteirista da adaptação, Linda

Woolverton. A mulher que entra no mundo das maravilhas adaptado por Burton, entra sem saber quem é, procurando por respostas, a exemplo das charadas do Chapeleiro, mas sai deste mundo, que diferentemente da narrativa literária não é um sonho, sabendo **quem** quer ser, transmitindo implicitamente uma mensagem de otimismo.

Segundo Chatman, é difícil que se desenvolva Argumentação nos filmes porque “esses argumentos são geralmente transmitidos implicitamente pela narrativa. Quanto mais sofisticados os filmes se tornam, menos frequentemente os personagens ou *voice-over narrators* explicitamente argumentam a tese de um filme” (CHATMAN, 1990, p. 57)¹⁵.

O livro *Alice no país das maravilhas* não é um conto de fadas, segundo Eric Rabkin. É uma fantasia, pois inverte as regras básicas tanto do mundo da narrativa quanto do mundo factual e não tem a função de transmitir uma lição de moral, como acontece nas fábulas de Esopo. Pregar moral não é tampouco a função da literatura de Carroll ou das versões fílmicas de sua obra. A atitude de Alice, quando retorna do mundo das maravilhas, é a de uma mulher determinada e independente: recusa o pedido de casamento inusitado que causara sua fuga e imersão na fantasia, para consternação dos presentes. Linda Woolverton coloca na fala de sua personagem palavras corajosas de uma menina-moça que tenta sobreviver na Inglaterra vitoriana.¹⁶

¹⁵ But these arguments are generally conveyed implicitly by the narrative. The more sophisticated films become, the less often do character or voice-over narrators explicitly argue a film's thesis.

¹⁶V. Anexo 2.

3.2.2 Da toca do coelho para o mundo invertido do espelho

Considerando a afirmativa de Rabkin de que quanto maior o número de inversões de um mundo alternativo tanto mais fantástico ele se torna, não pode haver objeto mais inerentemente fantástico do que um espelho, cuja função é refletir imagens, mas que as reflete invertidas. Fascinada pela imagem da sala de estar refletida no espelho da lareira, Alice conversa com sua gatinha Kitty: “Posso ver a sala toda quando subo numa cadeira... fora o pedacinho atrás da lareira. Oh! Gostaria tanto de ver esse pedacinho!” Sem ter a menor ideia de como fora parar lá, Alice vê-se de pé sobre o console da lareira, percebe que “o espelho estava começando a se desfazer e, no momento seguinte atravessara o espelho e saltara lepidamente na sala da Casa do Espelho” (CARROLL, 2013 p. 119. Ênfase do autor).

A sala era tão desinteressante como a que deixara para trás, mas havia diferenças curiosas: os quadros nas paredes pareciam vivos e o relógio sobre o console tinha a cara de um velhinho, que sorria para ela. Quando se abaixa para juntar peças de xadrez caídas no chão, com um “Oh!” de surpresa observa que estavam andando duas a duas. “Aqui estão o Rei Vermelho e a Rainha Vermelha”, Alice disse (num sussurro com medo de assustá-los), “e ali estão o Rei Branco e a Rainha Branca, sentados na borda da pá da lareira...(...)” (CARROLL, 2013, p. 121)

Neste mundo, Alice será o peão branco do jogo de xadrez e, como participante do jogo, vencerá em onze lances. Antes de iniciar a narrativa propriamente dita, duas informações essenciais são passadas ao leitor: as jogadas de Alice no jogo (Figura 16) e a imagem do tabuleiro (Figura 17).

O PEÃO BRANCO (ALICE) VAI JOGAR E VENCER EM ONZE LANCES

- | | |
|---|---|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Alice encontra Rainha V. 2. Alice atravessa 3ª casa da Rainha (<i>de trem</i>) e chega à 4ª casa da Rainha (<i>Tweedledum e Tweedledee</i>) 3. Alice encontra Rainha B. (<i>de xale</i>) 4. Alice passa à 5ª casa da Rainha (<i>loja, rio, loja</i>) 5. Alice passa à 6ª casa da Rainha (<i>Humpty Dumpty</i>) 6. Alice passa à 7ª casa da Rainha (<i>floresta</i>) 7. Cavaleiro B. toma Cavaleiro V.* 8. Alice passa à 8ª casa da Rainha (<i>coroação</i>) 9. Alice torna-se Rainha 10. Alice roca (<i>banquete</i>) 11. Alice toma Rainha V. e vence | <ol style="list-style-type: none"> 1. Rainha V. passa à 4ª casa da Torre do Rei 2. Rainha B. passa à 4ª casa do Bispo da Rainha (<i>em busca do xale</i>) 3. Rainha B. passa à 5ª casa do Bispo da Rainha (<i>vira ovelha</i>) 4. Rainha B. passa à 8ª casa do Bispo do Rei (<i>deixa ovo na prateleira</i>) 5. Rainha B. passa à 8ª casa do Bispo da Rainha (<i>fugindo do Cavaleiro V</i>) 6. Cavaleiro V. passa à 2ª casa do Rei (<i>xeque</i>) 7. Cavaleiro B. passa à 5ª casa do Bispo do Rei 8. Rainha V. passa à casa do Rei (<i>exame</i>) 9. As Rainhas rocam 10. Rainha B. passa à 6ª casa da Torre da Rainha (<i>sopa</i>) |
|---|---|

Figura 16 - Jogadas de Alice
Fonte: www.wikipedia.com.

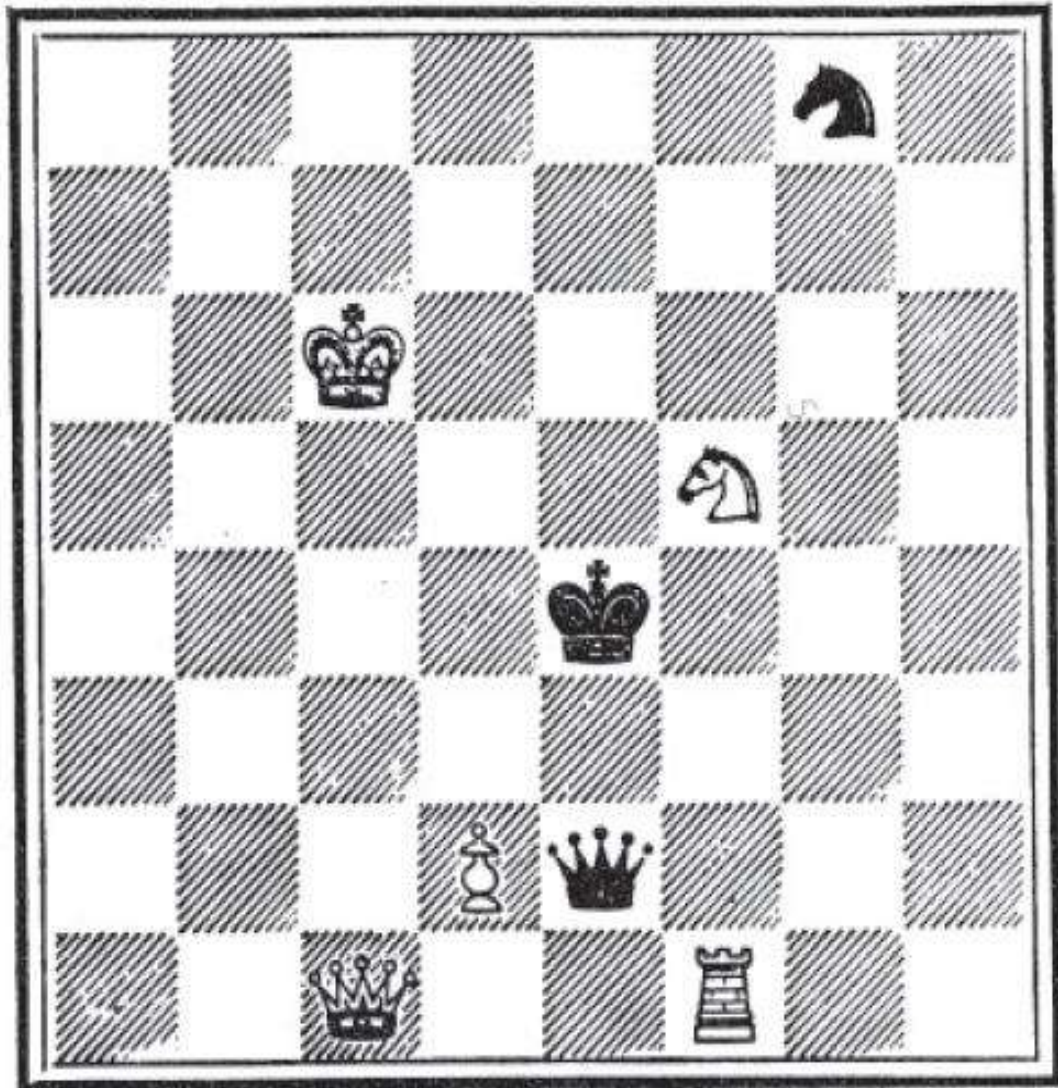


Figura 17 – O tabuleiro de xadrez. Ilustração original de John Tenniel (1872)
Fonte: www.wikipedia.com.

A cena inicial do livro é uma das poucas aproveitadas por Linda Woolverton em sua versão de *Através do espelho*. Analisamos, na sequência, portanto, algumas situações e personagens introduzidos na narrativa de Carroll.

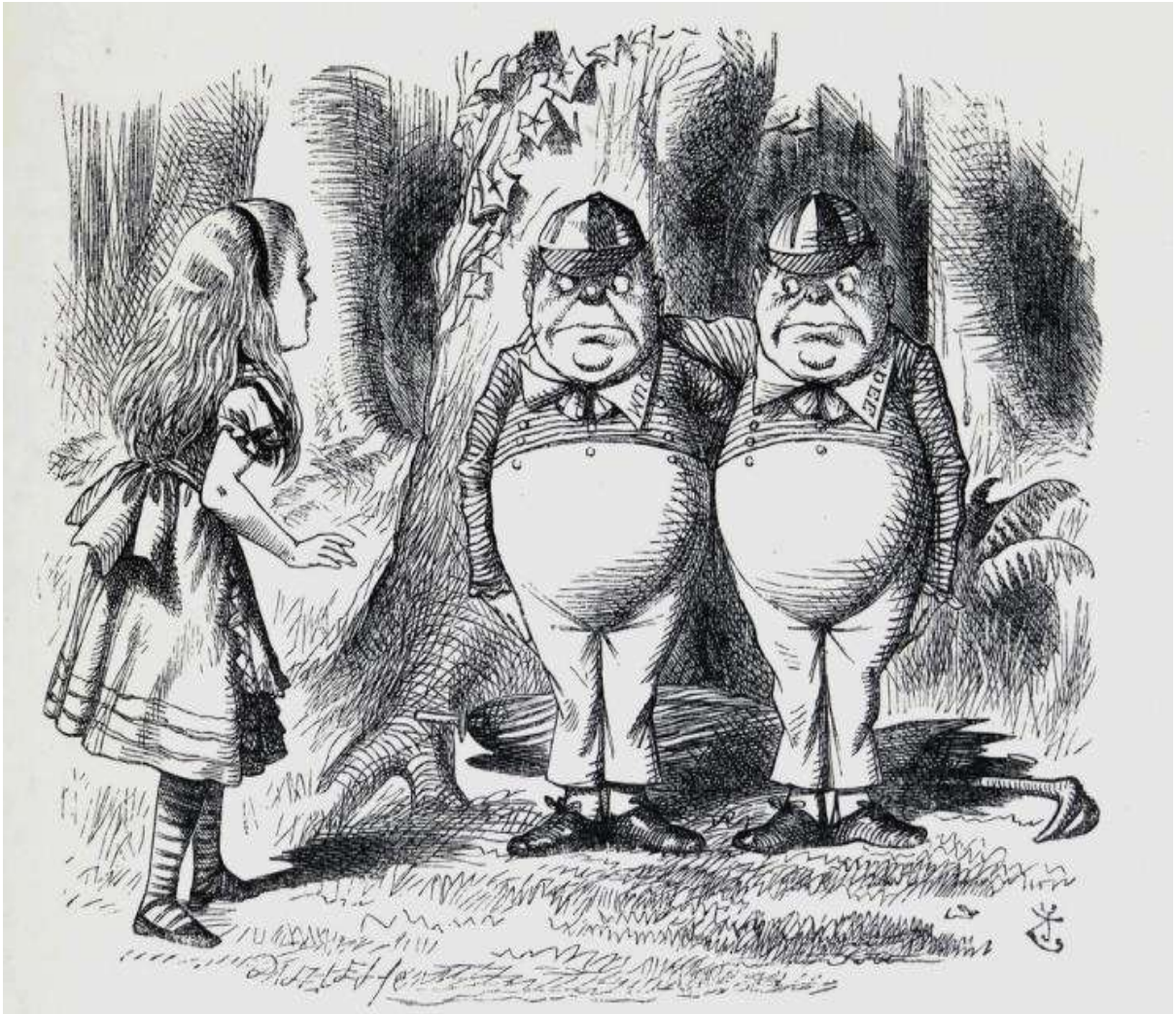


Figura 18 - Encontro de Alice com Tweedledum e Tweedledee
 Fonte: www.wikipedia.com.

Estavam de pé sob uma árvore, um abraçando o outro, e Alice soube no mesmo instante qual era qual porque um deles tinha “DUM” bordado na gola e o outro, “DEE”. “Imagino que ambos têm ‘TWEEDLE’ escrito na parte de trás da gola”, disse para si mesma.” (CARROLL, 2013, p. 146)

Assustada, ao ouvir algo que lhe parecia o barulho ensurdecido de uma locomotiva ou, provavelmente, o ruído de algum animal selvagem, Alice pergunta cautelosamente: “Há leões ou tigres por aqui?” São os roncamentos do Rei Vermelho que dorme debaixo de uma árvore, explicam os gêmeos.

“É só o Rei Vermelho roncando”, disse Tweedledee.

“Venha ver!” gritaram os dois irmãos. Cada um pegou uma das mãos de Alice e a levaram até onde o Rei dormia.

“Não é uma visão *encantadora*?” disse Tweedledum.

Para ser sincera, Alice não podia concordar. O Rei usava uma touca de dormir vermelha e alta, com um pompom, estava encolhido como uma trouxa mal-ajambrada e roncando alto... “Esse ronco é capaz de lhe arrancar a cabeça fora!” comentou Tweedledum. (...)

“Agora está sonhando”, observou Tweedledee. “Com que acha que ele sonha?”

Alice disse: “Isso ninguém pode saber.”

“Ora, com *você!*” Tweedledee retrucou, desdenhoso. “Não estaria em lugar algum. Ora, você é só uma espécie de coisa no sonho dele!”

“Se o Rei acordasse”, acrescentou Tweedledum, “você sumiria... puf! ... exatamente como uma vela”. (CARROLL, 2013, p. 155, ênfase do autor)

As palavras “*você*” e “*encantadora*”, em itálico no texto de Carroll, nos sugerem uma interpretação. À semelhança do Rei Vermelho, Alice também vive um sonho e não tem existência própria: “Você é uma espécie de coisa no sonho dele”. No momento em que o Rei acordasse, Alice deixaria de existir. Nos sonhos não existe a lógica de tempo, espaço e continuidade própria do mundo factual:

No sonho não há tempo e espaço como aqueles com que estamos acostumados. Não existe a continuidade típica dos conteúdos conscientes. O passado mistura-se com o presente e o futuro, e encontramos “restos” de atividades que se desenvolveram durante o dia. As imagens podem ser contraditórias, fragmentárias, estranhas. Há uma combinação essencialmente fantástica de ideias. (GRINBERG, 2003, p. 112)

A combinação essencialmente fantástica de ideias próprias do sonho é o mecanismo da criação da personagem Alice, dos gêmeos Tweedledum e Tweedledee e do Rei Vermelho de um jogo de xadrez. A figura deste último, vestido para dormir como um ser humano e roncando ruidosamente, causa surpresa tanto

em Alice como no leitor. Mesmo no mundo das maravilhas, as regras estabelecidas são invertidas.

O próximo ser esdrúxulo que Alice encontra no mundo através do espelho é Humpty Dumpty que, visto de longe, se parece a um ovo:

O ovo, porém, foi só ficando cada vez maior, e cada vez mais humano. Quando chegou a alguns metros dele, Alice viu que tinha olhos, nariz e boca. E quando chegou bem perto, viu claramente que era HUMPTY DUMPTY em pessoa”.

(CARROLL, p. 172)

Há explicações para o reconhecimento por parte de Alice de Humpty Dumpty, que correspondem à mescla de passado, presente e futuro nos sonhos, segundo Jung. Gardner nos explica que Humpty Dumpty é personagem de uma cantiga de crianças¹⁷, o qual Alice deveria conhecer. Há um pedaço da cantiga “Humpty Dumpty” no capítulo de mesmo título:

Humpty Dumpty num muro se aboletou,
Humpty Dumpty lá de cima despencou.
Todos os cavalos e os homens do Rei a arfar
Não conseguiram de novo lá para cima o içar. (CARROLL, 2013, p. 173)

A imagem que fica gravada na mente do leitor é a do ovo Humpty Dumpty, com pernas, braços, olhos, nariz e orelhas em cima de um muro “ensinando” Alice. Um ovo humanizado provoca nova surpresa no contexto fantasioso do mundo em que Alice penetra através do espelho.

¹⁷ Há várias versões sobre a origem da expressão, entre elas: a) dataria do final do século XVIII e viria do personagem da cantiga de crianças “Humpty Dumpty” (GARDNER, 2013, p. 337-338) .

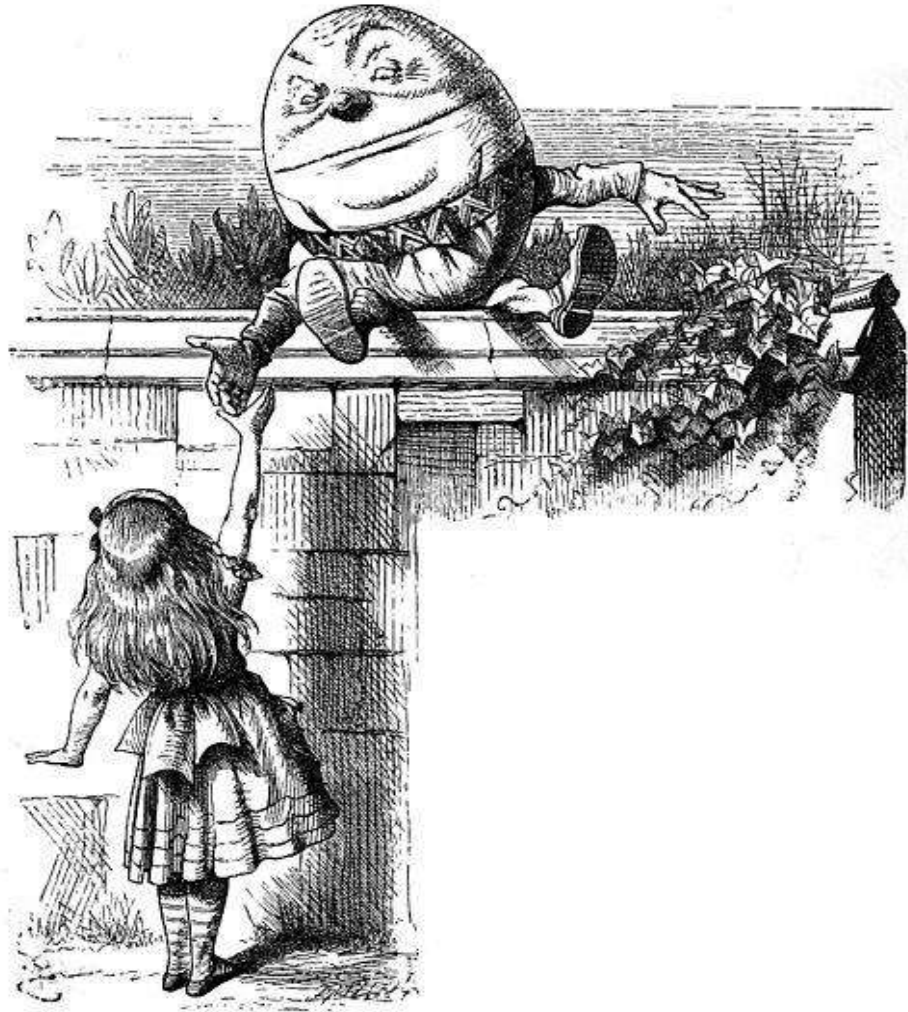


Figura 19 - Encontro de Humpty Dumpty com Alice
Fonte: www.wikipedia.com.

Humpty Dumpty, em cima do muro e em posição de superioridade, assemelha-se a um professor ou outra figura adulta do mundo vitoriano de Alice, que detém autoridade e dita regras de conduta. Para Jung, o sonho funciona como um regulador do equilíbrio psíquico por estabelecer uma relação entre a vida consciente e inconsciente:

Pode-se afirmar que seu significado principal é estabelecer uma relação entre a vida consciente e inconsciente. A imagem onírica é um símbolo que liga o ego do sonhador aos aspectos não percebidos dos acontecimentos, aqueles com os quais

ele não tomou contato quando desperto. (JUNG, citado em GRINBERG, 2013, p. 116)

O que acontece na história de Carroll é justamente uma relação entre a vida consciente e inconsciente de Alice, pois nesta parte do sonho ela pôde argumentar com as afirmações de Humpty Dumpty, sonho que tem em sua vida consciente, quando recebe ordens de adultos.

No livro *Alice através do espelho*, ressurgue uma personagem do mundo das maravilhas, o Chapeleiro Maluco, que agora se chama Hatter, nome que, como *Hatter*, deriva de *hat* chapéu. O Chapeleiro Maluco, interpretado pelo ator Johnny Depp, torna-se personagem central da narrativa fílmica.

“Sentia-se feliz na prisão, meu querido?” perguntou Haigha.

Hatter olhou em volta de novo, e dessa vez uma lágrima ou duas lhe rolaram pelas faces; mas não disse uma palavra.

“Fale, não pode?” Haigha gritou, impaciente. Mas Hatter só continuou mastigando e tomou mais um pouco de chá.

“Fale, vamos!” gritou o Rei. “Como eles estão se saindo na luta?”

Hatter fez um esforço desesperado e engoliu um grande pedaço de pão com manteiga. “Estão se saindo muito bem”, disse numa voz engasgada. “Cada um foi derrubado cerca de 87 vezes.” (CARROLL, 2013, p. 189)

“Segundo Jung, os símbolos que surgem no sonho contêm o complemento inconsciente da consciência e têm por objetivo a compensação da unilateralidade, dos erros, desvios e atalhos da atitude consciente” (GRINBERG, 2013, p. 118). Os símbolos da xícara de chá e do pão com manteiga nos remetem à cultura inglesa, pois bem sabemos que a hora do chá é tradição neste país. No livro *Alice no país das maravilhas*, o encontro de Alice e do Chapeleiro se dá na hora do chá e a cena se repete em *Alice através do espelho*, mostrando o quanto os ingleses prezam sua identidade cultural.

Mais uma vez, a roteirista pode ter se inspirado em uma passagem do livro anterior para desenvolver a sequência do filme. Tal *insight* deve ter vindo da seguinte passagem do capítulo 7 de *Alice no país das maravilhas*, intitulado “Chá Maluco”. Alice conversa com o Chapeleiro:

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

“Se você conhecesse o **Tempo** tão bem quanto eu”, disse o Chapeleiro, “falaria dele com mais respeito.”

“Não sei o que dizer”, disse Alice.

“Claro que não!” desdenhou o Chapeleiro, jogando a cabeça para trás. “Atrevo-me a dizer que você nunca chegou a falar com o **Tempo!**” (CARROLL, 2013, p. 57, ênfase acrescentada)

O uso da palavra tempo, com letra inicial maiúscula, sugere uma interpretação: o tempo é algo ou alguém muito importante a quem devemos respeitar. No filme *Alice através do espelho* (2016), Alice é uma capitã de navio de sucesso, capaz de derrotar piratas ou superar qualquer obstáculo que tenha pela frente. Quando retorna de uma expedição à China, constata em uma conversa com a mãe que “o **tempo** é muito cruel, **o tempo** é um ladrão e um vilão” (WOOLVERTON, 2016, ênfase acrescentada), pois está se lamentando pela morte prematura de seu pai que, com toda certeza, apoiaria todas as suas iniciativas inovadoras.

Woolverton transforma e remodela o **Tempo**, citado pelo Chapeleiro na narrativa de Carroll, numa personagem cruel e vilã, conforme o contexto sociocultural em que vivemos, quando nos falta “tempo” para tudo (Figura 20)



Figura 20 - Personagem Tempo, na adaptação de James Bobin e Linda Woolverton (2016)
Fonte: www.wikipedia.com.

A personagem é interpretada pelo ator Sacha Baron Cohen e é metade humano/ metade máquina, sugerindo novamente que estamos cada vez mais mecanizados e dependentes do “tempo”. O Tempo foi o ladrão e vilão que, muito cruelmente, roubara a vida do pai de Alice. E é justamente contra ele que Alice vai lutar nesta adaptação fílmica.

Na sequência de Woolverton, Alice é chamada ao mundo das maravilhas novamente para tentar salvar o seu amigo Chapeleiro, “aprisionado” no tempo, quando sua família desaparece misteriosamente. Para conseguir realizar tal feito, ela invade o Castelo do Tempo para conseguir pegar uma cápsula que a ajudará a voltar no tempo e descobrir o que havia acontecido com a família de seu amigo.

Sua jornada é muito difícil: Alice é perseguida tanto pela Rainha Vermelha quanto pelo Tempo, o qual precisa recuperar a cápsula para manter a ordem cronológica da vida. Através de prolepses, com a ajuda da cápsula, ela consegue descobrir onde está a família do Chapeleiro e a razão pela qual as irmãs, a Rainha Branca e a Rainha Vermelha, são inimigas. A narrativa fílmica concentra-se inteiramente no Tempo, ou melhor, no pouco tempo que Alice tem para resolver o problema do Chapeleiro. Ela descobre onde está o Clã do Chapéu – que havia sido sequestrado pela Rainha Vermelha e trancado em um aquário de formigas. Assim, ao final do filme, com a resolução do problema das Rainhas, consegue fazer com que ambas resolvam as diferenças e retornem a uma relação fraterna.

Em entrevista a Jay A. Fernandez, em maio de 2016, Linda Woolverton é questionada sobre as ideias que nortearam sua concepção da sequência fílmica. Ela respondeu que:

O primeiro filme foi sobre a redescoberta de si mesma, tendo perdido a sua grandeza por causa da morte de seu pai. Eu queria retratar essa garota que descobriu isso, mas ela teve que aplicá-lo ao mundo real e aos desafios, especialmente porque ela está tentando sobreviver na Inglaterra vitoriana. Ela tinha estado neste incrível lugar fantástico e não havia como ela se encaixar no mundo real novamente. E também, a última vez Wonderland a salvou, e desta vez eu queria que eles precisassem e ela voltasse e ajudasse o Chapeleiro. (WOOLVERTON, 2016)

É o que acontece no filme. Além de ajudar o Chapeleiro e seu clã, Alice resolve os conflitos entre as duas rainhas e estabelece a paz ao mundo das maravilhas. Principalmente, a paz com o Tempo, a quem Alice confessa que o considerava um ladrão, que se apossava de tudo o que ela amava, mas descobriu que “ele dá antes de tomar e cada dia é um presente, cada hora, cada minuto, cada segundo” (WOOLVERTON, 2016).

A conversa de Alice com o Tempo contradiz o discurso do Chapeleiro de Carroll que disse: “Atrevo-me a dizer que você nunca chegou a falar com o **Tempo!**” (CARROLL, 2013, p. 57). Com isto, Woolverton resolveu uma lacuna presente na obra de Carroll, trazendo um novo olhar para discursos antigos, adaptando e remodelando a narrativa literária de acordo com o contexto.

A capitã Alice Kinsley, no filme de Woolverton, supera em coragem e determinação toda a tripulação de marinheiros amedrontados e os também amedrontados seres do mundo através do espelho. Retomando ao jogo de xadrez, retratado tanto na narrativa literária quanto no início da narrativa fílmica, Woolverton reforça intencionalmente a força da mulher: a peça mais forte do tabuleiro de xadrez é a dama, a única capaz de todos os movimentos, que são limitados para as peças masculinas. Para construir sua heroína capitã, Woolverton afirma, em entrevista à Fernandez, que se inspirou em movimentos feministas dos anos 70:

Eu cresci através do movimento das mulheres e tenho orgulho de dizer que sou feminista. No começo, quando cresci nos anos 70, ficamos do lado de fora da norma. Nós pensamos: como podemos mudar as coisas? E olhei em volta e pensei: A única maneira de mudá-los é começar jovem. E se você puder ver uma mulher sendo capitã do mar, isso elimina os limites. Deve ser normal. (WOOLVERTON, 2016)

Em entrevista a Sheila Roberts,¹⁸ em 29 de março de 2016, Mia Wasikowska, intérprete de Alice, é questionada sobre o que a personagem enfrenta neste segundo filme. Em resposta, diz que:

Bem, ela esteve por anos viajando e se sentindo fantástica, recarregada e empoderada. Então, retorna para a Inglaterra e se dá conta de que as expectativas com relação a ela estão muito baixas. Quando ela volta ao mundo das maravilhas,

¹⁸ Ver anexo 4.

tem tudo reafirmado novamente e é capaz de retornar ao mundo real e enfrentar os problemas de uma maneira bem autêntica. (WASIKOWSKA, 2016)

A entrevistadora pergunta a Mia se Alice tem uma mentalidade mais feminista neste filme, mesmo sem saber o que é feminismo, obviamente, porque é muito jovem. Em resposta a atriz diz que:

Sim, eu acredito. Quero dizer, ela é uma personagem ótima, especialmente porque está além do tempo em que o filme datou. Nós estávamos muito aquém do que somos agora. Ela apenas tinha expectativas muito altas para ela na sociedade, o que estava muito além de seu tempo, o que é ótimo, eu acho. (WASIKOWSKA, 2016)

Com as passagens das entrevistas da roteirista Linda Woolverton e da atriz Mia Wasikowska, comprova-se mais uma vez a hipótese da construção do mito Carroll / *Alice* pelo olhar de adaptadores, diretores, atores e, particularmente, do público espectador.

Em sua releitura da obra de Carroll, Linda Woolverton não só reafirma as ideias de uma Alice que defende seus direitos de mulher, apontadas nos comentários à adaptação *Betty in Blunderland*, no capítulo anterior, como as traz para o contexto atual. Alice, como capitã de navio, segue a rota de expansão do Império Britânico, mas o seu espírito destemido é inspirado pelas atitudes da mulher do século XXI.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O título deste trabalho “Jogo de espelhos: a construção do mito Lewis Carroll/*Alice*, a menina de 150 anos” revela, além do conteúdo, os caminhos desta pesquisa, que começou pequena, ainda na graduação. Nosso centro de interesse, a partir de algumas comunicações em eventos e na redação do Trabalho de Conclusão de Curso, foi sempre a extraordinária sobrevivência da personagem, mais de um século depois de sua criação. A conceituação de fantástico e de Fantasia de Eric Rabkin forneceu a base para a análise da menina de 150 anos e, por extensão, dos seres que encontra no *País das maravilhas*. Foi possível concluir, com a ajuda de Rabkin, que as histórias de Alice não são meros contos de fadas, mas uma Fantasia exemplar, que subverte a cada passo as expectativas da própria personagem e do leitor, que as vive vicariamente.

Permaneceu, porém, a curiosidade de conhecer o **porquê** da sobrevivência da menininha de Carroll, que inspira esta pesquisa. Pareceu-nos que a associação Carroll/*Alice*, entranhada no imaginário do leitor ocidental, transformara-se em verdadeiro mito. Este trabalho procurou deslindar a sua origem e evidenciar a sua existência.

Onde encontrar a **origem** do mito? No seu criador, o tímido professor de Matemática de Oxford, Charles Lutwidge Dodgson. Como **comprovar** a sua **existência**? Mapeando as adaptações dos livros de *Alice* para outras obras impressas – intramidiáticas – e para a mídia visual, o cinema – intermediáticas.

Embora pareça estranho, é o circunspecto deão de Oxford quem cria o irrequieto Chapeleiro Maluco e os outros habitantes esdrúxulos do mundo de Alice. É nele, portanto, em sua personalidade e em sua visão de mundo, que deveríamos buscar respostas. Decorreu daí a primeira hipótese que norteou esta pesquisa.

“Lewis Carroll”, mais do que um pseudônimo para assinar obras de ficção, é uma *persona* criada por Dodgson, na qual projeta suas próprias características, acrescidas de traços daquilo que desejaria ser. Tais características são projetadas em Alice e, conseqüentemente, nos entes da Fantasia, num encadeamento *mise-en-abyme*.

Foi a leitura do romance *Um, nenhum, cem mil*, de Luigi Pirandello, cujo protagonista assume diferentes personalidades, utilizadas como máscaras de uma identidade fugidia, que nos chamou a atenção para o conceito de *persona*, desenvolvido no primeiro capítulo deste trabalho. Ali propusemos um modelo de espelhamento que vai da figura histórica Dodgson aos seres da fantasia, resumido no esquema: Charles Lutwidge→Dodgson→Lewis Carroll→Alice→seres do mundo da fantasia. Para demonstração da hipótese estudamos, como preâmbulo, a denotação e a conotação dos termos *persona* e máscara, os quais nos levaram aos conceitos de arquétipo de Carl Jung e a considerações sobre o sonho, a partir dos estudos de Freud.

Por meio dos conceitos dos grandes estudiosos da *psique* humana, utilizados brevemente, chegamos a algumas conclusões. Ver o terrível monstro Jabberwocky, que é derrotado por Alice nas cenas finais do filme de Tim Burton, como um arquétipo do medo. No mundo das maravilhas, Alice vive situações e encontra criaturas estranhas enquanto dorme profundamente. Em mundos imaginários, como nos sonhos ou no mundo das fantasias infantis, mostra-nos Freud, é possível transferir experiências frustrantes para outros entes. É o que acontece com Dodgson que transfere a frustração de seu desejo por Alice Liddell para a personagem Alice, fazendo-a crescer e diminuir de tamanho inúmeras vezes na narrativa: ora mulher, ora criança.

No final do livro *Alice no país das maravilhas*, a menina acorda e percebe que estivera dormindo no colo da irmã. Tudo não passara de um sonho. Mesmo assim, a fantasia continua a viver em sua imaginação.

Para comprovar a hipótese da criação da *persona* Lewis Carroll, o mago que inventava histórias fascinantes para entreter crianças, e a projeção *en-abyme* de suas características, observamos inicialmente a personalidade do criador, Dodgson, e, em seguida, a de sua *persona*, Carroll. Primeiramente, o solteirão tímido, professor de matemática de Oxford, frustrado por tentar ensinar a quem não estava interessado em aprender. Não gostava de holofotes, nem de ser notado em lugares públicos e de chamar a atenção. Uma pessoa, pode-se dizer, com medos, incertezas e inseguranças. A seguir Lewis Carroll, seu alter ego, visionário da literatura que almejava o sucesso de qualquer maneira. Já passara pela escrita de artigos para revistas, pela fotografia, escrevera alguns contos e poemas e, finalmente, descobrira o veio da Fantasia que lhe trouxe o tão desejado reconhecimento e o sucesso financeiro. Concluimos que as duas personalidades, criador e *persona*, continuaram a conviver em Dodgson, que permaneceu em Oxford até o final de seus dias.

Obtivemos comprovação para nossa primeira hipótese, as duas *personas* do autor britânico, prioritariamente nas notas introdutórias de Martin Gardner à edição de 2013 de *Alice no país das maravilhas* e *Alice através do espelho*, da editora Zahar, que nos direcionaram para outros pesquisadores.

O biógrafo Stuart Collingwood Dodgson, sobrinho do autor, que o conheceu pessoalmente, é fonte confiável de informações que incluem cartas e trechos dos diários do Dodgson mais velho. É Collingwood quem nos informa que o tio havia publicado alguns poucos textos de ficção e poesia com o pseudônimo de Lewis

Carroll, mas fora na presença da mais querida das crianças, Alice Liddell, que criara as histórias que perpetuariam o seu nome até a atualidade.

Examinamos a transição do professor de matemática para o exímio contador de histórias no primeiro capítulo desta dissertação, utilizando os conceitos de Stuart Hall sobre identidade e o estudo de Erving Goffmann sobre a representação do eu na vida cotidiana. Foi possível concluir que Dodgson criara intencionalmente a *persona* Lewis Carroll para lhe servir de fachada, mas que nessa criação, como propuséramos, entrara muito dos traços individuais que procurava superar: insegurança e uma timidez que o fazia gaguejar diante de qualquer plateia, com exceção das crianças. Com o espelhamento dessas características na personagem Alice e nas entidades fantásticas de seu mundo, comprovamos a existência da projeção *en-abyme* proposta como hipótese inicial.

O segundo capítulo examinou as duas possibilidades que propusemos para explicar a sobrevivência da Alice, a menina de 150 anos, que inspira até o século XXI adaptações tanto intramidiáticas como intermediáticas. O mito teria sobrevivido porque seus adaptadores - editores, diretores de teatro e cinema, ilustradores, designers - procuraram adequar-se ao *zeitgeist* das diferentes épocas, entregando ao público versões que não entravam em conflito com a visão de mundo das plateias. Como segunda possibilidade, aventamos a hipótese de que foi a criatividade desses tantos adaptadores, do século XIX ao XXI, que de fato criou o mito Carroll/*Alice*. Ao recuperar e reinterpretar a obra de Carroll, de acordo com sua visão individual de mundo, ou motivados por fatos marcantes do contexto sociocultural, os adaptadores conferiram ao mito os vários formatos que foi adquirindo ao longo do tempo e que garantiram sua longevidade.

Com essa finalidade, foi realizado um levantamento diacrônico das adaptações intramidiáticas e intermediáticas de *Alice no país das maravilhas* e *Alice através do espelho*. Com relação às adaptações intramidiáticas, evidenciou-se que o próprio autor adaptou a obra para crianças de 0 a 5 anos, usando a linguagem comum dos contos de fadas e figuras coloridas para atrair a atenção do público alvo. No Brasil, Monteiro Lobato traduziu e adaptou os livros de *Alice* para o contexto brasileiro, transformando a Lagarta de Narguilé num Bicho Cabeludo que fumava cachimbo. São dois exemplos em que o contexto determinou a adaptação.

Para ilustrar as adaptações intermediáticas, realizou-se igualmente um levantamento diacrônico, tanto de peças teatrais quanto de narrativas fílmicas realizadas ao longo dos mais de 150 anos de existência da obra. Verificamos que algumas dessas adaptações obedecem ao contexto sociocultural de cada época: no início do século XIX temos uma adaptação que tenta ser, de certa forma, “fiel” ao livro de Carroll, presa às tradições e costumes da era vitoriana, própria para o público britânico. Nos anos trinta do século XX temos *Alice* como a dançarina de cabaré, *Betty Boop*, já trazendo à discussão tons feministas e de empoderamento da mulher. O filme de Cecil Hepworth é exemplar da obediência do adaptador ao contexto. Na adaptação americana *Betty in Blunderland* verificamos, ao contrário, a influência do público sobre os adaptadores. A juventude da Era do Jazz, que substituiu espartilhos por pernas à mostra, simboliza a resistência a qualquer tipo de conservadorismo, que inspirou escritores como Ernest Hemingway e Scott Fitzgerald, e determinou as escolhas de Max Fleischer e Grim Natwick, criadores de *Betty Boop*.

Para focalizar especificamente as transformações da personagem Alice, fizemos um rápido contraponto entre a idade e os trajes da heroína de Carroll em

quatro pontos da cronologia do mito: as ilustrações de Tenniel na obra original; a representação de Alice, reprodução fiel da primeira, na animação de Walt Disney, de 1951; uma Alice de 19 anos, num belo vestido azul de festa, no filme de James Bobin, de 2010; a capitã Alice, de Linda Woolverton (2016) orgulhosa nos trajes da marinha mercante britânica. Chegamos, assim, à resposta da questão que nos havíamos proposto: “Quem é Alice na segunda década do século XXI?” Não encontramos uma resposta única e simples. Alice representa coisas diferentes para pessoas diferentes. Mas sua capacidade de avançar em idade, dos 10 aos 19 anos, não significa o envelhecimento paralelo do mito, vivo e inspirador ainda hoje.

Resta-nos fazer algumas considerações a respeito da pesquisa em si. A perda de muitas versões da história de Alice, através dos tempos, por falta de tecnologia de gravação e conservação adequada fez com que a análise ficasse limitada às adaptações disponíveis em domínio público. Poucas informações sobre o enredo de cada adaptação também dificultou a análise tanto das adaptações intramidiáticas quanto das intermediáticas.

Para futuros desenvolvimentos, sugere-se a análise de peças de teatro mais recentes, pois esta dissertação ficou limitada aos filmes, cujo acesso é mais facilitado, pois sua mídia algumas vezes está disponível na internet ou gravada em DVD. Espero que com esta pesquisa se tenha despertado em meus leitores o gosto pelo texto de Carroll, principalmente pelas transposições intermediáticas citadas neste trabalho. “Contar histórias é sempre a arte de repetir histórias” (BENJAMIN, citado em HUTCHEON, 2011, p. 22). Acredito que tenhamos recontado as histórias que mais fizeram sentido para nós, como é o caso de Alice no fantástico país que muda de aparência conforme o olhar de cada um. Também espero que possamos nos reconhecer perante o outro ao sabermos qual máscara estamos usando diante

de cada pessoa. Que possamos, assim como Carroll, ambicionar muito e ter sucesso naquilo que fazemos.

REFERÊNCIAS

ARROJO, R. **Oficina de tradução: teoria na prática**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1992.

AUMONT, J. et al. **A estética do filme**; tradução Marina Appenzeller – Campinas, SP: Papirus, 1995.

AZEVEDO, M.M. **The real and the fantastic worlds in Vonnegut's Slaughterhouse Five**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1984, p. 09-19

BOSHOFF, A. Alice's very weird wonderland: Why a behind-the-scenes row might see Tim Burton's most fantastical movie yet disappear from cinemas as fast as the Cheshire cat. The Daily Mail, publicado em 20 fev 2010, 13h:31. Disponível em: <https://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-1252091/Alices-weird-wonderland-Why-scenes-row-Tim-Burtons-fantastical-film-disappear-cinemas-fast-Cheshire-Cat.html> Acesso: 15 Jul. 2018, às 15:25.

BOSI, A. Apresentação. In: PIRANDELLO, L. **Um, nenhum, cem mil**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

CARBONARI, P. **Primeira edição de Alice no país das maravilhas foi jogada no lixo**. Editora Abril *on-line*, Publicado em 6 jun 2016, 22h15. Disponível em: <https://super.abril.com.br/cultura/primeira-edicao-de-alice-no-pais-das-maravilhas-foi-jogada-no-lixo/>. Acesso: 14 Nov. 2018, às 03:46.

CARROLL, L. **Alice: Aventuras de Alice no país das maravilhas & Através do espelho**; tradução Maria Luiza X. de A. Borges. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

CARROLL, L. **The Complete Works of Lewis Carroll**: a brief biography, antecedents and early life. E-artnow, Edição do Kindle.

CHATMAN, S. **Coming to Terms**: the Rethoric of Narrative in Fiction and Film. Ithaca and London: Cornel Un. Press, 1990.

CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

CLÜVER, C. **Inter Textus / Inter Artes / Inter Media**. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 14, p. 11-41, jul./dez. 2006. Disponível em: <https://www.lettras.ufmg.br/poslit>. Acesso em 19 jun 2017, 19h30.

COLLINGWOOD, S. D. **The Life and Letters of Lewis Carroll: The Original Scandalous Biography** by Carroll's nephew. E-artnow, Edição do Kindle.

COSTA, F.J. **O figurino como elemento essencial da narrativa**. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/775/8973>. Acesso em: 01 mai 2019, 15h00.

CUDDON, J.A. **Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**. 3. ed. London: Penguin, 1991. p. 701-2.

DÄLLENBACH, L. **The Mirror in the Text**. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

DINIZ, T.F.N. **Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

EAGLETON, T. **Teoria da Literatura: uma introdução**. Tradução Waltensir Dutra 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

EAKIN, P.J. Introdução. Em LEJEUNE, P. **El pacto autobiográfico y otros estudios**. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.

ELLESTRÖM, L. **Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e Intermedialidade**; organizadoras Ana Cláudia Munari Domingos, Ana Paula Klauk, Glória Guiné de Melo. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017.

ESSLIN, M. **O teatro do absurdo**. São Paulo: Zahar, 1968.

FORD, C. **Lewis Carroll**. Tradução Irene Ernest Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

FREUD, S. **Além do princípio de prazer**, psicologia de grupo e outros trabalhos. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GANCHO, C. V. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 1991.

GEDDES, K. M. **Alice no país das transgressões: o texto (1865) e os filmes de Svankmajer (1988) e Burton (2010)**". *Scripta Alumni*, nº 9, Curitiba, 2013. p 111-125.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1989.

GENETTE, G. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Tradução de Lucilene Guimarães e Maria Antonia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

GILLIE, C. **Longman Companion to English Literature**. London: Longman, 1977.

GOFFMAN, E. **A representação do eu na vida cotidiana**. Tradução Maria Célia Santos Raposo. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

GRIMBERG, L. P. **Jung**. O homem criativo. 2. ed. São Paulo: FTD: 2003.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. 2 ed. Florianópolis: UFSC, 2013.

LEITE, S.U. **O universo visual de Lewis Carroll**. In: *Crítica de ouvido*, São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MOTA, M. D. B. **Moda e Subjetividade: Corpo, Roupas e Aparência em Tempos Ligeiros**. Disponível em: <http://revistasudesc.br/index.php/modapalavra/article/view/7600/5105>. Acesso em 01 mai 2019, às 14h20.

PIRANDELLO, L. **Um, nenhum, cem mil**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

RABKIN, E. (Ed.) **Fantastic Worlds**. Myths, Tales, and Stories. New York: Oxford Un. Press, 1979.

RAJEWSKY, I. O. **Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”**: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). *Intermedialidades e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

ROGERIO, C. **10 (ou mais) coisas que adorei saber sobre Alice no país das maravilhas**. Disponível em: <http://esconderijos.com.br/10-ou-mais-coisas-que-adorei-sobre-alice-no-pais-das-maravilhas/>. Acesso em 14 nov. 2018.

ROMERO, H. **O pesadelo de Alice.** Disponível em: <http://http://www.cineplayers.com/critica/alice/>. Acesso em 25 jan. 2019.

SCHEIDT, D. **Resenha do livro The Making of Jane Austen.** *Scripta Uniandrade*, v. 05, n. 02, 2017. Disponível em: <https://uniandrade.br/revistauniandrade/index.php/ScriptaUniandrade/article/viewFile/796/658>. Acesso em: 14 nov. 2018.

STAM, R. **Teoria e prática da adaptação:** da fidelidade à intertextualidade. In: CORSEUIL, Anelise R. *Film Beyond Boundaries. Ilha do Desterro*, nº 51. Florianópolis. Editora da UFSC, jul./ dez., 2006, p. 19-53.

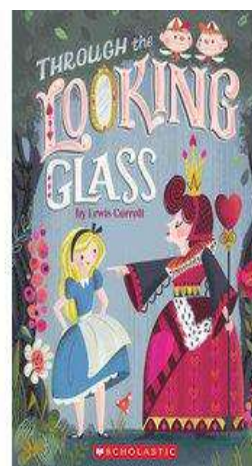
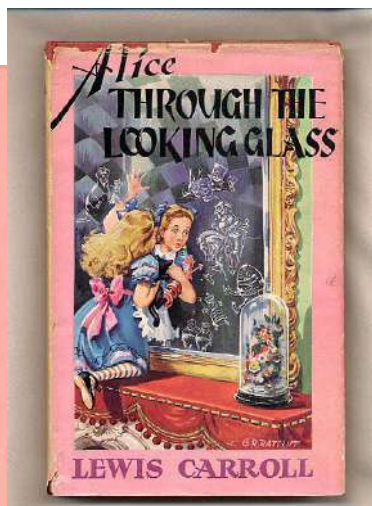
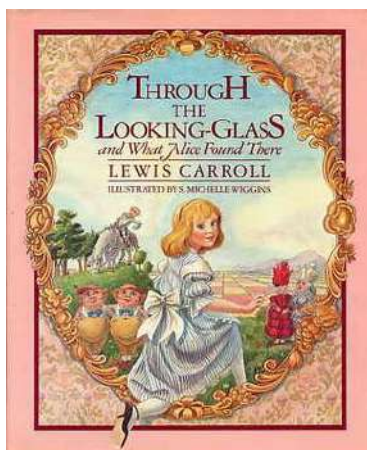
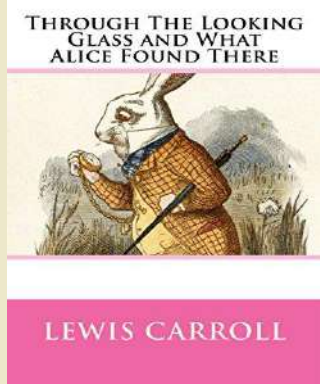
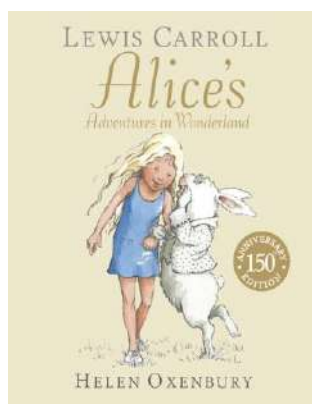
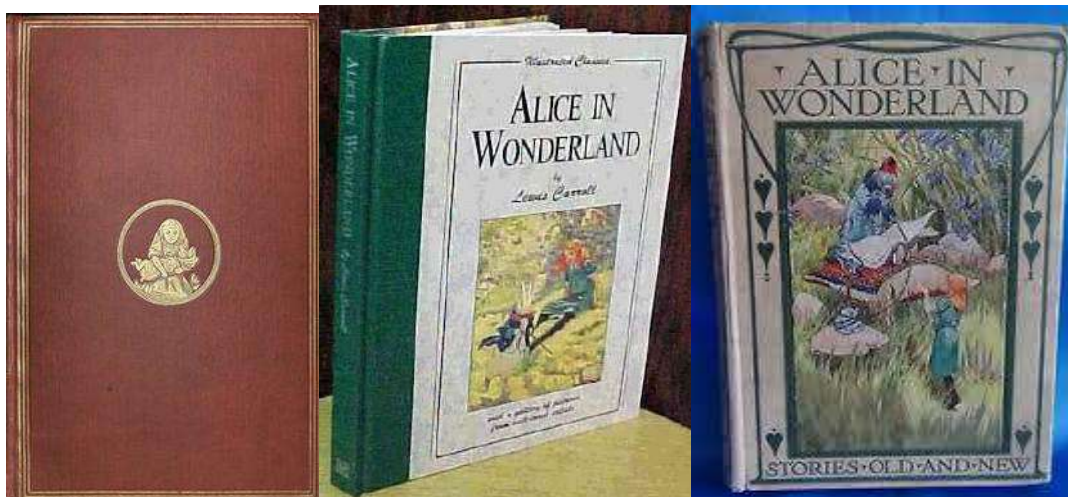
TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica.** Trad. Maria Clara Correa Castello. – São Paulo: Perspectiva, 2014.

WASIKOWSKA, M. **Mia Wasikowska on Playing a Classic Heroine in ‘Alice Through the Looking Glass’.** Entrevista concedida a Sheila Roberts. Disponível em: <http://collider.com/alice-through-the-looking-glass-mia-wasikowska-interview/>. Acesso em 22 out. 2018.

WOOLVERTON, L. **Q&A With ‘Alice Through the Looking Glass’ Writer Linda Woolverton.** Entrevista concedida a Jay A. Fernandez. Publicado em 26 mai. 2016. Disponível em <http://q&a-with-alice-through-the-looking-glass-writer-linda-woolverton>. Acesso em 25 ago. 2018.

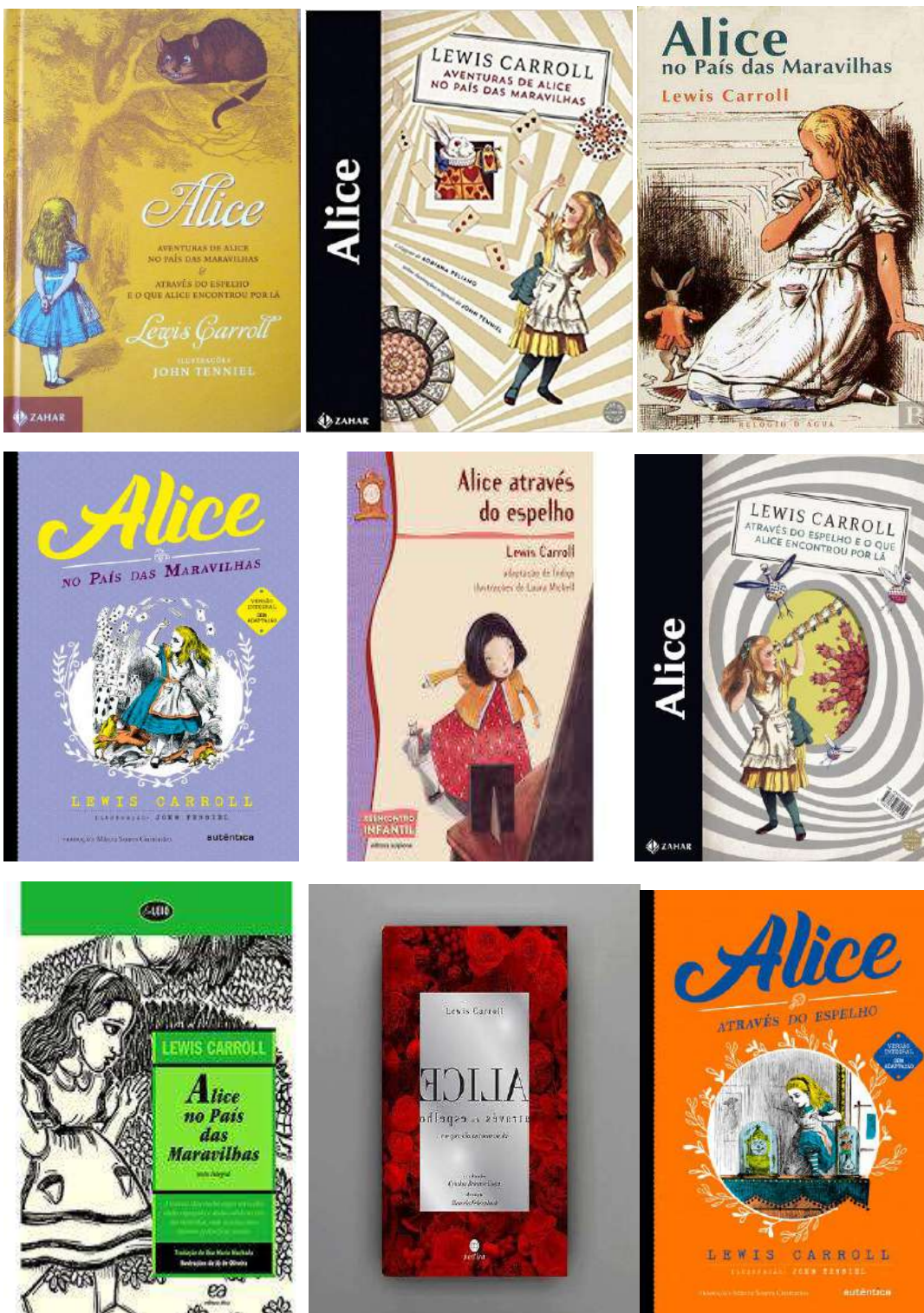
ANEXO 01

Capas das várias edições de *Alice no país das maravilhas* e de *Alice através do espelho na Inglaterra*.



ANEXO 02

Capas das várias edições de *Alice no país das maravilhas* e de *Alice através do espelho* no Brasil.



Anexo 03

Entrevista com Linda Woolverton, na adaptação fílmica de *Alice através do espelho*, lançada no ano de 2016:

A Q&A With ‘Alice Through the Looking Glass’ Writer Linda Woolverton

By [JAY A. FERNANDEZ](#)

May 27, 2016

Author-screenwriter Linda Woolverton has been breaking down barriers for twenty-five years now. She was instrumental in changing the nature of the Disney heroine when she made Belle, the protagonist of “Beauty and the Beast” (1991), a plucky young woman with genuine agency. She then co-wrote the studio’s super-successful “The Lion King” (1994) and eventually went on to pen the billion-dollar blockbuster “Alice in Wonderland” (2010), which was inspired by Lewis Carroll’s classic works *Alice’s Adventures in Wonderland* (1865) and *Through the Looking-Glass* (1871). In her follow-up, “Maleficent” (2014), she turned the seventeenth-century Charles Perrault fairy tale character most often thought of as Sleeping Beauty’s tormentor into a sympathetic star worth \$759 million at the global box office. Woolverton is now at work on a screenplay for a “Maleficent” sequel, but before that comes to fruition her latest, “Alice Through the Looking Glass,” hits theaters Friday, May 27. This latest adventure finds Alice fed up with the gender-biased limitations of her real life as she plunges back into Underland to try to right several wrongs in the lives of others. Woolverton, now sixty-three, spoke with Signature about the ideas and ideals she’s always tried to bring to her storytelling and the ways in which she can relate to Alice’s plight.

SIGNATURE: What was the idea that finally clarified the throughline and theme of this sequel for you?

LINDA WOOLVERTON: The first movie was about the rediscovery of herself, having lost her muchness because of the death of her father. I wanted to depict this girl who had discovered that but then she had to apply it to the real world, and the challenges there, especially because she's trying to survive in Victorian England. She'd been to this incredible fantastical place, there's no way she could fit back in there. And then also, the last time Underland kind of saved her, and this time I wanted them to be in need and her to come back and help out the Hatter.

SIG: There's a lot about loss and disconnection from loved ones in this story. Was there a personal element in that to you?

LW: I wanted to explore the disconnect that happens between siblings, between parents and their children. I was going for the universality of it. Even though she's a female protagonist, so many of us can relate to the break in a really close family relationship. I wanted to break it and put it back together again, because that's what happens in life.

SIG: Like the Hatter, we make assumptions about the people closest to us that cause these resentments to get grooved into relationships, for decades even.

LW: Right! It takes a *lot* of therapy. [laughs] It gets locked. If you study much about the brain, they say "what fires together, wires together." So if it fires off in these dramatic moments, they just *stick* there. That's also what we're exploring here. Especially with the Hatter and the hat [he makes that he thinks his father discarded] — everybody can relate to a parent not appreciating something that a child did for them. The kid has made some big loving effort to prove himself, to show his parent that he's worthy, to ask for their love in some way.

SIG: In this one, Alice is somewhat astonished that even after becoming a successful ship's captain, she still is confronted with blatant chauvinism and

condescension. It's tempting to read this as similar to the plight of, say, a successful female storyteller constantly having to re-prove herself in Hollywood. Is there anything to that?

LW: [laughs] There *might* be. It's definitely been a journey and a constant re-proving of myself over and over. Sometimes I would say, if a man does one thing good then suddenly he's a hero, and it takes a woman maybe five or six times to prove that she's equally talented or worthy of responsibility. I don't know what that is, if it's rooted deeply in the DNA of our culture, maybe of humanity itself. We're hopefully moving gradually toward a more enlightened view.

SIG: Here, Alice achieves these wonderful things and as far as society is concerned it doesn't even move the needle. Even with her own mother.

LW: Her mother is totally symbolic of her time, of Victorian women. What she desires for her daughter, it completely comes out of fear. And I think that rings true with a lot of parents, who don't support their children to be artists or to expand beyond the limits of their own world — because they're afraid for them!

SIG: You were a trailblazer in many ways: as a woman writing for Disney, and for having such outsized success at the box office, and for pushing characters, starting with Belle, in a more feminist direction. Do you feel there's been a change in portrayals of girls and women in film over the last thirty years?

LW: Absolutely. It's been my life's work. It was my full intention with Belle. And Belle could only move the needle a teeny little bit, because you can't do everything at once. But that's what I set out to do. I think the biggest sea change came when the first "Alice" made so much money. That's when it was like, Ohhh, these girls movies *can* make money.

SIG: Even to humanize someone like Maleficent, who's traditionally a villain, seems a major advancement.

LW: I wanted to show women in all their colors. I wanted to show the brilliance and the fury and the forgiveness of self. I like characters that make a horrible mistake and learn to come back from it. I love to explore that, because that's true in life, too. We can make horrible mistakes. And mend them.

SIG: I would hazard to say that you see a lot more allowance for that in male-driven movies. The antihero.

LW: And that's why I keep pushing. Maleficent really was an antihero. *She cursed a baby.* I mean, how do you come back from cursing a baby? For me, that was the huge challenge of how to create this character with any empathy at all whatsoever. She cursed a baby *to die.*

SIG: You performed onstage as a youngster, earned a Master's degree in children's theater, and ran a children's theater company as an adult. What drives you to want to tell these kinds of fairy-tale stories for kids and teens?

LW: I came up through the women's movement, and I am proud to say I'm a feminist. Early on, when I grew up during the '70s, we stood outside of the norm. We were like, *How can we change things?* And I looked around and thought, *The only way to change them is to start young.* And if you can see a woman being a sea captain, then it removes the limits. It should just be normal. I landed at Disney, and [Oscar-winning songwriter] Howard Ashman and I started talking about the princesses that had come before, and neither one of us believed that anyone would *buy* it anymore. So he and I together conjured up Belle.

Anexo 04

Entrevista com Mia Wasikowska, intérprete de Alice, na adaptação fílmica de *Alice através do espelho*, lançada no ano de 2016:

Mia Wasikowska on Playing a Classic Heroine in ‘Alice Through the Looking Glass’

BY SHEILA ROBERTS MARCH 29, 2016

Mia Wasikowska reprises the iconic role of Alice in Disney’s all-new fantasy adventure, *Alice Through the Looking Glass*, the exciting follow-up to **Tim Burton’s** *Alice in Wonderland* directed by **James Bobin**. Her character returns to the magical world of Underland and travels back in time to rescue the Mad Hatter (**Johnny Depp**). Based on the beloved stories by **Lewis Carroll**, the sequel has a lighter touch and is less dark than the first film. Screenwriter **Linda Woolverton** has crafted a strong female character that’s on a very personal journey. The cast and unforgettable characters from the original film join exciting new characters played by **Sacha Baron Cohen** and **Rhys Ifans**.

At the early press day for the film, Wasikowska talked about playing a classic female heroine, why she was more comfortable working in the world of green screen this time around, how Bobin brought a different perspective on the world and pushed the characters to engage more emotionally, why it was fun to play a more proactive character and do more scenes with people than was possible in the first film, the cool dynamic between Alice and the character of Time (Cohen), how **Colleen Atwood’s** brilliant costumes helped inform her character, her memorable scene on the Chronosphere with Depp and **Anne Hathaway**, and why Alice’s story is so powerful.

In the story, three years have passed. How is Alice different in this movie?

MIA WASIKOWSKA: In the first one, she was quite uncomfortable, and a little bit awkward, and was very much finding her way. In this one, she's just spent the past few years traveling and being the captain of a ship, and being very productive, and feeling really empowered. She's much more sure of herself in this film.

What about yourself? Are you more empowered as well six years later?

WASIKOWSKA: Yes. Sure. I also feel like I really know the world of green screen and what it's like to film on that. So, I felt probably a little bit more prepared or just had a deeper understanding of making a film like this.

How did you approach the role of Alice this time around? What was different?

WASIKOWSKA: James brought his own very different and unique perspective on the world, which was really great. He definitely pushed all the characters to engage in a much more emotional way, and I felt a little bit more proactive in this one. There was more stuff to do. So, that was really fun.

Do you see yourself as more of a heroine now in this movie?

WASIKOWSKA: Yeah. Alice is always saving the day, but it was nice in this. Also, in the last one, I was changing sizes a lot, which meant that I didn't get to act with the other people very often, and in this one, I was the same size. I know that seems like a very slight technical thing, but it actually meant I got to do a lot of scenes with people pretty much always. That was really nice.

After doing the first movie with Tim Burton and now this one under a new director, James Bobin, who's coming off of two *Muppet* movies, what was it like working with him to continue telling the story?

WASIKOWSKA: It was great. He brought his own kind of humor to the film, which was nice. That was great, and then also, it was with a few new cast members. Sacha

brought a really funny, completely different kind of character. Alice and Time have a very fun dynamic. It was really good.

How has directing your own film changed your approach to acting?

WASIKOWSKA: It hasn't changed it too much. I just really enjoy it. A lot of actors maybe direct to work with actors, but I did it because I love the visual side of it. So, I got to explore that on my own, which was great. I really liked that.

In the world of visual effects, where six years is almost like six decades, what has changed since the first movie?

WASIKOWSKA: I'm sure there've been massive changes in visual effects, but to me, it was really similar, because I don't have much to do with that. It felt physically the same – like me just being in harnesses and blue things representing the things I'm jumping on. So, it felt similar that way for me, but I'm sure there've been big changes.

How did Colleen Atwood's costumes inform your work in this piece?

WASIKOWSKA: The costume on a green screen movie is one of the most important things, because it's really all you have to give you a sense of the tone or the visual style. Colleen (Atwood) is super brilliant. I've worked with her before on the last one, and I absolutely love her costumes. Also, to see the other characters' costumes is really important.

Can you talk a little bit about what Alice goes through in this second adventure?

WASIKOWSKA: Well, she's just had her years of traveling, and feeling really fantastic, and in charge, and empowered. Then, she comes back to England and realizes the expectations of her at this point are really low. Then, when she ends up back in Underland, she has everything reaffirmed for her again and is able to come back into the real world and approach it in a very authentic way.

Because Alice is more involved in this one, does she have more of a feminist mindset, without knowing it's feminist obviously because she's young?

WASIKOWSKA: Yes, I believe so. I mean, she's just such a great character, especially because of the time that it's set. We were so much further behind to what we are right now. She just had very high expectations of her role in society, which is really ahead of her time and great, I think.

What do you think was her biggest obstacle in this society?

WASIKOWSKA: Exactly that, I guess. Just that the expectations of her were so low and she didn't want to submit to getting married and being a wife.

In the first movie and the second movie as well, why were the Alice stories so beloved, not just for girls but also for boys, young and old?

WASIKOWSKA: I think it's because the books are so unique. They're very subjective. Everybody has a very different idea of them and interprets them in a really different way. I mean, they completely give themselves over to the idea of many, many different interpretations, because there are so many film interpretations and creative interpretations. It's kind of cool to just add to that collection of really different interpretations.

Is Alice like the original superhero? Now, we have comic books for that, but do you think when Lewis Carroll wrote it that she was kind of the first super heroine?

WASIKOWSKA: Yes, for sure. That's a good way to put it into our culture now. She's a very classic kind of female heroine.

What do you think about how other films like *Matrix* embrace Alice archetype stories. Why do you think her story is so powerful?

WASIKOWSKA: I think even though the characters are so authentic, they are archetypal in a way, and the relationships between them maybe represent things that people can put into different contexts.

This time around, Sacha Baron Cohen joins the cast. Can you tell us a little bit about the dynamic and how it all fits in?

WASIKOWSKA: Yes, he's great. He's super funny and super smart and has his own [ideas] and just completely changed the character and imbued it with a lot of humor. The relationship between Time and Alice is really fun. He talks ridiculously, and Alice is the only character to pull him off on that. It's sweet.

Is this a time travel story? And what is your relationship to time?

WASIKOWSKA: Yes. In the end, the message is not to mess around with time, or try and obsess or fix things that have happened, but more to appreciate what's happening now. I have a similar relationship in terms of just trying to appreciate now and not try and dwell on what's happened.

What is the story behind the Looking Glass?

WASIKOWSKA: That's her way into the world. Last time, she fell down the Rabbit Hole, and this time, she's led to the Looking Glass, and that's how she gets back into the world.

Did you have some input on the screenplay and did you manage to change things?

WASIKOWSKA: Oh, in just the tiniest way, because that happens with any collaborative person. You ask if you can say something else, and if they like that, then yeah, that's what happens, but not in a huge way.

What's the relationship between Alice and the Mad Hatter? Can you talk a bit about how she's trying to help him?

WASIKOWSKA: At the beginning, it becomes evident that the Hatter has become less mad. It's like he's getting much more sane and unmad. So, she has to go back and help him get mad again and more like himself. It's really sweet, a super sweet relationship.

What was Johnny like?

WASIKOWSKA: He's great. He's wonderful and has such a great energy. He's always brilliant in his roles and especially with this character. It's like a really sweet friendship between the two of them. He was a great scene partner.

What was one of the most memorable scenes that you shot?

WASIKOWSKA: There was one scene. It was always a nightmare being on the Chronosphere, because you had to be strapped into this machine, and it was usually two whole days of being pushed round on this machine, which is really nauseating. But, it was a really funny day when Johnny, Anne (Hathaway), and I were all trapped on it together. It was like a forced day of total hilarity. It was fun. It's the worst thing to be in, but if you're there with nice people, it's really fun.

There are a lot of fantasy and CG characters in this story. If there was one that you could transform into reality, which one would you like to have in your life?

WASIKOWSKA: Probably Time, because he seems so ridiculous. He takes himself very seriously, so that would be really fun.

Which character is more ridiculous – Time or the Mad Hatter?

WASIKOWSKA: I think Time because he has such an inflated ego. So, he's more fun, because he's more extreme.

Was there a little bit of competition going on between Johnny and Sacha about who's the more extreme character?

WASIKOWSKA: I never had scenes with both of them. They got along great and probably just had a ridiculous few days when they were shooting their Tea Party. They're both great.

Did you have a free day where you could watch them shoot some of their scenes?

WASIKOWSKA: No. I didn't. Sometimes there was a little bit of crossover, but no I didn't.

Will you wait until the film is finished to see the whole thing?

WASIKOWSKA: Yes, I'll wait until it's all finished. James prefers everyone to see it when it's done.

What was it like working with Anne Hathaway who won an Oscar between the two films?

WASIKOWSKA: She's great. She was really fun and just so good for that character. I mean, they're all such ridiculous characters, so everybody, I think, really enjoys playing them.

Do you enjoy doing fantasy films?

WASIKOWSKA: They're great. For sure, I like to see how everybody does it slightly differently, and anything can happen in them, which is really fun.

What was one of the challenges for you of filming this movie?

WASIKOWSKA: Just the same thing that was last time, which was that they do their best to describe to you what's around you and what's happening, but it's still kind of an abstract experience. That, and also just the level of it being extremely physical for five months.

Kids love to see these films over and over again. Are you ever recognized on the streets by kids?

WASIKOWSKA: Not very often, but occasionally, a little kid will stare at me. But it's not very much, and they never think much of it or anything. Adults are more pushy and will come up and say something, but kids just maybe stare. No, it's rarely happened. But, when it did, it was maybe like a week after the film came out.

This seems like it's becoming a franchise, but it took almost six years to do the sequel. Are there any talks about an *Alice 3*?

WASIKOWSKA: No, not at the moment. I'm not sure whether there will be or not. But there are no talks of it at the moment.

What are you working on next?

WASIKOWSKA: Nothing at the moment. I'm just having a break.

Presented in Digital 3D, Real D 3D and IMAX 3D, Disney's *Alice Through the Looking Glass* opens in U.S. theaters on May 27, 2016.