



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
DEPARTAMENTO DE LETRAS ESTRANGEIRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE TRADUÇÃO**

NATÁLIA SAMPAIO ALENCAR LIMA

***ALICE IN WONDERLAND* DA LITERATURA PARA O
CINEMA: UM ESTUDO DA TRADUÇÃO DA ERA
VITORIANA E DO *NONSENSE* LITERÁRIO DE LEWIS
CARROLL PARA O CINEMATOGRAFICO NO ESTILO
BURTONIANO.**

FORTALEZA

2016

NATÁLIA SAMPAIO ALENCAR LIMA

***ALICE IN WONDERLAND* DA LITERATURA PARA O
CINEMA: UM ESTUDO DA TRADUÇÃO DA ERA
VITORIANA E DO *NONSENSE* LITERÁRIO DE LEWIS
CARROLL PARA O CINEMATOGRAFICO NO ESTILO
BURTONIANO.**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Tradução. Área de concentração: Tradução.

Orientadora: Profa. Dra. Fernanda Maria Abreu Coutinho

Coorientador: Prof. Dr. Walter Carlos Costa

FORTALEZA

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

L699a Lima, Natália Sampaio Alencar.

Alice in Wonderland da Literatura para o Cinema : um estudo da tradução da Era Vitoriana e do nonsense literário de Lewis Carroll para o cinematográfico no estilo burtoniano. / Natália Sampaio Alencar Lima. – 2016.

123 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Fortaleza, 2016.

Orientação: Profa. Dra. Fernanda Maria Abreu Coutinho.

Coorientação: Prof. Dr. Walter Carlos Costa.

1. Alice. 2. Nonsense. 3. Era Vitoriana. 4. Tim Burton . 5. Lewis Carroll. I. Título.

CDD 418.02

NATÁLIA SAMPAIO ALENCAR LIMA

***ALICE IN WONDERLAND* DA LITERATURA PARA O
CINEMA: UM ESTUDO DA TRADUÇÃO DA ERA
VITORIANA E DO *NONSENSE* LITERÁRIO DE LEWIS
CARROLL PARA O CINEMATOGRAFICO NO ESTILO
BURTONIANO.**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Tradução. Área de concentração: Tradução.

Aprovada em 30 / 08 / 2016.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Fernanda Maria Abreu Coutinho (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Socorro Edite Oliveira Acioli Martins

Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva
Universidade Federal do Ceará (UFC)

AGRADECIMENTOS

À minha dose diária de amor, compreensão e companheirismo: sem ela, esse mestrado não teria se concretizado.

À Oli pelas longas horas ao meu lado sem restrição de horário.

À minha orientadora Fernanda Coutinho e ao meu coorientador Walter Costa.

Aos professores Carlos Augusto Viana da Silva e Yuri Brunello pela participação na banca de qualificação e pelas proveitosas sugestões.

À minha família pela formação que me foi proporcionada para chegar até aqui. Em especial, minha irmã Bete e meu cunhado Hamilton pela leitura.

À Neuma Cavalcante pela indispensável ajuda.

Aos colegas de mestrado pelas discussões e contribuições.

Aos amigos pela compreensão de minha ausência nesses últimos anos.

“(…) and what is the use of a book,” thought Alice, “without pictures or conversations?””
(Lewis Carroll)

RESUMO

Esta pesquisa busca analisar os elementos utilizados por Tim Burton para representar a Era Vitoriana através do figurino, meio de transporte e decoração. Trabalharemos também com a tradução em imagens do *nonsense* em sua adaptação fílmica *Alice in Wonderland* (2010). Nessa perspectiva, o presente trabalho resulta de um estudo comparativo entre o filme e a obra na qual se baseia, o cânone da literatura infantil *Alice's Adventures in Wonderland* de Lewis Carroll (1865). Para tanto, faremos um cotejo entre as duas obras à luz das teorias de Elizabeth Sewell (2015), Wim Tigges, (1988) e Susan Stewart (1980) que alicerçam o gênero literário *nonsense*. Lançaremos mão da versão literária *Lewis Carroll: The Complete Fully Illustrated Works* de 1995 da editora Gramercy, contendo toda a obra de Lewis Carroll com ilustrações originais. Isso, a fim de viabilizar e facilitar a comparação com as figuras presentes no texto literário, quando necessário, para investigar se houve aproximação na representação visual feita pelo diretor.

Palavras-chave: Alice. Adaptação fílmica. Era Vitoriana. Lewis Carroll. *Nonsense*. Tim Burton. Tradução intersemiótica.

ABSTRACT

This research aims to analyze the elements used by Tim Burton to represent the Victorian era through the use of costumes, means of transportation and decor, we will also analyze the translation of nonsense into images in his film adaptation *Alice in Wonderland* (2010). In this perspective, the present study results from a comparative study between the film and the book on which it is based, the canon of children's literature *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) by Lewis Carroll. Therefore, we will make a comparison between the two works taking into consideration the theories by Elizabeth Sewell (2015), Wim Tigges (1988) and Susan Stewart ((1980) that underpin the literary genre Nonsense. We will use the literary version *Lewis Carroll: The Complete Fully Illustrated Works* from 1995 published by Gramercy and containing all the works of Lewis Carroll with original illustrations. This in order to enable and facilitate the comparison with the illustrations present in the literary text, when necessary, to investigate whether there was approximation in the visual representation made by the director.

Keywords: Alice. Film adaptation. Victorian era. Lewis Carroll. Nonsense. Tim Burton. Intersemiotic translation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Beatrice Hatch retratada por Lewis Carroll.....	21
Figura 2 –	Ludwig Richter – O Quarto de Fiar.....	25
Figura 3 -	A Duquesa e Alice por John Tenniel	44
Figura 4 -	Poema-cauda, Lewis Carroll.....	48
Figura 5 -	Queeriflora Babylöides, Edward Lear.....	51
Figura 6 -	Tigerlillia Terribilis, Edward Lear.....	51
Figura 7 -	Guittara Pensilis, Edward Lear.....	51
Figura 8 -	Balão de diálogo, The Chamber Mystery.....	64
Figura 9 -	Sparky em Frankenweenie.....	75
Figura 10 -	Boris Karloff em Frankenstein.....	75
Figura 11 -	Contraste de cores, Beetlejuice.....	77
Figura 12 -	Winona Ryder como adolescente gótica em Beetlejuice.....	77
Figura 13 -	Gotham City de Tim Burton.....	78
Figura 14 -	Johnny Depp em Edward Scissorhands.....	79
Figura 15 -	Sleepy Hollow.....	80
Figura 16 -	Charlie and the Chocolate Factory.....	81
Figura 17 -	Sweeney Todd: the Demon Barber of Fleet Street.....	82
Figura 18 -	Filmagem de Alice utilizando telas verdes.....	85
Figura 19 -	Alice vestida para derrotar o Jabberwocky.....	87
Figura 20 -	The Clarence.....	93
Figura 21 -	Figurino de Alice por Colleen Atwood.....	95
Figura 22 -	Alice usando uma gravata como acessório.....	96
Figura 23 -	Barco a vapor Wonder em Alice in Wonderland.....	97
Figura 24 -	Mary Hilton Badcock.....	99
Figura 25 -	Alice por John Tenniel.....	99
Figura 26 -	Chapeleiro Maluco por John Tenniel.....	101
Figura 27 -	Johnny Depp como Chapeleiro Maluco.....	102
Figura 28 -	Chapeleiro Maluco vestindo meias listradas.....	103
Figura 29 -	Cabeça da Rainha esculpida no jardim.....	104
Figura 30 -	Lago negro com cabeças flutuantes.....	104
Figura 31 -	Rainha Vermelha.....	105

Figura 32 -	Duquesa por John Tenniel.....	105
Figura 33 -	Rainha Vermelha e seus súditos.....	106
Figura 34 -	Árvore retorcida no jardim de rosas falantes.....	109
Figura 35 -	Tweedledum e Tweedledee.....	110
Figura 36 -	Humpty Dumpty por John Tenniel.....	110
Figura 37 -	Batalha final sobre tabuleiro de xadrez em Alice.....	111
Figura 38 -	Rainha Branca e suas súditas.....	111
Figura 39 -	Alice no topo da escadaria.....	112

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CGI Computer Graphic Imagery

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	A ERA VITORIANA E ALICE	14
2.1	A era vitoriana e o progresso da Literatura Infantil	14
2.2	A repercussão de <i>Alice's Adventures in Wonderland</i>	29
2.3	O <i>nonsense</i> e sua união com a Literatura Infantil em <i>Alice</i>	36
3	TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA, ADAPTATION STUDIES E TIM BURTON	54
3.1	Tradução Intersemiótica	54
3.2	Adaptation Studies	62
3.3	O percurso cinematográfico de Tim Burton até <i>Sweeney Todd</i>	74
4	A ERA VITORIANA E A TRADUÇÃO DO NONSENSE LITERÁRIO PARA O CINEMATOGRAFICO SOB O OLHAR DE TIM BURTON	83
4.1	Caracterizando <i>Alice in Wonderland</i>	83
4.2	A representação da Era Vitoriana	90
4.3	A caracterização burtoniana do <i>nonsense</i>	98
5	CONCLUSÃO	114
	REFERÊNCIAS	117
	FILMOGRAFIA	122

1 INTRODUÇÃO

Como a maioria das crianças que tem contato com a literatura ainda no início da infância, meu primeiro encontro com *Alice* aconteceu de forma que não consigo precisar como ou quando ocorreu. Acredito que meu pai tenha lido para minhas irmãs e para mim uma versão simplificada em meio às histórias do Sítio do Pica-Pau Amarelo e aos clássicos contos de fadas. Na verdade, minhas memórias mais vivas daquela época são de assistir à versão animada dos estúdios Disney e não compreender o porquê de uma narrativa tão complexa e desconexa ser dirigida às crianças, pois me parecia mais assustadora que interessante.

No curso de Letras, participando da disciplina de Literatura Infantil Universal, fui incumbida de apresentar um seminário sobre *Alice no país das maravilhas* (1865). Mergulhei, então, no mundo de Lewis Carroll e me apaixonei por tudo que descobri por trás da motivação, enredo, produção e tentativas de compreender autor e obra sob o viés da psicologia. A verdade é que eu não tinha consciência nem estava preparada para o turbilhão de referências ali presentes. Daquele momento em diante, soube que gostaria de aprofundar meus conhecimentos sobre o assunto.

A oportunidade de trabalhar com *Alice*, na mais recente releitura da obra com grande repercussão mundial, surgiu com o lançamento da megaprodução *Alice in Wonderland* (2010) dirigida por Tim Burton, o que me proporcionou unir duas paixões, a obra carrolliana e o cinema.

O sucesso de bilheteria das produções cinematográficas de Tim Burton é fato inegável, apesar de sua impopularidade com a crítica. Dono de uma imaginação inigualável, seu mundo pessoal que é transferido para as telas é certamente singular e sombrio. Buscando inspiração nas mais diversas fontes, como filmes de terror clássicos, contos de fadas e ficção científica, os filmes dirigidos pelo cineasta carregam traços inerentes às suas ideias peculiares, tornando-o um diretor autoral. Personagens que não se encaixam nos padrões da sociedade, lugares ermos com paisagens sombrias e mentes mórbidas permeiam suas narrativas marcando sua assinatura pessoal. Todos estes elementos vêm sempre acompanhados de uma rica e detalhada elaboração visual, fato que lhe assegura reconhecimento, concedendo-lhe liberdade em seus trabalhos apesar de seu distanciamento da narrativa clássica tradicional aplicada nos filmes hollywoodianos.

Unir ousadia e genialidade proveria magnificante material para estudo. Isto se concretizou com a versão cinematográfica de Tim Burton que tomou como texto-fonte a inovadora obra literária de Lewis Carroll pertencente ao gênero *nonsense* e iniciadora de uma

nova era para a literatura infantil. Apesar da grande quantidade de estudos voltados tanto às obras carrolianas como às burtonianas, é impossível esgotar as fontes devido à profusão de caráter inventivo de ambas as partes.

Com o intuito de contribuir para os estudos da tradução intersemiótica, apresentamos esta dissertação cujo objetivo é fazer um estudo de quais elementos Tim Burton lançou mão para realizar uma representação da Era Vitoriana, período escolhido para ser retratado no filme, e a tradução imagética do *nonsense* literário para a versão cinematográfica. Logo, o *corpus* a ser examinado nesta pesquisa consta da produção cinematográfica, assinada pelo diretor, intitulada *Alice in Wonderland*, lançada em 2010. Por se tratar de um estudo em que as imagens são de suma importância, tomaremos também como fonte de comparação a edição *Lewis Carroll: The Complete Fully Illustrated Works*, de 1995, da editora Gramercy contendo toda a obra de Lewis Carroll com ilustrações originais a fim de viabilizar e facilitar o cotejo com as figuras quando necessário.

A metodologia aplicada será o estudo da tradução intersemiótica do contexto histórico apresentado no filme, como também a tradução em imagens dos elementos que balizam o *nonsense*, analisando a aproximação ou distanciamento do diretor Tim Burton em relação aos costumes da Era Vitoriana, às normas do gênero e às ilustrações originais de John Tenniel ao exprimir sua interpretação à releitura da obra.

A hipótese inicial é que o diretor representa a Era Vitoriana retratando com precisão os elementos caracterizadores da época, mas com uma leitura atualizada carregada de feminismo e sátira social. A segunda proposição é que, se é possível traduzir em imagens um texto literário nonsensico, Tim Burton utilizou-se de recursos específicos para manter os princípios balizadores do gênero em sua versão cinematográfica de *Alice's Adventures in Wonderland*, mas aplicando elementos característicos de sua assinatura.

Este tipo de estudo se faz pertinente, uma vez que análises acerca do gênero *nonsense* ainda são escassas no Brasil, apesar da grande popularidade da obra literária de Lewis Carroll no país. Ainda, à luz dos estudos de Even-Zohar acerca dos polissistemas (1990), um estilo considerado marginal pode passar a ser central, alterando, assim, as posições de dominância no sistema que o abriga. O texto de Lewis Carroll surgiu em uma época em que a literatura infantil ainda não havia se estabelecido como nos dias atuais e buscava sua identidade mantendo suas produções no campo informativo. *Alice* veio a ser uma escritura de suma importância na literatura mundial devido ao caráter inovador e lúdico imposto pelo escritor que a compôs de forma desafiadora e enigmática, além de torná-la referência do gênero *nonsense*. Logo, o livro de Carroll, lançado em 1865, surgiu como literatura secundária por

não se encaixar no estilo de literatura de informação, mas imediatamente ascendeu à posição central, modificando a situação do sistema literário.

Ainda, ampliando a teoria dos polissistemas e aplicando-a ao cinema, é possível supor que as produções burtonianas, hoje consideradas alternativas, podem estar percorrendo o mesmo caminho da obra carrolliana em direção à posição central do sistema, porém de maneira mais lenta. Isso porque, apesar de seus filmes não se encaixarem na narrativa clássica de Hollywood, o cineasta tem ganhado cada vez mais popularidade e liberdade de criação. Assim, nós estaríamos presenciando o movimento que mantém o organismo vivo e garante a evolução do sistema.

Visando a uma sequência coerente e linear para a exposição do estudo, a dissertação está dividida em três seções. Na primeira situamos o escritor Lewis Carroll e a obra *Alice* no contexto histórico a que pertenceram, a Era Vitoriana, a fim de dar suporte para a representação feita por Tim Burton; fazemos um percurso do progresso da literatura infantil até o lançamento da referida obra a fim de justificar seu sucesso; procuramos mostrar como Carroll fez uso do *nonsense* caracterizando seus elementos à luz das teorias elaboradas por Elizabeth Sewell (2015), Wim Tigges (1988) e Susan Stewart (1980).

Na segunda seção, com o intento de ratificar uma versão cinematográfica baseada em um texto literário como forma de tradução, expomos as ideias apresentadas por Charles Peirce, a respeito dos sistemas de signos (1995), ideias que guiaram Roman Jakobson no desenvolvimento do conceito de tradução, classificando-a em três categorias: tradução intralingual, interlingual e intersemiótica (2007). Além disso, de acordo com Even-Zohar, mostramos como um texto literário secundário pode ocupar situação privilegiada no sistema a que pertence, como ocorreu com a obra *Alice*. Em seguida, traçamos o percurso regular de uma adaptação fílmica apoiando-nos no pensamento de Hutcheon (2006) de que essa não necessita ser réplica de seu textos-fonte, mas deve conter elementos que possibilitem ao espectador estabelecer relação entre eles; o que não a torna inferior, como afirma Catrysse (1992).

A terceira e última seção corresponde à análise das traduções imagéticas. Procuramos mostrar como aconteceu a representação da Era Vitoriana sob o olhar atualizado de Tim Burton e sua tradução dos componentes do *nonsense* literário em imagens. Isso será feito de acordo com as teorias que embasam o gênero e como elas foram aplicadas no filme. Concomitantemente, nos apoiaremos nas ilustrações de John Tenniel para conferir se houve aproximação ou não entre elas e o personagem na trama cinematográfica.

As considerações finais encerram o trabalho com um apanhado geral das descobertas constatadas na análise dentro dos parâmetros estabelecidos.

2 A ERA VITORIANA E ALICE

2.1 A Era Vitoriana e o progresso da literatura infantil

A compreensão de como a personagem Alice, retratada no filme de Tim Burton (2010), não se encaixa nos padrões da sociedade da Era Vitoriana, por seu comportamento ousado, depende do entendimento da época em que a obra literária foi escrita. O primeiro questionamento que surge é: como um reservado e religioso matemático vivendo no período vitoriano escreveu um dos clássicos da literatura infantil mais populares e atemporais do mundo? Os cenários político e histórico e o ambiente familiar em que viveu Lewis Carroll foram de fundamental importância para sua formação como homem. Muitas de suas ações e pensamentos foram moldados nos costumes da época. Ter conhecimento da atmosfera que o cercava, dos costumes, e das formulações de alguns escritores, filósofos e estudiosos de seu tempo viabiliza-nos compreender melhor como esse conteúdo será refletido no livro. Podemos, ainda, perceber como a literatura infantil se instaurou e progrediu desde seu surgimento e como a obra de Carroll contribuiu para o enriquecimento dessa modalidade de escrita.

Charles Lutwidge Dodgson, mundialmente conhecido pelo pseudônimo Lewis Carroll – utilizado pela primeira vez no poema *Solitude*, de 1853 – teve seu nome estampado no *The Times* londrino logo no seu primeiro dia de vida, 27 de janeiro de 1832. Seu pai, Charles Dodgson, mandou anunciar no jornal o nascimento de seu primeiro herdeiro do sexo masculino, tamanha era sua alegria. Anos mais tarde, seu pseudônimo apareceria inúmeras vezes nos jornais, não só ingleses, mas mundiais, devido ao sucesso adquirido após os livros de *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) e *Through the Looking-Glass and What Alice Found There* (1871). Carroll foi o terceiro filho de uma prole de onze que, advindos de um casamento entre primos de primeiro grau, sofriam quase todos eles de disfasia, afecção popularmente conhecida como gagueira. A família Dodgson, apesar de numerosa, tinha bons recursos financeiros e se encaixava no perfil de classe média alta. O avô e o pai de Carroll, ambos chamados Charles Dodgson, eram cristãos devotos e diretamente ligados à Igreja. Aquele foi Bispo de Elphin e o último recebeu o título de reverendo. A rotina da família era rígida, as crianças frequentavam a escola aos domingos, havia horário marcado para as brincadeiras e jogos e esses jamais poderiam se mesclar com os momentos reservados para as responsabilidades cristãs ou para as lições, leituras e exercícios de memorização, atividade

comum para as crianças do século XIX, como afirma Martin Gardner (2002) em notas explicativas de uma versão comentada de *Alice*.

Discuti essas passagens com um diretor de escola primária aposentado... e ele confirmou que isso é *exatamente* o que as crianças eram ensinadas a fazer – i.e., deviam recitar suas lições (observe que a palavra não é “declamar”, que se refere a festas em casa e a entretenimento doméstico), o que significa memorizar; seria esperado dela saber as lições de cor – e cruzar as mãos se estivesse sentada, uni-las se de pé, ambos os sistemas tendo por objetivo concentrar a mente e evitar agitação (GARDNER, 2002, p. 47).

A família sempre se reunia pelas manhãs e tardes para fazer as orações, e um dos momentos mais importantes era a leitura da Bíblia; aos domingos, as brincadeiras e o trabalho eram proibidos dando espaço para a leitura de obras religiosas. Ainda muito jovem, no início da adolescência, Carroll já treinava suas habilidades de escritor e ilustrador em revistas e livretos caseiros produzidos por ele e seus irmãos, hábito recorrente nas famílias vitorianas. Na escola, destacava-se por seu ótimo desempenho, especialmente em matemática, e por sua rígida disciplina sendo admitido em Oxford em 1850. Analisando-se a, ainda, curta trajetória de vida do escritor, percebe-se que a família Dodgson gozava de conforto e privilégios materiais, diferentemente de grande parte da sociedade inglesa da época, a massa proletária, que trabalhando longas horas e, a todo vapor, fazia a engrenagem da Revolução Industrial girar em um ritmo progressivamente acelerado.

A Inglaterra do século XIX, período mais conhecido como Era Vitoriana, passava por um momento de transformação, marcado pela transição do século anterior, predominantemente agrário, para um em que a Revolução Industrial ganhava espaço, a economia passava a ter suas bases no comércio e na indústria e a ciência avançava a passos largos. O trono da Inglaterra pertenceu à Rainha Vitória entre os anos de 1837 e 1901. A soberana ficou conhecida pela forte personalidade e por defender a moral e o puritanismo, e por eles zelar. Tais características permearam o século XIX e tornaram-se a marca desse período histórico. Contudo, não é possível afirmar que esses traços foram implementados pela rainha. A verdade é que seus pilares foram estabelecidos ainda no reinado que a antecedeu, como afirma Peter Gay, em seu livro *A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud – A educação dos sentidos* (1989). Assim, há registros de que, ainda em 1787, o rei George III fez a Proclamação Real contra o Vício e a Imoralidade, documento cujo texto proibia a comercialização bem como a exposição de figuras e a elaboração de textos considerados indecentes ou licenciosos.

O que por volta desse mesmo ano começou a ser chamado de “vitoriano” já existia muito antes de Vitória, conforme sabemos: a famosíssima Proclamação Real contra o Vício e a Imoralidade, na qual o rei George III, conclamava seus súditos a “suprimir todas as figuras, livros e outras publicações indecentes ou licenciosas”, data de 1787; a sempre alerta Sociedade para a Supressão do Vício, que promoveu diversos processos criminais bem-sucedidos na Inglaterra, remonta a 1802. Na França, um decreto real proibindo livros ofensivos “à pureza da moral” data de 1751; os zelosos funcionários do século XVIII frequentemente confiscavam livros ofensivos; e mesmo na fase mais liberal da Revolução Francesa, em 1791, os policiais municipais estavam autorizados a entregar à justiça os vendedores de “imagens obscenas” e livros atentatórios “ao recato das mulheres” (GAY, 1989, p. 259).

Destarte, as chamadas virtudes vitorianas tiveram suas sementes cultivadas e enraizadas firmemente na Inglaterra, espalhando-se também por outros países da Europa como França e Alemanha. Tais virtudes enalteciam a postura moral, a qual constava de atos e atitudes, por exemplo: o trabalho árduo, o patriotismo, a autoconfiança, a limpeza, a disciplina e a retidão. A literatura da época refletia e enaltecia esses valores de forma clara.

Em 1847, Charlotte Brontë publica o clássico da literatura inglesa *Jane Eyre*. A obra, balizada pela ética e pela moral, narra a estória de uma garota órfã, que após enfrentar períodos de tormento, tem oportunidade de casar-se com o homem por quem se apaixonou, porém ao tomar conhecimento de fatos que vão de encontro a seus princípios, abre mão de seus desejos. O casamento era instituição que gozava de grande estima, em especial para as mulheres. Elas se preparavam, ainda com pouca idade, para encontrar um marido que lhes dessem filhos e suporte financeiro, já que era costume tornarem-se donas de casa.

A disciplina e a retidão são expressamente visíveis na obra *The Importance of Being Earnest* de Oscar Wilde, publicada em 1894. Contudo, com maestria, o autor representa e satiriza a típica moral da sociedade inglesa vitoriana. Ferir ou ir de encontro a tais virtudes acarretaria processos criminais e, muitas vezes, prisões, como foi o caso do próprio Wilde, preso por publicar obras com conteúdo homoerótico e por sua conduta homoafetiva, considerada imoral pelos vitorianos, por manchar a típica e pura moral inglesa.

O período da chamada Revolução Industrial teve início ainda no século XVIII, mas estendeu-se até meados do século XIX e trouxe mudanças consideráveis para a América e a Europa em setores como os da indústria, agricultura, ciência, economia, acarretando também o aumento do número de cidades e a formação de centros urbanos. Com o crescimento das indústrias, o meio de produção, que era essencialmente agrário na Inglaterra, passa gradativamente a ser substituído pela economia industrial e o homem procura, cada vez mais, meios para garantir sua sobrevivência e aumentar seu conforto. É durante esse período que a sociedade burguesa começa a buscar privacidade e gozar de conforto, conceitos que passaram

a ser bastante usados, muitas vezes, de forma interdependente. Todavia, nem todos usufruíam de tamanho privilégio. Enquanto alguns poucos desfrutavam dos prazeres burgueses, a classe trabalhadora, formadora da base da pirâmide social, passava necessidade, apesar de sua exaustiva jornada de trabalho.

Não somente os pais e mães de família trabalhavam, as crianças também chegavam a exercer atividades laborais por até dezesseis horas diárias com apenas o domingo como dia de folga e uma baixíssima remuneração. Aos homens eram destinados os serviços de força; às mulheres, os serviços mais comuns eram nas fábricas de tecidos, o que não as excluía dos trabalhos em minas de carvão, na indústria de aço e na agricultura e também como prostitutas; as crianças, com o intuito de aumentar a renda familiar, trabalhavam principalmente limpando chaminés, onde muitos morreram sufocados, varrendo as ruas sujas de excrementos de cavalos, para que os burgueses não sujasse suas roupas e sapatos e em minas de carvão entrando em estreitos túneis, uma vez que isso seria muito mais difícil para um adulto.

O cenário acima descrito já começava a ser pintado ainda no século XVIII, na Europa; o escritor irlandês Jonathan Swift publicou, anonimamente, em 1729, um panfleto satírico a respeito da política do país e da forma cruel como seus conterrâneos menos abastados eram tratados. *A Modest Proposal: For Preventing the Children of Poor People in Ireland from Being a Burden to Their Parents or Country, and for Making Them Beneficial to the Public*, mais conhecida como *A Modest Proposal* (1729). Sua proposta é que os pobres poderiam contribuir para a melhora da economia caso vendessem seus filhos, com idade aproximadamente de um ano, para os ricos comê-los como iguaria, pois essas crianças ainda não eram capazes de trabalhar ou de roubar para ajudar no sustento da família, apenas traziam prejuízos. A prosa tratava das circunstâncias vividas na Irlanda, mas a situação descrita também se encaixaria perfeitamente se apenas trocássemos o nome do país por Inglaterra.

Como consequência do progresso, avanços científicos e tecnológicos foram tomando forma cada vez mais consistente e a busca por entender o inexplicável foi se ampliando. A curiosidade sobre a origem do universo e de si mesmo nunca esteve tão afluída, culminando na primeira edição da obra *A origem das espécies* de Charles Darwin, 1859, considerada fundadora da biologia evolutiva. Tal literatura científica explicava que as populações evoluíam através do processo de seleção natural. Por ser uma obra escrita não somente para cientistas, como também para leitores leigos, teve grande repercussão e abrangência de público.

O conceito de seleção natural formulado por Darwin colocava em xeque a fé cristã, uma vez que, sob aquele ponto de vista, o mundo seria regido pelas leis da evolução da

natureza e não mais pela vontade de um deus cristão; a interpretação literal da gênese bíblica havia sido abalada. Assim, não fazia mais tanto sentido continuar acreditando em Deus se a explicação de toda a evolução poderia se dar através da natureza.

O trabalho do naturalista foi muito criticado pelos homens religiosos e por alguns estudiosos da área; por outro lado, também foi bastante aclamado por outros. Sua teoria abalou a fé cristã profundamente, ficando conhecida como *Crisis of Faith* da Era Vitoriana. Esse fato é de suma importância devido à influência que a religião sempre exerceu sobre a sociedade inglesa. Apesar de toda a repercussão, a teoria de Darwin não foi suficiente para abalar a fé do jovem escritor inglês Carroll. Era de se esperar que Dodgson refutasse com veemência as explicações do naturalista devido a sua forte ligação com a religião, porém, na contramão dessas expectativas, em suas prateleiras encontravam-se vários volumes escritos por Darwin e seus críticos. Há até mesmo referências a Darwin em seu livro *Sylvie and Bruno* (1989) e traços que dizem respeito à cadeia alimentar também podem ser encontrados em *Alice*. O escritor foi capaz de absorver novas ideias sem descartar as suas anteriormente formadas baseadas no cristianismo.

A religião exerceu grande influência não somente na formação da sociedade, como também sobre as criações feitas pelo homem como forma de entretenimento, a exemplo das artes plásticas e da literatura. A semente da religião germinou junto ao nascimento das civilizações, por assim dizer. É de conhecimento comum que antigas civilizações realizavam práticas religiosas organizadas, contudo, não é possível precisar quando ou o porquê do surgimento da religião, e inúmeras são as teorias a respeito do assunto. Talvez seu surgimento tenha sido para suprir a necessidade humana de entender e explicar a própria existência, ou uma forma de suportar as adversidades terrenas através da fé, que, no plano religioso, muitas vezes, está relacionada com a crença em algo ou alguém que não pode ser visto. A religião tem muitas formas de expressão, tais como: Cristianismo, Hinduísmo, Islamismo e Budismo.

O Cristianismo, desde tempos remotos, foi uma religião com grande número de adeptos no mundo e permanece assim até os tempos atuais. Sua existência sempre teve grande influência na formação e no governo de nações devido ao interesse político, por simpatizar com algumas ideologias e filosofias, sendo essa uma forma de se expandir e multiplicar o número de adeptos. Uma de suas crenças é a de que aqueles que não vivem de acordo com os valores pregados pela Igreja estão condenados a uma vida de castigos eternos em um inferno abrasador. Tal ideia causava pânico e temor, e o medo era uma forma de manter seus fiéis sem se dispersar ou, até mesmo, de agregar mais seguidores temerosos da doutrina e respeitosos para com ela. Para manter o controle, fazia-se necessário, às vezes, o uso da força bruta.

Muitas leis e hábitos da sociedade eram balizados pelas convicções religiosas, ficando claro o poder exercido pela Igreja, principalmente na Europa, tornando a religião o maior instrumento civilizador da sociedade na época.

Com o desenvolvimento da ciência e o aprofundamento das diferenças sociais, alguns preferiram agarrar-se à religiosidade severa, enquanto outros se entregaram aos vícios e excessos de um mundo novo, com indústrias trabalhando a todo vapor para prover o conforto e as regalias capitalistas burguesas e expandir o conceito de privacidade, perceptível na decoração das casas. Havendo um colapso da fé popular, o sentido de moralidade seria aniquilado e, como consequência, a sociedade se desintegraria. Com o intuito de evitar o caos, o melhor a ser feito seria governar com mão de ferro, não permitir que a sociedade saísse a galopadas desenfreadas explorando terrenos obscuros. O uso da força era justificado para que não se fugisse à retidão. Muitos vitorianos cautelosos, intimidados e até amedrontados, cobriam com o mais puro recato seus desejos, inclinações e ações mais indecorosas. Assim, a moral e o puritanismo tornaram-se os ditadores do século vitoriano: “A verdade em que os vitorianos acreditavam era a verdade absoluta, estabelecida dogmaticamente por homens a quem não se devia questionar. Isso fez das mentes vitorianas um complexo de rigidez assumida e dúvida velada” (MORAIS, 2004, p. 21).

As artes em geral e a literatura também estavam sob o domínio dos ditadores. Nada que fosse exposto ao público poderia chocar os bons costumes construídos nos alicerces da moral e do puritanismo. Naquela época, era comum que as leituras dos romances fossem feitas em voz alta e com toda a família reunida como plateia, assim, não seria adequado que houvesse desrespeito às “normas do sistema”. Na verdade, a literatura era uma alternativa efetiva de se manter a ordem. Os escritores deviam escrever de tal forma que suas obras servissem de exemplos a serem seguidos, baseados na disciplina e moralidade. Contudo, havia ainda uma maneira de expor o impuro de modo aceitável e até admirável, especialmente nas artes plásticas. A “doutrina do distanciamento”, assim intitulada por Peter Gay, em *A educação dos sentidos* (1989), era a forma mais eficaz de expor a nudez sem transgredir as regras. Havia entre artista e público uma espécie de pacto em que aquele representaria livremente o corpo humano contanto que sua arte convencesse seus apreciadores de que aquela nudez estava envolta em pureza. O próprio Peter Gay (1989) explicita sua compreensão sobre a “doutrina do distanciamento”:

Esta doutrina, um exemplo impressionante de como funciona um mecanismo de defesa cultural, estabelece que, quanto mais envolta em associações sublimes, menor será o choque sobre os espectadores. Na prática, isso significa abstrair a nudez da experiência íntima e contemporânea, emprestando-lhe o esplendor alheio

proveniente dos títulos ou das poses oferecidos pela história, pela religião, pela mitologia ou pelo exótico. [...] Entretanto, muitos amantes das artes estavam prontos a absolver um nu pouco sensual, desde que o artista pudesse persuadir o público de que a obra estava “vestida” de uma pureza própria (GAY, 1989, p. 282).

Lewis Carroll foi um dos que se utilizaram dessa doutrina para manter seu trabalho artístico em voga, mas não como matemático ou como escritor e, sim, como fotógrafo. Em 1826, foi feita a primeira fotografia reconhecida e desde então o aparato e os processos de revelação evoluíram consideravelmente. Ainda no século XIX, mas já na década de 1850, essa técnica de criação de imagens se tornou um passatempo popular e um dos seus adeptos foi Carroll. Arquitetura, esculturas, paisagens, esqueletos e pessoas foram alguns de seus modelos fotográficos, mas ele denota preferência por pessoas de beleza agradável a seus olhos. Membros de sua família, colegas de trabalho e seus filhos e até mesmo pessoas de renome, como o poeta Alfred Tennyson, sentaram-se por intermináveis minutos para servirem de modelo para Carroll até o processo fotográfico ser concluído.

Dentre todos os pretendentes, seus favoritos eram as crianças. Charles as admirava demasiadamente, via nelas uma aura pura, inocente e desprovida de qualquer malícia. Em sua biografia, escrita por Morton N. Cohen, há trechos transcritos de seus diários e cartas trocadas com suas amigas, sendo que a maior parte delas tinha entre 7 e 14 anos de idade, ou com suas mães. Ele gostava de fotografá-las da forma mais natural e simples possível, sem organizar cenários, vesti-las com roupas pomposas ou preparar penteados exagerados. Em uma dessas cartas, revela sua admiração pela simplicidade das crianças dizendo: “I have never seen anything more beautiful in childhood than their *perfect* simplicity” (grifo do autor) (COHEN, 1995, p. 170)¹. E é essa infantil simplicidade que ele como fotógrafo queria retratar, quanto menos adornos, mais belo. Então, após uma maior aproximação com algumas famílias, pedia permissão a algumas mães para fotografar suas filhas desguarnecidas de qualquer vestimenta ou com apenas um pequeno tecido cobrindo-lhes as partes íntimas, e assim o fez, mas sempre mantendo a discrição e o cuidado para que sua atitude não fosse julgada erroneamente pela sociedade e para que as fotos não fossem divulgadas, evitando o constrangimento de suas pequenas amigas. Seguindo a doutrina do distanciamento, as fotos jamais representavam a sensualidade ou revelavam qualquer insinuação indecorosa; as crianças eram retratadas de forma singela, pura. A seguir (FIGURA 1), podemos ver um exemplar de um dos poucos retratos que restaram de seu acervo de fotos representando a nudez, pois um de seus

¹ “Nunca vi nada mais bonito na infância que sua perfeita simplicidade” (COHEN, 1995, p. 170, tradução nossa).

procedimentos após o trabalho finalizado era destruir os negativos para que estes não caíssem em mãos erradas, com objetivos maliciosos.

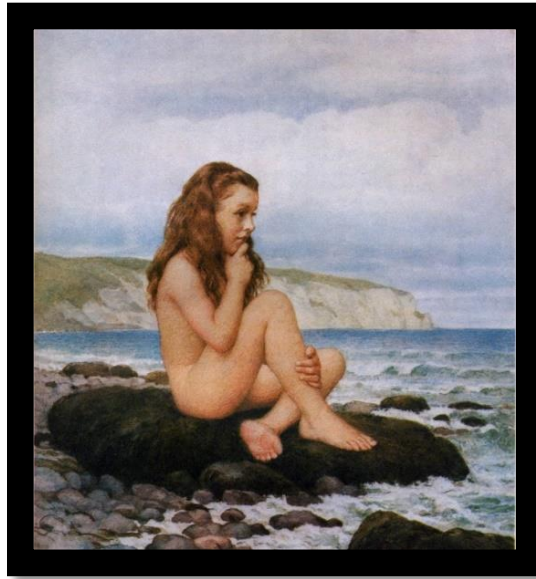


Figura 1- Beatrice Hatch retratada por Lewis Carroll, 1873 (Fonte: <https://goo.gl/g7HsZz>)

Lewis Carroll viveu durante um período em que as crianças já ganhavam mais atenção da sociedade, já haviam superado a transição entre o fim da Idade Média, quando não eram consideradas em contexto algum, e o Renascimento, que lhes lançou um novo olhar com maior preocupação para com elas. Eram elas seu objeto de apreciação favorito, tanto para a fotografia, quanto para suas fantásticas histórias. A infância o fascinava; julgava-a a mais bela fase da vida e escolhia suas amigas considerando-lhes a idade, pois era imprescindível que fossem ainda crianças.

A definição de infância já foi tratada de diversas maneiras ao longo da história. Durante alguns séculos a ideia de infância esteve ligada à dependência; os limites entre infância, puberdade e fase adulta não eram bem delimitados e um(a) jovem de apenas quatorze anos e já com estado civil de casado(a) era algo bastante comum. O tempo de duração dessa fase era determinado pelo período de dependência em seus níveis mais baixos. “Só se saía da infância ao se sair da dependência, ou, ao menos, dos graus mais baixos da dependência” (ARIÈS, 1981, p.32). O autor chega a afirmar que a ideia de infância não existia no período medieval. As concepções que temos hoje, de infância e criança são consequências de avanços econômicos e sociais, que alteraram a forma a partir da qual a sociedade olha para elas, e nos trouxeram essa nova maneira de vê-las já ao fim do século XVIII, mas essa mudança foi, gradual. Concorda com Ariès (1981), Zilberman (2003) ao dizer que “Antes da

constituição desse modelo familiar burguês, inexistia uma consideração especial para com a infância” (2003, p. 15).

Nas obras de arte, as crianças, muitas vezes, eram representadas em meio aos adultos, pois a vida cotidiana dos dois grupos se mesclava, e a aparência física delas era, também, semelhante às daqueles, parecendo mais um adulto representado de forma reduzida, pois eram consideradas como adultos em miniatura. Para aumentar ainda mais essa proximidade entre adultos e crianças, as roupas usadas pelos pequenos eram iguais às das senhoras e senhores, assim como suas atividades de lazer. Era permitido que elas jogassem cartas e participassem dos chamados jogos de azar, presenciassem atos sexuais de adultos, ouvissem linguagem grosseira e tivessem contatos físicos que só seriam proibidos na puberdade, isso porque se acreditava que as crianças eram indiferentes e alheias à sexualidade.

Na fase adulta, essa liberdade era completamente inexistente. As longas roupas com várias camadas e acessórios, como as luvas, serviam para evitar o aflorar de desejos indecorosos e para que nunca houvesse contato físico direto entre homens e mulheres, através do toque na pele.

Durante séculos, não foi dedicada muita atenção às crianças por motivos ligados aos avanços da sociedade e da economia. A taxa de mortalidade infantil era elevada, muitos bebês não sobreviviam aos primeiros anos de vida, então não existia uma relação de apego muito forte às crianças, uma vez que poderiam rapidamente desaparecer do convívio familiar. Até o fim do século XVI, não era comum haver retratos de crianças isoladas de seus pais, a não ser em efígies funerárias, contudo, isso mudou no século subsequente.

A representação da criança desacompanhada de adultos foi a grande novidade secular. Não podemos negar que essa maior atenção à criança se deve, em parte, ao cristianismo, pois o número de cristãos estava aumentando no mundo em decorrência dos processos de cristianização. A criança passou a ganhar mais espaço e atenção no meio artístico e na sociedade; Jesus Cristo, em muitas de suas exposições, era representado em sua primeira infância. Inicialmente, envolvido em cueiros, mas a partir do século XVII outra representação de criança entrou em cena, o chamado *putto* (ARIÈS, 1981, p. 14). Esse era a figura da criancinha despida e que, apesar de toda sua nudez, foi bem recebido até mesmo na França onde o italianismo encontrava dificuldades em adentrar. Dessa forma, até mesmo o menino Jesus foi despido de suas roupas; a nudez infantil pintada seguindo os modelos clássicos e sem causar alarde aos olhos de puritanos e conservadores. A figura da criança passou a encontrar mais espaço nos lares, mesmo se apenas em pinturas que representavam Jesus Cristo.

Porém, nem mesmo as belas representações em quadros conseguiram mostrar aos adultos que aqueles pequenos seres necessitavam de tratamento diferenciado. As crianças continuavam a se misturar aos adultos, tendo até que cumprir atividades braçais e longas jornadas de trabalho já no século renascentista. Durante o século XVI, alguns educadores começaram a expor novas ideias em relação ao tema da infância, mudanças gradativas foram sendo estabelecidas e a forma de ver a criança como um ser inocente foi surgindo, porém ainda não nitidamente, pois as discussões a respeito do assunto ficaram limitadas a filósofos, pedagogos e estudiosos. Ao atingir os sete anos de idade, a criança deveria ser encaminhada à escola, quando se iniciaria sua vida educacional, ou começaria a trabalhar para ajudar no orçamento familiar. Tais opções eram balizadas pela literatura pedagógica e moralista que também foi bastante influenciada pela religião. Uma vez que se tornou peça importante da civilização, a expectativa era a de que a literatura, também, fosse reflexo dos princípios pregados pela Igreja, produzindo textos que divulgassem ideais e ensinassem.

Crianças e adultos liam as mesmas obras, não havia distinção ou seleção de temas. Em *Crítica, teoria e literatura infantil* (2010), Peter Hunt define literatura infantil como “livros lidos por; especialmente adequados para; ou especialmente satisfatórios para membros do grupo hoje definido como crianças” (HUNT, 2010, p. 96). Contudo, o próprio autor traz um contraponto a essa definição, uma vez que ela abrange todo e qualquer texto lido por uma criança. Em consonância com o crítico, podemos, de fato, incluir todas as obras costumeiramente compartilhadas por crianças no período da Idade Média como componentes da literatura infantil, mesmo que não se adequem aos conceitos modernos que conhecemos a respeito de *livros infantis*. Narrativas orais ou escritas eram compartilhadas entre adultos e crianças e uma das fontes escritas mais utilizadas para o entretenimento eram os chamados *chapbooks*. Esses eram livretos contendo em torno de vinte e cinco páginas, com narrativas abordando temas diversos, como: contos populares, romances ou a vida de criminosos, porém, alguns eram de conteúdo moralista e didático. Os primeiros textos que visavam às crianças como público receptor foram, na realidade, propaganda religiosa, sendo essa uma forma encontrada por puritanos e posteriormente por evangélicos de propagarem suas pregações e aumentar o número de adeptos com o intuito de enfraquecer a Igreja Católica Romana.

As populares fábulas que passamos a conhecer quando criança como *O Lobo e o Cordeiro*, *A Lebre e a Tartaruga*, *A Cigarra e a Formiga* são resultado de inúmeras transformações sofridas, ao longo do tempo, desde o século XVII. Jean de La Fontaine resgatou a *fábula* que havia passado por um longo período de letargia. Visando sempre aos costumes e ao comportamento social do homem e apresentando uma moral que serviria de

exemplo a se seguir, suas fábulas são “verdadeiros textos cifrados que denunciavam misérias, desequilíbrios ou injustiças de sua época” (COELHO, 1985, p. 62), provavelmente temas que não agradariam às crianças do século XXI. Ele não só a resgatou, como também a elevou ao nível de alta poesia e lhe deu forma definitiva. Atualmente, sua produção encontra-se praticamente irreconhecível, pois com as diversas adaptações feitas ao longo dos séculos, em variadas ocasiões o que nos resta são versões infantilizadas, muitas vezes em prosa, e com linguagem bastante simplificada, pois é crença comum que as histórias infantis devam ser simples, uma vez que as habilidades leitoras da criança são muitas vezes postas em questão.

Acredita-se que o escritor francês Charles Perrault, considerado o pai da literatura infantil e contemporâneo de La Fontaine, foi o primeiro a escrever histórias que teriam como público alvo leitor as crianças. Contudo, o título que lhe foi concedido pode parecer duvidoso. É somente com a terceira adaptação de *A Pele de Asno* que o escritor volta seu olhar para as crianças. Primeiramente, seu intuito não foi escrever para os pequenos; ele desejava mostrar que as antigas epopeias se formavam a partir de contos tradicionais, que se encaixavam do início ao fim segundo a ordenação de um fio narrativo. Seus contos eram recriações de histórias folclóricas, ele não as inventou, apenas lhes deu uma nova roupagem. Segundo Maria Tatar (2004), ao publicar *Contos da Mãe Gansa* (1695), Charles Perrault teria acrescentado aos contos pelo menos uma lição moral, por vezes duas. Porém, essas conclusões morais não estavam em consonância com os eventos na história “e vez por outra não ofereciam nada além de uma oportunidade para um comentário social aleatório e digressões sobre caráter” (TATAR, 2004, p. 12). Originalmente, os contos não tinham uma moral, o intuito não era de advertir crianças a respeito dos perigos da desobediência, mas apenas entreter os habitantes de aldeias camponesas ajudando-os enfrentar as noites de frio. Assim como os irmãos Grimm e Andersen, Perrault deu um acabamento literário a contos populares que faziam parte da tradição oral de seu país, e eram bastante difundidos entre adultos, passando de geração a geração durante séculos (ZILBERMAN, 2005). Após serem modificadas, as narrativas deixaram de servir para mero divertimento e passaram a ser usadas para orientar os leitores em sua formação moral. A literatura infantil e as instituições de ensino eram encarregadas do desenvolvimento intelectual da criança. Segundo Zilberman, essa aliança não foi fortuita, uma vez que os primeiros livros produzidos tinham marcante intuito educativo, sendo responsáveis por manter a literatura para crianças como refém da pedagogia até os dias atuais (ZILBERMAN, 2003). A autoria de histórias que deram origem a famosos contos como *A Bela Adormecida*, *Chapeuzinho Vermelho*, *O Pequeno Polegar* e *Barba Azul* permanece desconhecida ou incerta até os tempos atuais, mas há registros de narrativas semelhantes,

anteriores aos contos de Perrault, que se encaixam como fonte inspiradora para aqueles. Originalmente, os contos eram repletos de cenas aterrorizantes como desmembramentos, morte, traição e violência sexual; a criança não era poupada de nenhum tipo de atrocidade (DARNTON, 1988), uma vez que ela não era diferenciada nitidamente do adulto e ambos os grupos compartilhavam os contos passados pela tradição oral (FIGURA 2).

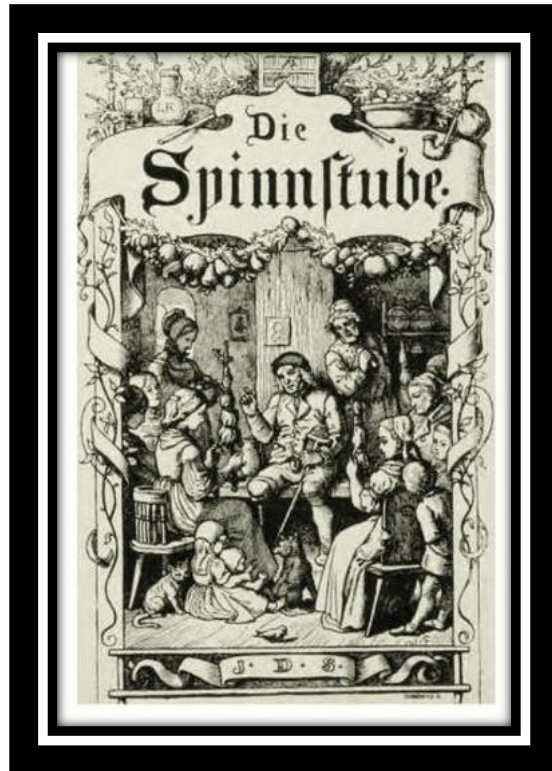


Figura 2 - Ludwig Richter - O Quarto de fiar, 1857. Enquanto trabalham, adultos e crianças ouvem este contador desfiar suas histórias. (Fonte: <https://goo.gl/av4XXK>)

Diante de tal exposição, podemos afirmar que a semente da literatura infantil germinou da floração da literatura folclórica, tornando-se primeiro um ramo desta para depois ganhar força e firmar-se com suas próprias raízes.

Cavaleiros andantes, reis, rainhas, princesas e príncipes bons e maus, fadas bruxas, metamorfoses de criatura humanas em animais (ou vice-versa), ogres e ogressas canibalescos, maldições, profecias, madrastas, crianças abandonadas, crianças que são entregues à [sic] alguém para serem mortas, fantasmas e magos, gênios benfazejos... é a fantástica legião de personagens que a partir do século XVII os escritores cultos vão descobrir na tradição oral dos povos europeus e criar a Literatura Infantil que hoje conhecemos como “tradicional” (COELHO, 1985, p. 49).

Com o decorrer do tempo, o respeito pela criança tornou-se mais forte e presente na sociedade, um maior cuidado para com a literatura que ela lia passou a ser exigido e

expurgadas versões de obras clássicas passaram a ser direcionadas a elas. Ainda no século XVII, com um separatismo entre crianças e adultos mais fortalecido, os moralistas afirmavam que as conversas e livros que tinham a criança como público receptor deveriam apresentar decência e bons temas, ou seja, temas que as ajudassem a formar e manter o caráter e a moral, pois isso ajudaria na formação de sua mente e personalidade e teria resultados positivos em sua fase adulta, essa era a literatura pedagógica infantil. A ideia nesse momento era isolar a criança do mundo adulto, mantê-la afastada das impurezas relativas à sexualidade tolerada e fortalecer sua inocência desenvolvendo seu caráter e razão tendo em vista as virtudes vitorianas, resguardando, assim, sua decência. Como tal, os livros para crianças tiveram seu nascimento voltado para a educação e a moralidade, com o verdadeiro objetivo de instruir, e não de entreter e divertir.

Chegando ao século XVIII, a sociedade assistiu à expansão do Iluminismo, movimento cultural caracterizado pelo destaque da razão e que teve como centro irradiador a França. A Ilustração culminou na *Encyclopédie*, uma das primeiras enciclopédias lançadas e que muito contribuiu na atividade intelectual que antecedeu a Revolução Francesa. Era composta por trinta e cinco volumes, 71.818 artigos, e 2.885 ilustrações e teve contribuições de Montesquieu, Voltaire, Diderot e D'Alembert. Um século tão propenso a mudanças e progressos por incentivar o intercâmbio entre diferentes culturas, buscar um conhecimento mais aprofundado em relação à natureza e repudiar a intolerância religiosa viria propiciar alterações, também, na pedagogia e, conseqüentemente, na forma de ver e tratar a criança.

Jean-Jacques Rousseau, filósofo, teórico político, escritor e compositor, acreditava que, para ter uma revolução social, era necessário fazer uma revolução na Educação e que essa era um direito de todos. Balizava suas doutrinas por dois princípios: o primeiro reconhecia a existência de uma imensa disparidade entre adulto e criança; o segundo, as diferenças substanciais de cada período etário do desenvolvimento humano. A partir desses princípios, ele lançou um novo olhar sobre a criança, atitude que acarretou normas que viriam a ser implantadas na educação: atividades educativas de acordo com a natureza da alma infantil; atenção ao interesse geral daqueles que estavam nos anos iniciais da existência e estímulo aos processos sensitivos, ativos e intuitivos em detrimento de processos racionais. Pelo fato de a literatura infantil estar sempre ligada aos sistemas educacionais, as mudanças no sistema pedagógico muito influenciaram a forma de se escrever para os infantes.

Atravessando o Iluminismo e desembocando nas águas do Romantismo, o século XIX mostrou-se mais prolífico e diversificado em relação à produção literária infantil. Os contos folclóricos, uma vez apresentados em livros por Perrault, agora navegam por águas menos

turbulentas. Cobertos por uma visão humanista, deixando para trás a agressividade e a violência excessiva de outrora, que acompanhavam os pequenos pelo entretenimento literário desde as novelas de cavalaria, eram agora lidas por adultos e crianças, dando mais espaço à fantasia e ao maravilhoso. Um exemplo de tal mudança é encontrado em *Chapeuzinho Vermelho*, de Perrault, em que o lobo devorava a menina e avó ao fim da estória, expondo a criança leitora a cenas brutais. Na versão dos Irmãos Grimm, o caçador abria a barriga do animal e resgatava as duas personagens vivas, colocando pedras no estômago do lobo, amenizando a crueza da versão dos séculos anteriores. Os Grimm, assim como Perrault, não foram autores de contos originais, eles utilizaram narrativas folclóricas orais comuns na Alemanha para montar uma coletânea, e nesse processo, considerando que a mentalidade da criança não era igual à de um adulto, faziam modificações significativas com o intuito de suavizar os textos adequando-os ao público infantil.

Após as publicações dos Irmãos Grimm, surgiram os contos recriados e criados pelo dinamarquês Hans-Christian Andersen, que já tendo absorvido mais dos ideais de fraternidade, de generosidade humana e das aspirações românticas de valorização do popular, produziu contos mais sensíveis e afetuosos, fantasiosos, mas, ao mesmo tempo, mais próximos do cotidiano, utilizando componentes mais realistas, sem apagar por completo os traços de violência inerentes à vida humana.

Os principais fatores que o diferenciam dos Irmãos Grimm e de Perrault são que, não por completo, mas a maior parte de suas estórias foi legitimamente inventada por ele, tornando-o autêntico, legítimo; e também que, tendo em mente a criança como seu público leitor, buscou amenizar o rudimentar inserindo elementos humanistas, que estivessem de acordo com os valores cristãos, porém, deixando a realidade sempre à vista. Já o tom pedagógico e o moral continuavam presente assim como na obra de seus antecessores.

Os livros para crianças faziam parte da literatura de informação, religiosa ou racional/moralista, sendo os primeiros os mais difundidos entre os pequenos leitores. Carroll deixa subentendido que a personagem Alice fez bom uso desse material quando, ao cair na toca do coelho, ela se indaga sobre sua futura localização; latitude e longitude; as capitais europeias; além de seu interesse por telescópios e espelhos, o que indica grande leitura desse tipo de material (REICHERTZ, 2000).

A literatura infantil passou por um período de transição até chegar à chamada idade de ouro. Composto a biblioteca infantil havia os livros conhecidos, os verdadeiramente lidos, aqueles escritos para crianças e os que eram lidos por elas, mesmo sem serem dirigidos a elas, ou seja, a literatura infantil estava em busca de sua identidade, mas ainda se encontrava no

limbo. Em 1863, *Water Babies: A Fairy Tale for a Land Baby*, de Charles Kingsley foi lançado estreando a chamada idade de ouro da literatura infantil, quando os livros para crianças passaram a ser mais diversificados e ricos. Nessa época a literatura infantil se firmou, consolidando-se como modalidade textual específica. É possível que o sobrenome homônimo dado a Alice na versão dirigida por Tim Burton seja uma homenagem ao escritor que deu início à nova era. Contudo, apesar de considerado um marco, o livro não foge ao modo didático e disciplinador das gerações anteriores, que trazem o castigo como a melhor forma de terapia para fazer da criança um adulto melhor no futuro. A narrativa conta a história de Tom, um menino alheio à religião, que trabalha diariamente limpando chaminés e, por isso, está sempre coberto de fuligem; após cair em um riacho e ver-se limpo pela primeira vez, vive aventuras subaquáticas para depois retornar à terra firme. O livro de Kingsley é permeado por suas visões a respeito de educação, religião e moralidade e o autor se dirige a dois grupos leitores, às crianças e aos adultos, o que concede um caráter ambíguo e duvidoso em relação ao seu público, tom e propósito, apesar de sua atmosfera fantasiosa. Ao cair na água, o protagonista passa por uma série de acontecimentos que o ajudam em seu crescimento pessoal e espiritual. A água representa o batismo em sua vida; ao sair dela, como um ato de redenção, ele tem a chance de viver novamente em terra, mas agora com sua alma purificada.

Little boys in Victorian literature tend to be allied to the animal, the Satanic, and the insane. For this reason, novels in which a boy is the central focus are usually novels of development, in which the boy evolves out of his inherent violence, “working out the brute” in an ascent to a higher spiritual plane (AUERBACH, 1987, p. 42).²

O personagem de *Water Babies* (1863) seguiu o fluxo das tendências vitorianas, com distinção pela sua repercussão. O livro foi um grande sucesso quando surgiu, mas perdeu força e público ao longo dos anos. Uma possível explicação para esse fato é que a narrativa possui uma grande carga preconceituosa em relação a judeus, americanos, irlandeses e pessoas de classes socialmente menos privilegiadas, o que era bastante aceitável e comum na época, contudo, passou a ser cada vez menos admissível com o passar do tempo. É perceptível que até então as obras infantis, em sua grande maioria, traziam, mesmo que disfarçadas, a didática, a religião e a moral consigo e, mesmo sendo o século XIX a chamada ‘Era Vitoriana’, caracterizada pela moral e rigidez da rainha Vitória, foi um período transformador para a produção literária infantil, com inovações significativas. Fugindo da típica didática dos

² Os meninos na Literatura Vitoriana tendem a ser associados a animais, ao satânico e ao insano. Por esta razão, os romances em que um garoto é o foco são normalmente romances de desenvolvimento, em que o menino evolui de sua violência inerente, “trabalhando seu lado bruto” para uma ascensão a um plano espiritual mais elevado (AUERBACH, 1987, p. 42, tradução nossa).

livros para crianças, Lewis Carroll apresenta ao mundo o livro *Alice's Adventures in Wonderland* em 1865, de forma ousada, revolucionária e inovadora.

2.2 A repercussão de *Alice's Adventures in Wonderland*

No verão de 1862, durante um passeio de barco pelo rio Tâmsa surgiu uma estória que mais adiante seria conhecida e reconhecida mundialmente por crianças e adultos. O professor, matemático e escritor Charles Lutwidge Dodgson, o popularmente conhecido Lewis Carroll, passava mais uma tarde com suas amigas, entretendo-as e divertindo-as com suas narrativas. Eram as irmãs Liddell, filhas do diretor do *Christ Church College*, na Universidade de Oxford. Durante o trajeto, Lorina, Alice e Edith lhe imploraram por uma estória, o que culminou no grande sucesso intitulado *Alice no país das maravilhas*. Carroll contou-lhes a história cheia de aventuras vividas pela menina Alice, que entediada com o livro sem ilustrações lido pela irmã, acaba caindo na toca de um coelho branco e descobre um mundo de seres fantasiosos e até assustadores com animais falantes, um exército de cartas de baralho e uma rainha tirana. Primeiramente chamado de *Alice's Adventures Under Ground*, o livro era apenas um manuscrito ilustrado por Carroll que o deu de presente a Alice Liddell, decorridos dois anos do surgimento da narrativa criada durante a dourada tarde de verão de 1862. Após ser lido por amigos próximos do escritor, ele foi incentivado a publicá-lo. Assim, decidido a torná-lo ainda melhor, alguns capítulos foram acrescentados, o título alterado para *Alice's Adventures in Wonderland* e um ilustrador profissional, John Tenniel, contratado antes de o livro ser enviado à editora. Em seus diários, o escritor manteve registros das críticas a sua obra, quase unanimemente positivas.

Publicado em 1865 e com imediato sucesso, o livro é marcado pelo gênero *nonsense* e ausência de moral, didática e religião, apesar de suas sátiras e alusões à estrutura social da época. Essa foi a grande inovação na literatura infantil e o que talvez tenha rendido ao autor tamanha popularidade, pois deu oportunidade às crianças de libertarem a mente e a imaginação e se deixarem levar pela ludicidade da estória. Segundo Peter Hunt, Carroll foi pioneiro com os livros *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) e *Through the Looking-Glass and What Alice Found There* (1871). “In children’s book history, they have been credited with being the first works to avoid didacticism – to ‘liberate’ children’s imagination” (HUNT, 2001, p.45)³. Dodgson consegue unir o mundo real com o imaginário, o cotidiano

³ Na história do livro infantil, eles foram reconhecidos como sendo as primeiras obras a evitar o didatismo – a ‘libertar’ a imaginação das crianças (HUNT, 2001, p. 45, tradução nossa).

com a fantasia e o abstrato. De acordo com Ronald Reichertz, a inventividade do livro advém da miscelânea de elementos presentes na visão de sonho; em livros de viagem; contos de fadas e contos populares; *nursery rhymes*; e em paródias de livros informativos para crianças e de literatura moralista, utilizados por Carroll de forma consciente ou inconsciente resultando numa narrativa articulada que consegue ser desconexa e coerente ao mesmo tempo (REICHERTZ, 2000, p. 6-15). O grande sucesso de sua obra colocou-a no centro das atenções de críticos contrastando personagens, analisando-os, dando inúmeras interpretações para sátiras e alusões nela presentes. Seguindo a linha da psicologia, muitos estudos freudianos e junguianos foram lançados com o intuito de desvendar os mistérios da sexualidade do autor a partir de sua obra e vida pessoal.

Muitas foram as especulações sobre a vida pessoal de Charles Lutwidge Dodgson e, em especial, a sua amizade com Alice Liddell. Um homem reservado, de bom status social, solteiro, com grande apreço por crianças do sexo feminino poderia não ser bem visto pela sociedade. Um excêntrico que, como consta em biografias, sofreu preconceitos nos tempos de escola por seu jeito incomum de ser e que, na fase adulta, já como professor, inspirava comentários por parte de seus alunos em relação às suas características afeminadas, tornadas mais fortes à medida que envelhecia. Suas exigências e perfeccionismo abalaram até sua relação profissional com o ilustrador de *Alice's* John Tenniel. Carroll tentou estabelecer que fossem utilizados modelos para a elaboração de todos os desenhos da obra, mas o grande talento e incrível memória fotográfica do desenhista tornavam os modelos desnecessários para a execução de sua arte, o que fez com que o escritor abrisse mão de sua exigência. A aversão a cores berrantes, as exigências em relação às suas visitas às pequenas amigas em que meninos ou adultos do sexo masculino não poderiam estar presentes, a mania de vedar passagens de ar em portas e janelas para que a temperatura dos compartimentos da casa se mantivesse equilibrada, o interesse pela passagem do tempo e a aversão a glutões são alguns dos traços do escritor, alguns dos quais encontrados em sua obra, porém a moral e a discrição de Carroll e seu apego à religiosidade nunca lhe permitiram maior exposição senão através de sua escrita.

A amizade de Carroll e Alice teve início quando ela tinha em torno de quatro anos de idade. Acredita-se que o primeiro encontro com a menina se deu em 1856. Ao levar sua câmera para fotografar a catedral de Christ Church, Carroll se deparou com três garotas no jardim, as irmãs Liddell e o irmão mais velho delas. Carroll tentou fotografá-las, mas a tentativa foi frustrada, já que as meninas não permaneciam quietas por tempo suficiente para produzir a foto. Esse dia é marcado no diário do escritor como um dia especial. Durante anos

as meninas foram as melhores companhias de Charles; ele visitava a residência dos Liddell com frequência e fazia, com as pequenas, longos passeios, piqueniques, inventava jogos e estórias para diverti-las. O maior objeto de sua afeição tornou-se Alice, a menina de cabelos escuros e franja, e foi para ela que ele escreveu sua grande obra. A menina foi musa inspiradora de *Alice*, contudo, para as ilustrações originais, Mary Hilton Badcock é que foi representada por John Tenniel. Como dissemos, a obra só foi concluída após três anos desde o passeio de barco, onde tudo teve início. Nessa época, a amizade do escritor com a família já havia sido abalada. Nunca chegou ao conhecimento do público a razão de tal ruptura, mas muitas especulações foram levantadas a respeito.

Os diários de Carroll foram guardados por seu sobrinho e primeiro biógrafo Stuart Collinwood, suspeito de ter arrancado páginas inteiras onde constavam informações acerca do rompimento e sobre outros pontos da vida do escritor que poderiam causar desconforto à família. Algumas das cartas que o escritor trocava com suas amigas permaneceram intactas, porém outras consideradas mais polêmicas desapareceram. Dessa forma, não é possível afirmar ou negar se Dodgson sofria do transtorno de personalidade da preferência sexual por crianças, a pedofilia. Sua satisfação por estar rodeado de meninas em idade pré-pubere não foi escondida, mas se isso lhe despertava desejos de conotação sexual é algo nunca esclarecido. Cohen (1995) nos dá fortes indícios da culpa sentida pelo escritor e do sofrimento que lhe causavam suas preferências.

Conceivably, by now Charles has confronted his inner self, his nature, and his attraction to prepubescent females. He is different from other men and astute enough to realize that the difference will create difficulties, cause him pain, leave his unconventional yearnings unsatisfied. He sees, perhaps, that because he is bent upon a course outside the stream of social acceptability, he will have to live as an outsider (COHEN, 1995, p. 76)⁴

Talvez a moralidade e o puritanismo inglês tenham velado informações reveladoras a fim de manter os bons costumes sem manchas de “perversão”. Quiçá, Carroll tenha guardado seus desejos de forma tão reprimida, que evitava reconhecê-los, então buscava fortalecer-se nos princípios e ensinamentos da Igreja que condenava atos como o adultério, a pedofilia e a conduta homoafetiva. Confissões foram feitas em seu diário pedindo ajuda divina para não cair em tentações, mas nunca deixando claro o que tanto lhe afligia (COHEN,

⁴ É possível imaginar que, até então, Charles já tivesse entrado em confronto consigo mesmo, com sua natureza e com sua atração por meninas pré-púberes. Ele é diferente de outros homens e astuto o suficiente para perceber que essa diferença irá lhe causar dificuldade, dor, e deixar seus anseios incomuns insaciados. Talvez, ele veja que por estar inclinado a seguir um curso fora da corrente social aceitável, terá que viver como um estranho (COHEN, 1995, p.76, tradução nossa).

1995). Uma das pequeninas amigas do escritor, Agnes Hull, confidenciou a seu filho, anos depois, ter rompido a amizade com Carroll quando percebeu que ele a beijara de forma sexual (COHEN, 1995).

Uma hipótese levantada acerca do rompimento com os Liddell é que Carroll estaria interessado em ter Alice como sua esposa pedindo sua mão em casamento quando ela tinha apenas onze anos de idade, o que teria causado seu afastamento. Outra hipótese surgiu a partir dos diários da sobrinha do escritor, Violet, onde consta que o distanciamento do tio foi em decorrência dos rumores em relação ao interesse de Carroll por uma das governantas da família Liddell e que seu único objetivo ao visitar as meninas era cortejar a funcionária da família. A pedido da senhora Liddell, ele se manteria afastado até que os rumores diminuíssem. Após a separação, a relação com a família não foi reatada com a mesma intensidade. Carroll ainda frequentou a residência de Alice e algumas caminhadas foram trilhadas juntos, mas não como antes, até que os contatos cessaram quase por completo e o nome de Alice passou a ser mencionado cada vez menos em seus diários.

O que permaneceu eterno da amizade de Alice e Carroll foram as obras *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) e *Through the Looking-Glass and What Alice Found There* (1871). A cada nova edição, inesgotáveis interpretações são feitas dando nova vida ao livro; o que antes atraía o olhar das crianças pela atmosfera fantasiosa de sonhos passou a despertar também a atenção de adultos pela articulação das impressões desarticuladas da infância. Tal fato, na visão de Gardner (2002), fez com que os adultos se tornassem o público-alvo da obra nos tempos atuais. Por isso, suas valiosas notas se voltam para esse público, em especial, matemáticos e cientistas, pessoas interessadas em desvendar a obra por esse viés. A história de *Alice* (1865) que, pelo título nos traz a impressão de um cenário maravilhoso e encantador, pode parecer assustadora em alguns aspectos. O enredo sobre uma menina que, após frustradas tentativas, consegue entrar em um jardim encantado parece um sonho, porém ao se deparar com sua constante mudança de tamanho, o que resulta em crise de identidade, além de aspectos como tirania, violência e seres fantasmagóricos, os delírios quiméricos tornam-se verdadeiramente um pesadelo para a protagonista.

Alice, uma menina de sete anos de idade, está sentada à beira de um rio, com sua irmã que lê um livro sem figuras ou diálogos, o que não faz sentido para a protagonista que, tomada pelo tédio, busca outra distração, quando vê um coelho branco passar correndo. O animal tira um relógio do bolso e diz estar atrasado, o que não soa estranho para Alice. A garota o segue até sua toca e acaba caindo num poço tão profundo que até lhe parece inacabável. Ao atingir o fim de sua queda, encontra uma chave dourada e uma pequena porta

que dá entrada para um jardim com belas flores, mas ela era grande demais para passar pela porta. Logo, a menina encontra uma bebida sobre uma mesa com a frase BEBA-ME. Após ponderar se aquilo poderia ser veneno e fazer-lhe mal, pois Alice constantemente fingia ser duas pessoas e se dava ótimos conselhos, ela toma o conteúdo que a faz diminuir de tamanho drasticamente, porém, deixa a chave que abre a porta sobre a mesa; esse é apenas o início das frustrações vividas por Alice no País das Maravilhas. Em seguida, se depara com um bolinho onde estava escrito COMA-ME e, ao fazê-lo, a menina esticou rapidamente adquirindo uma altura estupenda, e sua frustração e medo fizeram com que ela derramasse lágrimas que inundaram todo o recinto.

Dentre as inúmeras interpretações dadas à obra, a de William Empson (2006) mostra um diferente e interessante ponto de vista acerca do episódio da lagoa de lágrimas. Considera ele que, o fato de Alice se tornar grande demais tanto dentro daquela sala como mais adiante na casa do coelho, seria uma alusão ao nascimento da criança. Ao se aproximar do período de nascimento, quando já atingiu um tamanho que torna o útero um espaço pequeno demais para comportá-la, a porta para o jardim seria sua única saída daquele lugar, tal como um parto. Para o crítico, as lágrimas seriam a representação do mar, origem da vida, e também do líquido amniótico onde a vida se inicia para grande parte dos seres vivos. A saída de Alice da água, junto com muitos animais, remete à Arca de Noé e ao dilúvio que dão início à sua jornada no País das Maravilhas. A constante mudança no tamanho de Alice faz a personagem questionar sua própria identidade, a ponto de nem saber mais quem ela realmente é, se Alice, Ada ou Mabel (CARROLL, 1995).

O enredo é permeado por menções ao ato de comer e beber, uma das neuroses de Carroll, que se abstinha de tais ações, ingerindo apenas o que considerava essencial para manter-se saudável. Ao longo do livro tais referências ao consumo de alimentos aparecem repetidas vezes como quando a menina encontra comidas e bebidas que a fazem mudar de tamanho, quando há registros darwinistas referentes à cadeia alimentar, quando Alice se pergunta se gatos comem morcegos ou vice-versa, quando a menina fala de sua gata Diná que é uma ótima caçadora de ratos. As alusões persistem no chá com o Chapeleiro Maluco e a Lebre de Março, no encontro com a Duquesa em que a cozinheira prepara uma sopa e nos capítulos finais quando acontece o julgamento para saber quem roubou as tortas do reino.

Ao chegar ao País das Maravilhas, de início, todos os seres que Alice encontra são do reino animal; coelho, gato, cachorro, rato, pássaros, dodô, pato, águia, porco, lagarta, borboletas, etc. Ela se reúne a eles e conversa antes de reencontrar o coelho branco. Animais, de modo geral, já haviam sido usados muitas vezes em narrativas anteriores, desde as fábulas

de Esopo, contudo, Carroll não os utilizou como ferramenta para expor uma moral. As crianças sentem afeição pelos animais quando são personificados (ZILBERMAN, 2005), uma vez que tendem a tornar uma estória menos convencional, no sentido de que eles não impõem suas convenções a elas, ou seja, Carroll não os usou de forma didática, como era de praxe. É através da lagarta, um ser simbólico que deve passar por um tipo de “morte” para que atinja sua completa maturidade transformando-se em borboleta, que Alice toma consciência de que tem poder sobre sua mudança de tamanho, pois lhe é revelado que os alimentos têm direta influência sobre isso. Talvez Alice também tenha que passar por uma metamorfose similar à da lagarta para se tornar madura e deixar para trás a puerilidade.

Os primeiros personagens humanos encontrados por Alice são a Duquesa e a cozinheira. Mais à frente, tomamos conhecimento de que a Duquesa busca sempre encontrar a moral nos fatos, mesmo quando parece impossível haver uma. Com isso, Carroll satiriza e condena a moral vitoriana inglesa e o costume de os livros infantis sempre possuir uma moral a ser apresentada com fim didático. Enquanto a Duquesa cuida de um bebê de forma bastante estranha, pois o sacode violentamente, a cozinheira prepara uma sopa no caldeirão aparentemente com pimenta em excesso, pois todos na casa começam a espirrar. Há aqui referência a um costume característico das classes com baixo poder aquisitivo da Inglaterra vitoriana de pôr pimenta demais na sopa para disfarçar o gosto de carne e verdura estragados, já que não tinham dinheiro suficiente para comprar produtos frescos. É nesse mesmo ambiente que Alice encontra pela primeira vez o gato de Cheshire que sorri de orelha a orelha.

Segundo Gardner (2002, p. 58), Carroll utiliza aqui uma expressão muito recorrente em sua época - "sorrir como um gato de Cheshire", embora não se saiba ao certo como ela surgiu. Há duas teorias sobre o assunto: uma afirma que a expressão surgiu de uma pintura feita por um artista da região de Cheshire, onde o escritor nasceu, em que os leões apareciam sorrindo na tabuleta. A outra seria decorrente da forma de um gato sorrindo que moldava os queijos produzidos na região. O gato é o único habitante do País das Maravilhas que tem consciência da própria loucura e põe a sanidade de Alice também em questão, uma vez que, para estar lá, ela não poderia ser sã.

Após tal encontro, a menina segue um caminho que a leva até a casa da Lebre de Março que está tomando chá com o Chapeleiro Maluco. É aqui que a questão do tempo, tão importante para o autor, se torna evidente. Alice adquire conhecimento de que o Tempo é na verdade uma pessoa, e não uma coisa, como imaginava, e que ele estava sendo assassinado por ordens da Rainha, por isso o relógio do Chapeleiro marcava sempre seis horas. A relevância do tempo para Carroll fica evidente através do recurso da personificação. Teria o

escritor essa obsessão pelo tempo porque esse faz as crianças crescerem e perderem a simplicidade da infância?

Apesar de já ter ouvido falar coisas aterrorizantes sobre a Rainha de Copas, o encontro de Alice com essa personagem só acontece posteriormente. Uma figura tirana, intolerante e homicida que ordena constantemente aos seus súditos “Off with her/his head!”⁵ ao tomar conhecimento do mais simples ato que lhe desagrade. O jardim não lhe parece tão pastoral e edênico como o foi à primeira vista. À medida que Alice conhece mais seus habitantes, suas ansiedades e medos são despertados. Porém, as ordens da Rainha nunca se concretizam e ninguém chega a ser decapitado, o que ameniza os traços de violência e enfraquece o tom ameaçador da soberana. Até o fim da jornada de Alice no País das Maravilhas, ela ainda encontra seres estranhos como o Grifo e a Falsa Tartaruga, que satirizam o sistema educacional vitoriano apresentado pela tartaruga de forma bastante triste.

Ao contar sua estória para a menina, este animal lhe apresenta as matérias estudadas no fundo do mar nos tempos de escola o que faz Alice se lembrar do que ela mesma estuda. As paródias em língua inglesa surgem com a inventividade do escritor, que se utiliza do recurso de neologismo em alguns casos e, em outros, apenas palavras já existentes em sua língua materna, mas que ganham um tom humorístico ao serem usadas em um novo contexto. *Reeling and Writhing* substitui *Reading and Writing*; as operações aritméticas que são *Addition, Subtraction, Multiplication, Division* se tornam *Ambition, Distraction, Uglification* e *Derision*; *Geography* e *History* passam a ser chamadas de *Seaography* e *Mystery*; *Drawing, Sketching, Painting in Oils* é alterado para *Drawling, Stretching, Fainting in Coils* (FENG, 2009, p. 239). As sátiras e paródias feitas por Carroll eram de grande divertimento para as crianças, uma vez que a educação formal não estava sendo levada a sério e esse era um modo de escapar à realidade das frias escolas inglesas.

Em todo o seu percurso pelo País das Maravilhas, Alice se depara com esses recursos retóricos, alguns referentes a poemas e outros à *Nursery Rhymes* bastante famosos no contexto em que a obra surgiu e outros que permanecem populares até os dias atuais, não se restringindo apenas aos países de língua inglesa. É possível reconhecer de imediato a fonte inspiradora de algumas das paródias de Carroll, pois algumas são modificadas minimamente em relação ao texto fonte, uma vez que são mantidos o vocabulário, a organização dos versos e a estrutura geral. Contudo, outras são tão modificadas e elaboradas com tanta maestria que apenas o ritmo e a métrica permanecem intactos, o que nos dá o benefício da dúvida se

⁵ “Cortem-lhe a cabeça!” (tradução nossa).

poderíamos realmente classificá-las como paródias. A originalidade da obra de Carroll não cessa com as sátiras, paródias, jogos de palavras, neologismos, *nonsense*; o que torna difícil compreender como alguém tão meticuloso, correto, discreto, religioso pode ter produzido uma obra que se mostra contraditória com relação a todas essas características.

Após cruzar aquele país completamente diferente de tudo o que ela conhecia, Alice passa a ter consciência de sua própria identidade e de como ela poderia reverter toda aquela situação, o que a faz se sentir impotente diante de tantos episódios incoerentes. Ela enfrenta a tirania da Rainha em um tribunal jogando aos ares todo o seu exército de cartas: ao dizer “You’re nothing but a pack of cards!” (CARROLL, 1995, p. 78)⁶. Aqui, é possível rever as atitudes da protagonista desde o início de suas aventuras naquele lugar estranho e perceber sua mudança de postura. Antes ingênua e insegura, apresenta-se agora mais madura, consciente de sua própria identidade e capaz de se impor diante de condições intimidadoras. A história, que começa navegando de forma tranquila, atravessa mares obscuros e tempestuosos, mas acaba por encontrar um horizonte pacífico novamente no desfecho de sua jornada. Ao fim, Alice se vê livre de todos aqueles episódios quiméricos e conta suas aventuras à irmã, a qual, então, adentra o mesmo oceano navegado pela menina de sete anos de idade que tomou consciência de quem ela é no mundo... Isso nos faz divagar a respeito daquele país. Foi tudo realmente um sonho ou poderia ser um universo paralelo ou até mesmo um refúgio consciente? A maestria da obra de Carroll não se limitou aos elementos supracitados, ela deixou a porta aberta para um jardim de cores e seres magníficos onde podemos nos refugiar sempre que quisermos e talvez essa possível fuga momentânea seja o elemento que conquistou os adultos, além das crianças. Se Lewis Carroll almejou fazer um texto puramente para entreter sua pequena amiga Alice Liddell, pode-se dizer que ele talvez não tenha sonhado ou se imaginado em um País das Maravilhas, ou se o tiver feito, não conseguiu adquirir plena consciência de quem realmente era ou de sua indescritível capacidade de criação, pois, caso contrário, ele teria visto os milhares de sonhos multiplicados em seu horizonte a partir dos devaneios de uma menina chamada Alice.

2.3 O *nonsense* e sua união com a literatura infantil em *Alice*

Estudar as características que tornam o *nonsense* um gênero literário e não apenas um artifício é essencial para classificar a obra *Alice’s Adventures in Wonderland* (1865).

⁶ ““Vocês não passam de cartas de baralho!”” (CARROLL, 1995, p. 78, tradução nossa).

Ademais, ao compreendermos o que une um texto dessa natureza à versão cinematográfica, somos capazes de assimilar que as semelhanças entre eles superam as diferenças.

É sabido que considerar uma obra como pertencente exclusivamente a um gênero literário específico é uma tarefa inviável. Nenhum texto é composto apenas por elementos pertencentes unicamente a um gênero. A maneira como nos utilizamos da língua para compor uma produção escrita ou oral, os vocábulos escolhidos, as figuras de estilo, métrica, endereçamento, forma, pontuação e ritmo podem caracterizar o produto final como pertencendo a um gênero literário; não de forma pura, apenas alguns traços se sobressaem, caracterizando-o como tal. Este pode ser classificado, quando narrativo, como Epopeia, Romance, Novela, Conto, Crônica, Crônica Narrativo-Descritiva, Fábula, Ensaio. Tratando-se de *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) que obteve sucesso desde seu lançamento e estabeleceu Lewis Carroll como escritor de *nonsense*, hoje ideia já sedimentada; o processo de classificação da obra torna-se mais complexo devido à sua poética e riqueza textual.

Charles Lutwidge Dodgson vivenciou o período do Romantismo por escrever nessa época. Esse movimento intelectual, cultural e literário se iniciou nas últimas décadas do século XVIII e teve seu clímax somente por volta de 1800 a 1850. Reagiu à Revolução Industrial e ao Iluminismo, período que enaltecia a produção literária em prol do que era “útil”, “informativo”, desprestigiando o que fosse considerado “bobo” ou “sem propósito” aparente, traços esses que ainda se faziam presentes no início do século XX mantendo sua influência sobre a literatura. (REICHERTZ, 2000, p. 9). Com princípios que buscavam a fuga do crescimento exagerado dos centros urbanos e valorizavam os sentimentos intensos de horror, temor e apreensão, a natureza e o nacionalismo, a produção literária romântica se voltou para a própria cultura dando grande importância ao folclore presente em muitas obras literárias infantis; como exemplos destacam-se as narrativas dos Irmãos Grimm e Hans-Christian Andersen. Por seguirem a mesma linha e se basearem em narrativas populares semelhantes, pertencentes às suas respectivas culturas, as obras desses escritores são facilmente encaixadas no gênero narrativo literário do conto, mais especificamente, nas espécies contos populares e contos de fadas. Importa aqui assinalar, porém, que a narrativa de Andersen traz em si muitos elementos autobiográficos.

Já a questão a respeito do gênero literário a que *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) pertence merece destaque, uma vez que contém elementos que se sobressaem e que tornam possível encaixá-la em diversos gêneros textuais. Segundo Sebastião Uchoa Leite, um dos fatores que a diferenciam de outras pertencentes à literatura infantil é o fato de trazer interferências.

Isso nos leva à conclusão de que as histórias de Alice não podem ser incluídas na mesma série em que se encontram as fábulas e os contos de fadas infantis. Enquanto o estudo dessas produções tem de ser algo análogo ao estudo dos mitos, isto é, um estudo das invariantes que remetem a uma estrutura da narrativa (ou seja, as fábulas e contos de fadas repetem esquemas e protótipos, variando apenas as histórias), o estudo de Carroll tem de levar em conta as interferências da série histórica na narrativa (LEITE, 2015, p. 153-154).

Os contos populares têm como característica comum a presença de seres como elfos, fadas, anões, gnomos, sereias, bruxas, duendes, etc. De acordo com Alwin L. Baum (1987) “In authentic folktales the adventure cannot expose itself as a dream because its signifying function would be destroyed” (BAUM, 1987 p. 66)⁷. O sujeito que sonha não poderia ter consciência de que está sonhando, caso contrário, o sonho passaria a ser realidade ou apenas imaginação, não se configuraria mais como sonho. Da mesma forma ocorre no conto; o personagem não pode estar sonhando, ele deve viver suas aventuras como sendo reais, sem questionar acontecimentos absurdos, e a aceitação do impossível funciona para que a audiência compreenda que os episódios devem ser entendidos metaforicamente além de servir como artifício irônico (BAUM, 1987, p.67).

Alice pode parecer um conto de fadas devido a seu universo fantasioso, contudo, uma vez que as aventuras da personagem se dão em uma atmosférica quimérica, a narrativa contraria a teoria por eliminar sua função significativa. Já para Elizabeth Sewell, por não ser algo sobre o que podemos exercer controle, o sonho torna-se descartável para ser trabalhado no *nonsense*, pois um escritor do gênero precisa ter total poder sobre as unidades que ele utiliza para causar a tensão necessária no texto (SEWELL, 2015, p. 36). Outro fato importante é que apesar de a menina passar por situações apreensivas e absurdas aceitando-as, a princípio, ela muda sua postura ao longo de sua trajetória refutando a impossibilidade dos fatos e impondo-se sobre as adversidades, ou seja, questiona os acontecimentos absurdos que compõem a narrativa, característica que também vai de encontro aos princípios do conto de fadas.

Outro traço peculiar a tal narrativa é que o herói enfrenta situações de infortúnio involuntariamente, normalmente devido a um golpe de azar ou vilania e é a partir desse ponto que se dá o desenrolar do enredo. Alice realiza uma viagem ao País das Maravilhas, onde enfrenta desventuras em série. Seguindo o Coelho Branco voluntariamente, ela não é levada de forma forçada a esse lugar por um plano premeditado por alguém, e a história não se

⁷ “Em contos populares autênticos, as aventuras não podem ser expostas em forma de sonhos, porque sua função significativa seria destruída” (BAUM, 1987, p. 66, tradução nossa).

encerra quando a menina supera as principais insuficiências, como normalmente ocorre nos contos. Os infortúnios surgem repetidas vezes ao longo da narrativa e em diferentes formas, como sua mudança de tamanho e sua incapacidade de chegar ao jardim, dentre outras menos relevantes apresentadas por Carroll, ao pintar o ambiente caótico em que Alice se encontra.

Além disso, os episódios que compõem os contos são interligados, dão ao leitor uma expectativa do que poderá acontecer na sequência e, segundo Nina Demurova, em *Alice*, “None of these episodes is prepared for by what proceeds it; none forms a pair with any of previous ones” (DEMUROVA, 2006, p. 158)⁸. Torna-se praticamente impossível a antecipação dos fatos por parte do leitor de *Alice*, pois não existe uma constância no aparecimento de personagens secundários, nem uma sequência lógica de acontecimentos para que seja utilizada a previsão. Partindo das teorias de Baum (1987) e Demurova (2006), podemos afirmar que *Alice* não pertence ao gênero literário dos contos de fadas ou dos contos populares por se contrapor a essas teorias, além de a isso se somar o fato de o enredo não apresentar moral alguma a seus leitores, outra característica inerente aos contos infantis.

Alice também apresenta um traço típico da fábula, composições literárias cujos personagens são antropomorfizados que vivem situações análogas ao cotidiano humano. Com intuito educativo, são histórias de grande carga moral apresentada, normalmente, no fim da narrativa, quando a tensão criada é solucionada. Pelo exposto, podemos afirmar que essa também não é o foco da obra, pelo contrário, o autor ironiza tal fato através da figura da Duquesa que busca encontrar a moral de todo e qualquer acontecimento, mesmo quando isso parece impossível.

“‘You ’re thinking about something, my dear, and that makes you forget to talk. I ca’n’t tell you just now what the moral of that is, but I shall remember it in a bit.’
 ‘Perhaps it hasn’t one,’ Alice ventured to remark.
 ‘Tut, tut, child!’ said the Duchess. ‘Everything’s got a moral, if only you can find it.’” CARROLL, 1995, p. 56)⁹.

Não se encaixando em nenhum dos gêneros textuais supracitados, ainda que deles compartilhe elementos, Lewis Carroll se consagrou como escritor de *nonsense*. Para Peter Heath, Lewis Carroll já está tão firmemente estabelecido como tal que seria difícil provar o contrário (HEATH, 1987, p. 47). Normalmente, entendemos por *nonsense* tudo aquilo que

⁸ “Nenhum dos episódios é preparado pelo que o antecede, nenhum forma par com os episódios anteriores” (DEMUROVA, 2006, p. 158, tradução nossa).

⁹ “‘Você deve estar pensando em alguma coisa, querida, e isso faz você esquecer-se de falar. Não consigo lhe dizer qual é a moral disso agora, mas hei de lembrar já, já.’

‘Talvez não exista uma moral,’ Alice arriscou-se a falar.

‘Não seja boba, disse a Duquesa’ ‘Tudo tem uma moral, basta você querer encontrá-la’” (CARROLL, 1995, p. 56, tradução nossa).

não alcança um sentido preciso, que está em desordem e sem lógica. Mas o que seria *nonsense*? Se o *nonsense* está realmente tão impregnado de desordem e ilogicidade como acreditamos, como somos capazes de compreender um texto de *nonsense*?

É inegável que o *nonsense* depende do sentido, e para nós, o que tem sentido é o que somos capazes de compreender. Quando não atingimos esse entendimento ao analisarmos as formas de expressões sejam elas da fala ou da escrita, quando a compreensão foge ao nosso controle, nós a rotulamos de forma negativa. A ausência total ou parcial do sentido nos traz insegurança e nos leva a achar que ali há algo que ficou por ser dito, que a informação não está completa e então nos convencemos de que é sem sentido. Porém, há mais ordem e lógica no *nonsense* do que somos capazes de ver como leigos. Se a informação fosse de um todo sem sentido, seríamos completamente incapazes de retirar dali qualquer significado, logo, a obra de Dodgson, considerada como *nonsense*, seria uma leitura sem fruição, o que sabemos ser exatamente o oposto, uma vez que se tornou uma das favoritas entre crianças e adultos.

Segundo Wim Tigges, *nonsense* é um gênero literário que equilibra simultaneamente multiplicidade e ausência de sentidos, esse equilíbrio é afetado pelo jogo de regras da língua; lógica; prosódia e representação ou combinação destes (TIGGES, 1988, p. 47). O *nonsense* deve manter um equilíbrio exato entre a logicidade e a ilogicidade, entre a ordem e a desordem, para que sejamos capazes de entender apenas o suficiente, para termos a compreensão geral do assunto, nada além e nada aquém. “(...) it maintains a perfect tension between meaning and absence of meaning. Such a balance cannot be successfully maintained if a text appears to be meaningless from the very start” (TIGGES, 1988, p. 4)¹⁰. Segundo o estudioso, o *nonsense* deve aproximar seu leitor de uma interpretação, mas ao mesmo tempo mantê-lo distante da ideia de que ali existe um sentido mais profundo a ser extraído. O escritor irá lançar mão de diferentes recursos para manter seu leitor indo e vindo no percurso entre o coerente e o incoerente; como em um jogo onde dois oponentes se enfrentam, mas jamais alcançam a vitória, havendo apenas a tensão da batalha entre eles.

Dentre os elementos mais usados para elaborar o *nonsense*, temos a inversão, a ausência do belo, a ausência de emoção, a dança e a questão da identidade. No campo linguístico, trocadilhos, *portmanteau* e neologismos são componentes recorrentes. Susan Stewart (1980) afirma que a inversão é bastante comum na formação do *nonsense*. Charles Dodgson fazia constante uso desse recurso em seu dia-a-dia, escrevia cartas para suas amigas de forma que elas utilizassem um espelho para conseguir decifrá-las e tocava sua caixa de

¹⁰ “[...] ele mantém uma tensão perfeita entre sentido e ausência de sentido. Tal equilíbrio não pode ser mantido com êxito se o texto parece ser sem sentido desde o início” (TIGGES, 1988, p. 4, tradução nossa).

música de trás para frente (STEWART, 1980, p. 69-70). Logo, não seria estranho nos depararmos com tal recurso em suas produções literárias. Encontrar animais ou objetos que falam, fazer uso de personificação, que é uma forma de inversão, são recursos habituais no gênero. As aventuras de Alice são permeadas de animais e objetos falantes do início ao fim, o coelho, o gato, a lagarta, a tartaruga, o rato e a lebre, assim como as cartas de baralho.

A menina, logo no início de *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), depara-se com um coelho branco vestindo colete, segurando um relógio e dizendo estar atrasado. Há aqui a personificação e também uma ironia, pois a Revolução Industrial que se dava naquele momento trazia a característica da velocidade do mundo moderno e a sensação de estar-se correndo contra o tempo para compensar o já perdido devido à morosidade da era sem o domínio das máquinas. No lugar em que Alice se encontra, até o próprio tempo é personificado. No capítulo VII “A Mad Tea-Party”, por ocasião do diálogo entre a menina e o Chapeleiro, este lhe informa que ali as horas não passam, é sempre seis horas da tarde. Ele se refere ao tempo como uma pessoa que Alice nunca deve ter conhecido, não da mesma forma que ele o conhece, pois se o tivesse conhecido, não o trataria de jeito tão negligente.

If you knew Time as well as I do,’ said the Hatter, ‘you wouldn’t talk about wasting it. It’s *him*.
I don’t know what you mean, said Alice.
Of course you don’t! the Hatter said, tossing his head contemptuously. ‘I dare say you never even spoke to Time!
Perhaps not, Alice cautiously replied: ‘but I know I have to beat time when I learn music.
Ah! that accounts for it,’ said the Hatter. ‘He won’t stand beating. Now, if you only kept on good terms with him, he’d do almost anything you like with the clock.
(CARROLL, 1995, p.45)¹¹.

O uso da personificação se estende quando Alice se depara com o gato na floresta; ele lhe explica o mundo em que ela se encontra também se utilizando da inversão (STEWART, 1980, p. 67-68): “You see a dog growls when it’s angry and wags its tail when it’s pleased. Now I growl when I’m pleased and wag my tail when I’m angry. Therefore, I’m mad” (CARROLL, 1995, p. 40)¹². O personagem se utiliza dessas características para explicar a

¹¹ “Se você conhecesse o Tempo como eu conheço,’ disse o Chapeleiro, ‘você não falaria em gastá-lo como se fosse uma coisa. Ele é *uma pessoa*.’

‘Não sei o que você quer dizer com isso,’ disse Alice.

‘É claro que não!’ disse o Chapeleiro, virando-lhe o rosto com desprezo. ‘Ouso dizer que você sequer falou com ele!’ ‘Talvez não,’ Alice respondeu cautelosamente; ‘mas sei que já marquei o tempo com batidas nas minhas lições de música’. ‘Ah, então é por isso,’ disse o Chapeleiro. ‘Ele odeia apanhar. Se você fizesse as pazes com ele, ele faria quase tudo que você desejasse com o relógio.’” (CARROLL, 1995, p. 45).

¹² “Veja só, um cão rosna quando está com raiva e abana o rabo quando está contente. Já eu rosno quando estou contente e abano o rabo quando estou com raiva. Portanto, eu sou louco” (CARROLL, 1995, p.40, tradução nossa).

loucura e a incoerência naquele universo. A inversão aqui acontece porque a característica do cão é rosnar quando se sente ameaçado ou com raiva e abanar a cauda para demonstrar alegria, enquanto o gato emite sons guturais quando sente prazer e balança o rabo para demonstrar sua raiva.

A inversão social também está presente na obra. No primeiro encontro de Alice com a Duquesa, a menina a vê sentada em um banco na cozinha ninando um bebê, tarefa que não seria comum para alguém da nobreza, mas, sim, para uma ama ou serva. “[...] the Duchess was sitting on a three-legged stool in the middle, nursing a baby; the cook was leaning over the fire, stirring a large cauldron which seemed to be full of soup.”(CARROLL, 1995, p. 36)¹³. Soma-se, ainda, o fato de que a Duquesa se encontrava na cozinha, juntamente com uma cozinheira, recinto indigno da visitação dos nobres, uma vez que lá se encontrava grande número de empregados e o calor dos fogões e o odor dos alimentos crus tornavam o ambiente desagradável.

Mais adiante, Alice está em um jogo de croquete cujas cartas, seres inanimados no mundo real, são os jogadores, e as traves, marretas e bolas são seres vivos, mais precisamente, animais. No mundo real, seres humanos são jogadores e fazem uso de objetos inanimados como material para tornar o jogo executável (STEWART, 1980, p.182-183). Nos capítulos finais, durante o julgamento que visava incriminar o Valete de Copas, pelo roubo das tortas da Rainha de Copas, esta ordena que a sentença seja estabelecida antes do veredito: “Sentence first, verdict afterwards” (CARROLL, 1995, p.78)¹⁴. Nas sociedades de amplo exercício do Estado de direito, primeiramente, são expostos os fatos, em seguida analisados; e, posteriormente, o veredito é proclamado e só então é proferida a sentença a ser aplicada ao réu. Muitas são as inversões presente no mundo de Alice e são introduzidas desde o início da narrativa. Durante sua longa e demorada queda pela toca do coelho, a menina se indaga se gatos comem morcegos ou vice-versa, mas a ordem não é importante, uma vez que a pergunta não chega a ser respondida.

Outro traço característico do *nonsense* é a ausência do belo. Tratando-se de um gênero literário que apela bastante para o visual, era esperado que o belo ou a ausência dele fossem invocados nas obras. O *nonsense*, seja narrativo ou em versos, vem muitas vezes acompanhado de ilustrações “The providing of pictures is a regular part of the *nonsense*

¹³ “[...] a Duquesa estava sentada em um banquinho no meio da cozinha ninando um bebê; a cozinheira se debruçava sobre o fogão mexendo um enorme caldeirão que parecia estar cheio de sopa” (CARROLL, 1995, p. 36, tradução nossa).

¹⁴ “Primeiro a sentença e depois o veredito” (CARROLL, 1995, p. 78, tradução nossa).

game” (SEWELL, 2015, p. 112)¹⁵. O escritor Edward Lear elaborou as gravuras de seu próprio livro *A Book of Nonsense* (1846). Similarmente, Lewis Carroll fez questão de ilustrar com sua própria arte o manuscrito de *Alice*, então chamado de *Alice’s Adventures Under Ground*. Dentre as forma mais comuns de evidenciar o feio, temos a desproporção, a distorção e a formação de pares que não combinam entre si. Não é difícil encontrar personagens que tenham seus corpos deformados, com partes contorcidas ou de tamanho exageradamente grande ou pequeno demais, causando assim a estranheza que nos leva ao julgamento de feio.

Em um dos exemplos de Lear, ele apresenta a desproporção através de uma personagem que possui um nariz tão grande que chega a alcançar seus dedos dos pés: “There was a Young Lady whose nose / Was so long that it reached to her toes” (LEAR, 1846)¹⁶. Outra personagem do escritor chega a espantar as pessoas ao seu redor pelo tamanho avantajado de seus olhos: “There was a Young Lady whose eyes / Were unique as to colour and size / When she opened them wide / People all turned aside / And started away in surprise”(LEAR, 1846)¹⁷. É possível encontrar outros exemplos de malformação como os supracitados nos versos de Lear.

Carroll traz a desproporção e a feiura à tona, de início através da personagem da Duquesa que é descrita por Alice como muito feia e de queixo muito pontudo: “Alice did not much like keeping so close to her: first, because the Duchess was very ugly; and secondly, because she was exactly the right height to rest her chin upon Alice's shoulder, and it was an uncomfortably sharp chin.” (CARROLL, 1995, p. 56)¹⁸ (FIGURA 3).

¹⁵ “Fornecer gravuras é parte regular do jogo de *nonsense*” (SEWELL, 2015, p. 112, tradução nossa).

¹⁶ “Havia uma jovem cujo narigão / alcançava no seu pé, o seu dedão” (LEAR, 1846, tradução nossa). Texto disponível em: <http://goo.gl/jcmUBZ>.

¹⁷ “Havia uma jovem cujos órgãos da visão / Eram únicos em coloração e dimensão / Quando ela os deixava abertos em posição / surpresos, todos olhavam em oposta direção. (LEAR, 1846, tradução nossa). Texto disponível em <http://goo.gl/jcmUBZ>.

¹⁸ “Alice não gostava muito de ficar tão perto dela: primeiro porque a Duquesa era *muito* feia; e segundo porque ela tinha exatamente a altura certa que lhe permitia repousar o queixo no ombro de Alice.” (CARROLL, 1995, p. 56, tradução nossa).



Figura 3 - A Duquesa e Alice, por John Tenniel (1865). (Fonte: <https://goo.gl/pqCNp9>)

A emoção é um sentimento cuja ausência é proposital nas composições nonsense, porque para causar a tensão necessária no texto, o escritor deve escolher elementos que possa controlar, e uma vez que as emoções são subjetivas, cada ser sente de uma forma, isso pode fugir ao domínio do autor trazendo desordem, logo elas se tornam indesejadas e ele opta por evitar invocá-las (SEWELL, 2015, p. 131-132). O objetivo é passar o conteúdo para o leitor de forma que ele não seja capaz de interpretar a mensagem por completo, ou fazer com que uma ação passível de despertar algum tipo de emoção seja repetida inúmeras vezes, tornando-a banal e aniquilando o efeito do sentimento. Um exemplo claro em *Alice* é a fala da Rainha de Copas “Off with her head” (CARROLL, 1995, p.78)¹⁹ que pode causar espanto e medo, mas o fato de a Rainha repetir tantas vezes a mesma ordem, ela acaba sendo banalizada e nunca realizada por seus servos, acarretando o fim do sentimento de temor que poderia ser despertado pela asseveração.

Retornando ao primeiro encontro da menina Alice com a Duquesa, no capítulo VI intitulado “Pig and Pepper”, a garota presencia a mulher sacudindo um bebê violentamente. “(...) and with that she began nursing her child again, singing a sort of lullaby to it as she did so, and giving it a violent shake at the end of every line (...)” (CARROLL, 1995, p. 38)²⁰. Ademais, a música cantada sugere que se fale grosseiramente com as crianças e bata nelas

¹⁹ “Cortem-lhe a cabeça” (CARROLL, 1995, p. 78, tradução nossa).

²⁰ [...] e então começou a embalar a criança novamente, cantando um tipo de canção de ninar, e à medida que o fazia, chegando ao fim de cada linha, ela chacoalhava o bebê violentamente. (CARROLL, 1995, p. 38, tradução nossa).

sempre que espirrarem, pois fazem isso propositalmente apenas para irritar. O sentimento de indignação que tal violência pode causar no leitor é eliminado quando Alice percebe que o bebê ninado pela Duquesa havia, na verdade, se transformado em um porco. Essa incongruência faz com que o leitor não seja capaz de interpretar a mensagem por completo e não atinja a compreensão total dos acontecimentos, o que causa a tensão entre ordem e desordem do *nonsense* e anula a emoção que poderia surgir pela cena descrita.

A violência apresentada por Edward Lear pode ser observada nos seguintes versos: There was an Old Man of Whitehaven / Who danced a quadrille with a Raven / But they said—"It's absurd / To encourage this bird!" / So they smashed that Old Man of Whitehaven. (LEAR, 1846)²¹. Whitehaven é uma cidade portuária no Reino Unido e, nos versos de Lear, lá havia um velho que costumava dançar quadrilha com um corvo e por esse motivo ele foi esmagado. Talvez ele tenha tido tão horrível destino pelo fato de o corvo ser uma ave malquista e considerada de mau agouro, mas não conseguimos apreender claramente o motivo de tal atrocidade nem saber qual fim levou o pássaro. A violência presente permite um pouco mais o desenvolvimento da emoção do que o texto de Carroll, por não haver tanta incoerência, contudo, o processo não se prolonga devido ao fim abrupto do verso.

Como mote recorrente no *nonsense*, temos a dança. "(...) Perhaps the reasons why dance is so important in *nonsense* is that it is one of the few rituals, if not the only one, which one can perform on one's own." (TIGGES, 1988, p. 80)²². Tigges considera a dança uma forma de ritual que faz parte da sociedade desde os tempos remotos. Porém, é um ritual o qual somos capazes de seguir sem assistência de ninguém, caso desejemos e por isso é tamanha sua relevância. Nos versos de Lear, encontramos a dança de quadrilha entre o velho e o corvo, como já analisado. O termo quadrilha surgiu ainda no século XVII e se tornou bastante popular nos séculos XVIII e XIX. A dança era feita apenas por dois casais, mas com o passar do tempo, o número de componentes foi alterado para quatro tomando posição em forma de quadrado.

A dança também surge nos seguintes versos de Lear: "There was an Old Person of Ischia / Whose conduct grew friskier and friskier / He danced hornpipes and jigs / And ate

²¹ "Havia um velho no porto / que dançava quadrilha com um corvo / Mas disseram – "É um absurdo / Encorajar tal animal impuro" / Então eles esmagaram o velho do porto. (LEAR, 1846, tradução nossa). Texto disponível em: <http://goo.gl/jcmUBZ>.

²² "Talvez os motivos pelos quais a dança é tão importante no *nonsense* é que ela é um dos poucos rituais, se não o único, que alguém é capaz de realizar por conta própria." (TIGGES, 1988, p. 80, tradução nossa).

thousands of figs / That lively Old Person of Ischia.” (LEAR, 1846)²³. Neste caso a Quadrilha não se faz mais presente, temos uma personagem de Ísquia, uma ilha localizada na Itália, que dança *Hornpipe* e *Jig*, as quais datam do século XVI e são típicas da Inglaterra e Irlanda. Não se sabe como a dança do *Hornpipe* surgiu, mas acredita-se que os marinheiros seriam os responsáveis pela criação. Os movimentos podem ser feitos de forma lenta ou rápida e normalmente usam-se sapatos mais rígidos, para que o som de sua batida no chão ajude a manter o ritmo. Já o *Jig*, que também data do século XVI, é uma dança folclórica inglesa, que se popularizou rapidamente no continente europeu sofrendo adaptações, sendo atualmente mais associada à Irlanda e Escócia.

Em *Alice* também é possível encontrar a Quadrilha. No capítulo X, “The Lobster Quadrille”, o Grifo e a Falsa Tartaruga explicam à menina como funciona a dança das Lagostas. Segundo eles, consiste em formar duas filas tendo esses animais como pares e, após elaborar alguns passos, e trocar de par, estes crustáceos são arremessados ao mar o mais alto possível para depois serem buscados novamente (CARROLL, 1995, p. 63). A dança é uma forma de expressão do corpo e pode ser controlada por coreografia ou feita de forma livre, a gosto de quem a comanda. Para Elizabeth Sewell, é uma forma de jogo, é a maneira de pensar com o corpo, e pelo fato de o *nonsense* também ser um tipo de jogo que equilibra a ordem e a desordem, o sentido e o não-sentido, eles se harmonizam tão perfeitamente (SEWELL, 2015, p. 192).

A questão da identidade também é um mote recorrente nas obras de *nonsense* e está relacionada a artifícios já mencionados para a formação do gênero literário. Ter uma identidade é algo crucial para o ser humano, é uma maneira de definir quem somos e compreendermos melhor nosso próprio ser. Jogar com esse tema é um modo de manter a tensão entre o que é e o que não é, o sentido e o não-sentido, é uma forma de deixar as coisas indefinidas. É comum fazer uso da metamorfose, da malformação e também de transformações linguísticas. Exemplos foram citados anteriormente em relação à metamorfose, no capítulo VI de *Alice*, quando o bebê da Duquesa se transforma em um porco; também na malformação presente nos versos de Lear em que a mulher tem olhos tão grandes que chega a assustar as pessoas, dentre outros. Já a transformação linguística acontece quando Alice em seus questionamentos troca morcegos por gatos, fazendo uso da inversão, já analisada anteriormente.

²³ “Havia um idoso de Ísquia / Cujá conduta ficou cada vez mais pífia / Ele dançou *hornpipes* e *jigs* / E comeu demais sem perceber / Aquele velho, idoso de Ischia.” (LEAR, 1846, tradução nossa). Texto disponível em <http://goo.gl/jcmUBZ>.

Ao chegar ao mundo subterrâneo, a menina Alice se depara com várias situações em que ela aumenta e diminui de tamanho bruscamente, muitas vezes em decorrência do consumo de alimentos ou bebidas. Isso a deixa tão atordoada que chega a se questionar quem ela mesma seria, se alguma de suas colegas Ada ou Mabel. No seu encontro com a lagarta, esta pergunta-lhe quem ela é, porém a menina chega a dizer: “I – I hardly know, Sir, just as presente - at least I know who I *was* when I got up this morning, but I think I must have been changed several times since then.” (CARROLL, 1995, p. 28)²⁴. É somente ao fim do enredo, quando Alice já passou por inúmeras circunstâncias incoerentes que ela toma consciência de quem realmente é e de que pode acabar com toda aquela situação. É importante lembrar que a protagonista tem apenas sete anos de idade, ou seja, está recém-saída da primeira infância que vai de zero a seis anos. Sete anos é um período de grandes transformações na vida da criança, pois é quando, obrigatoriamente, entraria na escola, seria alfabetizada e se abriria uma infinidade de portas e possibilidades em seu horizonte. Talvez essa transformação e questionamento do próprio ser sejam a viagem que Alice faz ao País das Maravilhas de onde ela sai pronta para enfrentar o mundo real com mais bravura e consciência de si e de seu próprio papel na sociedade.

No campo linguístico, o *nonsense* faz uso constante de trocadilhos, neologismos, e também de *porte-manteaux*. Em *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) Lewis Carroll usa os trocadilhos quando joga com palavras homófonas, de sons semelhantes, porém de escritas distintas. Esses trocadilhos muitas vezes trazem o humor de forma sutil ao *nonsense*. “To make a pun is to exploit double meanings of a word for humorous purposes or effects. Sometimes the play is on different senses of the same word; sometimes it is on the similar sense or sound of different words.” (LE MOS, 2009, p. 28)²⁵. A título de exemplo, temos talvez o mais famoso deles encontrado no capítulo III que na versão original é “A Caucus Race and a Long Tale”. Esta passagem gira em torno do encontro de Alice com um rato que vai contar-lhe sua triste história, a qual ele inicia dizendo “Mine is a long and sad tale” (CARROLL, 1995, p. 19)²⁶. Mas Alice o interpreta mal e diz “It’s a long tail, certainly... but why do you call it sad?” (CARROLL, 1995, p. 19)²⁷, o jogo de palavras aqui ocorre entre os

²⁴ “Eu – Eu mal sei dizer, senhor, neste momento - pelo menos eu sei quem eu *era* quando levantei hoje pela manhã, mas eu acho que mudei demais desde então.” (CARROLL, 1995, p. 28, tradução nossa).

²⁵ “Fazer um trocadilho é explorar o duplo significado de uma palavra com propósito ou efeito humorístico. Às vezes, o jogo acontece com diferentes sentidos de uma mesma palavra; às vezes é com sentidos ou sons semelhantes de diferentes palavras.” (LE MOS, 2009, p. 28, tradução nossa).

²⁶ ““Minha história é triste e longa”” (CARROLL, 1995, p. 19, tradução nossa).

²⁷ ““Certamente, é uma cauda longa... mas por que você o chama de triste?”” (CARROLL, 1995, p. 19, tradução nossa). Na língua portuguesa fazer uma rima com vocábulos sem mudar o significado das palavras torna-se extremamente difícil por elas não serem homófonas.

seguido do pronome objeto em terceira pessoa do plural (*us*), pois *tortoise* e *taught us* produzem sons semelhantes em suas pronúncias.

Mais adiante, a Tartaruga lhe explica como funcionavam as lições (*lessons*) na escola: a cada dia, as horas passadas na instituição diminuía (*lessen*); começando no primeiro dia com dez, no segundo, nove, e assim por diante.

And how many hours a day did you do lessons?' said Alice, in a hurry to change the subject. 'Ten hours the first day,' said the Mock Turtle: 'nine the next, and so on.' 'What a curious plan!' exclaimed Alice. 'That's the reason they're called lessons,' the Gryphon remarked: 'because they lessen from day to day.' (CARROLL, 1995, p. 62)²⁹.

Também de formas homófonas, as palavras utilizadas pelo autor formam um trocadilho e com essa explicação o Grifo demonstra o porquê de as lições serem designadas dessa forma.

Lemos (2009) mostra-nos que, na conversa da garota com a Tartaruga, ocorre um jogo de palavras semelhante ao supracitado. O animal lhe fala sobre um tipo de peixe e afirma que eles nunca fazem uma jornada sem um delfim (porpoise), mas a menina tenta corrigi-lo, sugerindo que ele poderia estar enganado, pois na verdade ele deveria usar o termo com um fim (*purpose*) (CARROLL, 1995, p. 65). Da mesma maneira que *taught us* e *tortoise* são semelhantes, *purpose* e *porpoise* também têm suas pronúncias concordantes e formam pares homófonos.

Outra forma de usar trocadilho é interpretar uma mensagem de forma literal. Novamente, no capítulo “A Caucus Race and a Long Tale”, logo que Alice sai da lagoa de lágrimas acompanhada de um grupo de animais, e antes de o rato falar-lhes sobre sua vida, todos tentam se secar da forma mais rápida possível. Para tanto, o roedor se dispõe a contar-lhes uma estória e promete que ao finalizá-la todos estarão secos. “Sit down, all of you, and listen to me! I'll soon make you dry enough! [...] This is the driest thing I know.” (CARROLL, 1995, p.16)³⁰. O animal faz tal proposta usando um vocábulo (*dry*) que, dentre muitas opções pode ter o significado de secar ou seco, mas também pode ser usada como entediante. No caso em questão, a palavra não tem o sentido de secar, mas o rato a utiliza com esta intenção, para que os outros bichos não ficassem úmidos por muito tempo. Contudo, ao terminar, todos permanecem molhados. Temos aqui a interpretação literal da mensagem; a

²⁹ “‘E quantas horas vocês passavam na escola?’ disse Alice, com pressa para mudar logo de assunto.

‘Dez horas no primeiro dia,’ disse a Tartaruga Falsa; ‘nove no segundo, e assim por diante’

‘Que sistema curioso!’ exclamou Alice.

‘É por isso que chamam de atividade escolar,’ observou o Grifo: ‘porque as atividades passam a escoar a cada dia’” (CARROLL, 1995, p. 62, tradução nossa).

³⁰ ‘Sentem-se todos e me escutem! Logo, deixarei todos vocês secos! [...] Esta é a estória mais seca que conheço’” (CARROLL, 1995, p. 16, tradução nossa).

palavra (*dry*) é interpretada pelo sentido mais recorrente que lhe é atribuído (seco, oposto de úmido) e isso é que cria o equilíbrio entre ordem e desordem nessa passagem.

Retornando à cena em que Alice discute sobre o tempo com o Chapeleiro Maluco, temos também a interpretação literal quando ela diz bater (*beat*) o tempo em suas lições de música. “[...] I have to beat time when I learn music. ‘Ah! that accounts for it’ said the Hatter. ‘He won’t stand beating.’” (CARROLL, 1995, p. 45)³¹. Aqui ela se refere à marcação do tempo em cada compasso musical, mas é mal interpretada pelo Chapeleiro, que considera o tempo uma pessoa; e acredita que a menina o trata mal e lhe desfere pancadas. Os trocadilhos são usuais em *Alice’s Adventures in Wonderland* (1865), como exposto anteriormente. Já o mesmo recurso não é encontrado de forma análoga na obra subsequente do autor.

Outro artifício linguístico comum no gênero *nonsense* é o neologismo. Este seria a criação de uma nova palavra que obedece às regras da sintaxe, morfologia e fonética da língua (PETZOLD apud TIGGES, 1988, p. 67). Para manter a tensão do jogo entre ordem e desordem do *nonsense*, o leitor deve ser capaz de identificar a classe gramatical daquela palavra; entender a mensagem que ela passa, mas não de forma tão clara a ponto de associá-la à outra palavra já existente como sinônimo. Lewis Carroll utiliza neologismos repetidas vezes no livro *Through the Looking-Glass and What Alice Found There* (1871). O mesmo ocorre nos textos leareanos.

Podemos conferir na obra “Viagem numa peneira” (2011) um rico neologismo botânico criado por Edward Lear com muita maestria e acompanhado de suas próprias ilustrações. O livro foi organizado e traduzido para o português do Brasil por Dirce Waltrick do Amarante. É comum no gênero *nonsense*, como já dissemos, haver ilustrações que acompanham o texto; talvez para ajudar o leitor a formar uma imagem e interpretação daquilo que seus olhos captam, mas sua mente não consegue compreender com tanta facilidade por fugir às regras do senso comum. Como exemplos da utilização do artifício linguístico, podemos citar: *Queeriflora Babylöides*, que seria uma planta de onde nascem os bebês (FIGURA 5); *Tigerlillia Terribilis*, uma flor cujas pétalas são formadas por tigres furiosos (FIGURA 6); e *Guittara Pensilis*, vegetal que contém violões pendurados em sua extremidade (FIGURA 7).

³¹ “[...] já marquei o tempo com batidas nas minhas lições de música’. ‘Ah, então é por isso,’ disse o Chapeleiro. ‘Ele odeia apanhar.’” (CARROLL, 1995, p. 45).



Figura 5 - Queeriflora
Babylöides, Edward Lear
(Fonte: <http://goo.gl/5K95aA>)



Figura 6 - Tigerlillia Terribilis, Edward
Lear (Fonte: <http://goo.gl/49teJz>)

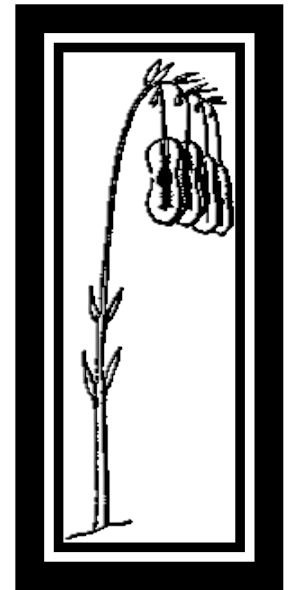


Figura 7 - Guittara Pensilis,
Edward Lear (Fonte:
<http://goo.gl/0J9NPp>)

Em *Alice* (1871), quando se dá o encontro dela com o personagem *Humpty Dumpty*, a menina aprende novas palavras que são exatamente formadas pelo processo acima descrito. Dentre elas está *brillig*. Isto significa quatro horas da tarde, horário em que se começa a preparar o jantar. Segundo o personagem, a derivação do termo vem de *broil* (grelhar alimentos).

Outro tipo de neologismo é o *portmanteau*. Esta palavra é originária do francês e utilizada para representar uma mala com dois compartimentos iguais. O recurso consiste na criação de uma nova palavra, a partir de duas outras já existentes e cujo significado deve conter em si a união dos significados de ambos os vocábulos que a formam. Logo *portmanteau* pode ser considerado uma forma de neologismo, uma vez que resulta na criação de um novo elemento. O que o torna mais claro é a possibilidade de identificar-se a raiz das palavras formadoras daquele produto, enquanto no neologismo propriamente dito isso nem sempre é possível (TIGGES, 1988, p. 68).

Mantendo a conversa da garota com *Humpty* em foco, o personagem lhe explica exatamente o que seria um *portmanteau*, dando-lhe exemplos: *slithy* é a junção de *lithe* (ativo) e *slimy* (viscoso); *wabe* se refere a algo que se estende por uma longa distância antes (*way before*) e depois (*way behind*) de seu ponto central; *mimsy* é a junção de *miserable* (miserável) com *flimsy* (inconsistente); *mome* seria outra maneira de se dizer *from home* (de

casa) (CARROLL, 1995, p. 137). Estes são alguns dos geniais exemplos da criatividade do autor, utilizada para inovar a forma de se escrever literatura infantil em seu tempo.

Para Reichert, o *nonsense* surgiu na Inglaterra no ano de 1846, com a obra *A Book of Nonsense* de Edward Lear e sucumbiu com a morte de Carroll. É certo que esse foi um fenômeno bastante marcante na Inglaterra e, em especial, no período romântico, e talvez se deva à ascensão da filologia e também aos ensinamentos de Kant do que seria possível afirmar com certeza (*sense*) e daquilo que está além de nosso poder racional (*non-sense*). Quiçá, o gênero tenha se fortalecido como uma forma de reagir ao Romantismo, e se assemelhando mais ao Pós-Romantismo, tentou estabelecer suas próprias normas (TIGGES, 1988, p. 234-235).

O livro de Lear consiste de *limericks* que são poemas curtos, de apenas cinco versos com rimas presentes no primeiro, segundo e quinto; e outra no terceiro e quarto. Lear, assim como Carroll, não se casou, tinha uma fixação por precisão em seu cotidiano, tinha medo de cães, mantinha grande número de correspondências e era preso às convicções religiosas, mas com desconfianças a respeito do Catolicismo (SEWELL, 2015, p. 8-9). Porém, quando se trata da obra de cada um desses escritores, as diferenças são evidentes. Lear não se utiliza diretamente de *Nursery Rhymes* ou dela faz paródias, enquanto Carroll o faz repetidas vezes. Segundo Elizabeth Sewell:

Lear's Nonsense is simple, concrete, descriptive and unconversational for the most part, with far more verse than prose. Carroll's Nonsense takes the form of consecutive narrative, with much more prose than verse, essentially conversational (for when Alice has no one to talk to, she talks to herself), and at times highly abstract and complex in its language. The two seem to be completely different, with only the name of Nonsense to hold them together (SEWELL, 2015, p.7)³².

É possível observar que, apesar das semelhanças entre os dois escritores, a forma de elaborar o *nonsense* de cada um é divergente. Edward Lear o faz em versos, de certa forma, algo bastante usado no Romantismo, insere elementos incongruentes como comida, animais e objetos onde não se espera tê-los. Enquanto Lewis Carroll se utiliza da narrativa e também desses mesmos elementos, mas não excluindo a lógica. O universo carroliano é penetrado pela loucura enquanto o leareano o evita (SEWELL, 2015, p. 24). Lear transgredir as regras aplicadas na construção de versos; já Carroll faz seu *nonsense* seguindo a lógica e as regras de

³² “O *nonsense* de Lear é simples, concreto, descritivo e desligado da conversação em grande parte, com muito mais verso que prosa. O *nonsense* de Carroll toma a forma de uma narrativa consecutiva, com muito mais prosa que verso, essencialmente voltado para a conversação (pois quando Alice não tem ninguém para conversar, ela fala consigo mesma), e é às vezes altamente abstrato e complexo em sua linguagem. Os dois parecem completamente diferentes, com apenas o nome *nonsense* para mantê-los unidos” (SEWELL, 2015, p. 7, tradução nossa).

forma restrita, porém são diferentes das que usamos normalmente. Lear forma o gênero de maneira dispersa, uma vez que *A Book of Nonsense* (1846) contém vários poemas curtos e independentes; Carroll o faz em unidade, pois sua narrativa é dividida em capítulos, contém protagonista, personagens recorrentes, começo, meio e fim, por mais que os episódios pareçam desconexos entre si. Os versos de Lear acabaram não transgredindo as barreiras da idade e a cultural como ocorreu em *Alice*. Talvez por estarem muito associados às famosas *Nursery Rhymes*, tão populares entre as crianças e por compor um *nonsense* mais superficial, seu sucesso não tenha sido tão fenomenal como o de Charles Dodgson. Já a experiência que Lewis Carroll proporcionou a crianças e adultos foi sem precedentes, pelo seu caráter inovador, por ser uma narrativa que não tinha intenção de educar como as de sua época, mas, sim, divertir, e que, apesar de usar um gênero literário já explorado anteriormente por Lear, ele o fez de forma inovadora e ousada.

3 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA, ADAPTATION STUDIES E TIM BURTON

3.1 Tradução Intersemiótica

A tradução tem papel fundamental no compartilhamento de informações, na troca de experiências. O ser humano está sempre em contato com falantes de outras línguas e isso nos impele a recorrer a meios que nos tornem inteligíveis àqueles e vice-versa. Para suprir tal necessidade, surge a tradução, que não é produto de um mundo globalizado atual. Tendo surgido ao longo da história das civilizações, vem sendo utilizada, principalmente, com o intento de diminuir as barreiras decorrentes da diversidade linguística, seja por motivo econômico, cultural, político ou administrativo. Pode ser usada como um exercício didático para a aprendizagem de línguas, para divulgar, para entreter, ou para compreender. Para Friedrich Schleiermacher a tradução tem como finalidade levar o estranho, o diferente e o novo às culturas que não estão familiarizadas com tal conteúdo para seu enriquecimento:

[...] nosso povo, por sua atenção ao estrangeiro e por sua natureza mediadora, parece estar destinado a reunir em sua língua, junto com os próprios, todos os tesouros da ciência e da arte alheios [...] para que com a ajuda de nossa língua, qualquer um possa gozar, com pureza e perfeição possível a um estranho, a beleza produzida pelos tempos mais diversos. Esta parece ser, com efeito, a verdadeira finalidade histórica da tradução em grande escala [...] (SCHLEIERMACHER, 1813, p. 83).

Apesar de se fazer necessários há tantos séculos, foi somente a partir do século XX que os Estudos da Tradução começaram a dar passos mais largos e conquistaram mais espaço no mundo acadêmico. Tendo-se estabelecido na década de setenta como disciplina e na década seguinte passando a ter mais estabilidade e firmeza, essa área de estudo, antes menosprezada por não ser considerada científica, agora vem ganhando força e conquistando seu lugar ao sol com o avanço da tecnologia e o apoio das novas mídias.

O fenômeno da globalização foi de suma importância para a comunicação intercultural e, conseqüentemente, para o avanço dos estudos da tradução, uma vez que esta se tornou ainda mais necessária no mundo atual pela demanda do comércio exterior, assim como pela grande propagação de produtos culturais em línguas estrangeiras no mundo do entretenimento, tais como filmes e vídeo games. A literatura, por sua vez, tem influenciado enormemente a produção audiovisual de novelas, séries e filmes e podemos dizer que essa é uma das modalidades mais fortes de propagação de um escritor na sociedade de massa. Muitas vezes, ele passa a ser conhecido primeiramente através de uma reescritura de sua obra, como, por exemplo, uma adaptação audiovisual, para então passar a ter seu livro lido em maior escala, fato que contribui para a formação da imagem do autor, segundo André

Lefevere. A imagem seria uma projeção através da tradução que um autor ou obra pode ter em uma dada cultura que vem a exercer maior influência que o original (LEFEVERE 1992, p. 110). Isso pode ocorrer porque aqueles que produzem a reescritura estão diretamente ligados à recepção e à sobrevivência da obra traduzida.

A obra de Lewis Carroll *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) teve grande repercussão desde seu lançamento, conquistando primeiramente leitores ingleses para em seguida ser traduzida para o alemão, italiano e francês cerca de quatro anos após ser lançada. Apenas em 1931, os leitores brasileiros tiveram acesso à obra através da tradução de Monteiro Lobato e, desde então, houve inúmeras traduções e adaptações destinadas a públicos variados no Brasil e no mundo. É por meio da tradução que uma obra ganha força e se renova levando seu escritor à eternidade, uma vez que seu trabalho atinge outras gerações de leitores em novos territórios. “If a writer is no longer rewritten, his or her work will be forgotten” (LEFEVERE, 1992, p 112)³³. Com o aniversário de 150 anos de *Alice*, a força da obra foi retomada e edições especiais e algumas já esgotadas ganharam vida chegando a novos e velhos leitores para (re)apresentar o mundo de aventuras e cheio de possibilidades da menina Alice. Atendo-se à tradução literária, atualmente, inúmeras são as possibilidades de se ler o texto de Carroll, tendo em vista diferentes vertentes que tomam forma de acordo com o público-alvo e a cultura de chegada. Essas possibilidades são multiplicadas quando abrimos para o campo da tradução intersemiótica.

O texto traduzido tem função de disseminação, propagação. Uma tradução jamais será cópia de um texto em outra língua, pois nunca são similares; haverá, por vezes, vocábulos que precisarão ser traduzidos por duas ou mais palavras, as estruturas sintáticas irão sempre diferir em algum ponto e a sonoridade nunca será completamente equivalente, às vezes, nem será minimamente equivalente. Apesar de todos esses fatores que podem nos fazer desconfiar da legitimidade das traduções ou do tradutor, iremos sempre recorrer a elas, pois é por meio destas que temos acesso à cultura, ao conhecimento, às obras imortais e atemporais. Por mais que um texto seja alterado, destruído, deformado, por mais que este sofra com as alterações, chamadas pelo teórico da tradução Antoine Berman de deformações, e que o deixem em ruínas, são as traduções que podem nos trazer a luz, nos mostrar novos caminhos e abrir nossas mentes e nossos olhos para vermos o mundo sob um novo ponto de vista, para enxergar o “outro” (VENUTI, 2004, p.20) ao invés de olharmos apenas para nosso próprio reflexo; para ampliarmos nossos horizontes e podermos ver sempre mais longe. A tradução,

³³ “Se um autor deixar de ser reescrito, seu trabalho cairá no esquecimento” (LEFEVERE, 1992, p. 112, tradução nossa)

em especial a literária e a intersemiótica, se faz essencial para a propagação da arte em todos os sentidos e sistemas.

A tradução literária envolve em seu processo, no mínimo, duas línguas com contextos linguísticos diferentes; dois sistemas culturais; influências pessoais de duas pessoas, autor e tradutor; além das interferências de editores, dentre outros fatores. A escolha do texto a ser traduzido, normalmente está ligada à repercussão que o autor adquire em seu polissistema original, e a forma como será traduzido depende do polissistema cultural de chegada daquela reescritura. Para compreender melhor, a questão dos polissistemas, tomaremos como balizadores os estudos de Even-Zohar.

A teoria dos polissistemas foi elaborada por Even-Zohar entre os anos de 1969 e 1970 com influência dos formalistas russos. Posteriormente, foi aprimorada com o fim de sanar alguns problemas relativos à teoria da tradução e à estrutura histórica da literatura hebraica (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 1). Para o autor, a literatura é composta por um conjunto de atividades, mas se comporta como um todo. Contudo, cada atividade pode ao mesmo tempo fazer parte de outro sistema e ser regida por regras diferentes e correlacionadas a fatores distintos. Diferindo das ideias de Saussure (1916), que acreditava em um sistema linguístico estático, Even-Zohar aposta em um sistema autônomo e dinâmico e considera as manifestações literárias e não-literárias existentes num sistema cultural (EVEN-ZOHAR, 1990, p 30-31).

Segundo o linguista, a literatura traduzida está introduzida num sistema maior, o literário que, por sua vez, se insere em outro sistema de grandeza superior, o cultural. Essa rede de sistemas interligados e que se sobrepõem é o que forma um sistema interdependente e único, o polissistema (EVEN-ZOHAR, 1990, p.22). Ou seja, não podemos analisar uma produção literária isolando-a de fatores que lhe são externos, uma vez que ela faz parte de um sistema ligado a e dependente de outro(s).

A linguagem constitui um elemento chave no conceito de cultura, como afirma Laraia (1986 *apud* HINOJOSA; LIMA, 2007, p. 2), havendo entre elas uma relação dialética, uma vez que a comunicação é um processo cultural que torna possível a existência da cultura como um complexo de conhecimentos, valores e costumes. Devido à abrangência interdisciplinar e à fluidez do que se considera *cultura*, inúmeros são os conceitos já desenvolvidos sobre a mesma. Para Hall (1996), a cultura se define como: “[...] grounded terrain of practices, representations, languages and customs of any specific historical society. [...] the

contradictory forms of ‘common sense’ which have taken root in and helped to shape popular life” (HALL, 1996, p. 439) ³⁴.

Essa elaboração é bastante abrangente, não limitadora, lida com costumes populares, e com a língua como elementos formadores de um sistema maior, a cultura. Vivemos imersos em cultura e dela não podemos nos dissociar, assim como não podemos separar uma língua da cultura da qual ela faz parte.

De acordo com Even-Zohar, ao se escrever ou traduzir um texto, seu autor ou tradutor estão sempre impregnados de influências advindas da cultura da qual fazem parte e essas influências dão rumo ao texto. Ou seja, tanto a literatura quanto a sua tradução estão inseridas em sistemas interligados à cultura, que rege as regras que influenciarão no resultado daquele texto. Isso ocorre porque a cultura é o sistema maior que engloba o sistema da literatura que, por sua vez, abriga o sistema da literatura traduzida. Ainda em consonância com os estudos de Even-Zohar, dentro dos sistemas literários há um constante movimento entre textos dominantes e secundários que ocupam o centro ou a periferia do sistema e garantem a evolução do sistema literário, mas isso não quer dizer que o texto central seja melhor que um periférico.

Ao se estabelecer um repertório literário no sistema, há tipos de textos regentes que ditam o estilo a ser seguido para que se atinja a posição central, dominante. A isso o autor chama de tipo primário ou conservadorismo, aqueles que formam os cânones e tornam-se parte da herança. Existe, em oposição, o tipo secundário ou de inovação, que não é previsível e é carregado de elementos novos. Vale ressaltar que não existe apenas um tipo de texto central nem somente um tipo de texto periférico. O sucesso de *Alice* pode ser explicado por meio do esquema supracitado. O que existia era a literatura informativa, com intuito de educar, instruir e que ocupava o centro do sistema. Quando surgiu a obra de Lewis Carroll, inovadora, rica e desafiadora, ela quebrou os paradigmas antes estabelecidos causando um movimento no sistema, empurrando para a periferia o que antes era central e tomando sua posição, abrindo caminhos para novos textos e iniciando a era de ouro da literatura infantil. Entretanto, se um estilo de texto central permanece durante muito tempo ditando as normas do sistema, este se tornará petrificado. O sistema precisa sempre ter uma subcultura fornecendo-lhe novo material para que o movimento das camadas do sistema não cesse e seja sempre renovado com novas ideias e estilos (EVEN-ZOHAR, 1990).

³⁴ [...] o terreno sólido, das práticas, representações, línguas e costumes de qualquer sociedade histórica específica, [...] as formas contraditórias de 'senso comum' que se enraizaram na vida popular e ajudaram a moldá-la (HALL, 1996, p. 439, tradução nossa).

Como dito anteriormente, a literatura traduzida vem imersa no sistema literário, não pode ser estudada isoladamente, pois os sistemas se encontram interligados. Dessa forma, o texto traduzido está correlacionado com o sistema literário das seguintes formas: a) “in the way their source texts are selected by the target literature [...]”; b) “in the way they adopt specific norms, behaviors, and policies [...] which results from their relations with the other home co-systems” (EVEN-ZOHAR, 1990, p.46) ³⁵. A literatura traduzida pode ocupar diferentes posições dentro do sistema, tanto na periferia, como no centro, seja ao mesmo tempo ou em intervalos diferentes. Isso porque o sistema da literatura traduzida é formado por diferentes camadas. Quando centralizada no sistema, há alguns requisitos a serem preenchidos no polissistema e para isso é necessário que: a) a literatura de chegada seja ainda “imatura” e não se encontre estabelecida firmemente; b) a literatura seja “periférica” e/ou “fraca”; c) a literatura encontre-se em momento de crise (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 47). Assim, ao se tornar parte central do sistema, a literatura traduzida passa a ditar normas para um novo repertório literário daquela cultura de chegada e é através dela que o novo chega para desestabilizar o polissistema cultural.

A tradução é vista por Even-Zohar como “an activity dependent on the relations within a certain cultural system” (EVEN-ZOHAR, 1990, p.52)³⁶. Da mesma forma, Gideon Toury (2012) acredita que essa jamais pode estar dissociada do ambiente em que surge, pois a tradução não existe em um vácuo. Tanto o processo de produção da tradução acontece em um dado sistema cultural, como o texto final tem por objetivo satisfazer determinadas necessidades daquele sistema. Assim, o tradutor opera de acordo com os interesses da cultura de chegada de seu produto (TOURY, 2012, p. 6). A posição que o texto irá ocupar, assim como suas funções serão determinadas pela cultura de chegada que o abrigará. Desse modo, o autor toma decisões tendo em mente a futura recepção de sua obra por parte de seu público-alvo. Porém, esse não é um movimento unilateral. A cultura de chegada também é influenciada pela tradução e, para Toury (2012), a cultura de chegada, muitas vezes, passa por mudanças decorrentes das influências da tradução, pois esta pode trazer elementos ainda ausentes ali (TOURY, 2012 p. 20-21). Isso pode gerar mudanças nos movimentos entre os polissistemas causando trocas nas posições de textos centrais e periféricos. Por isso a tradução

³⁵ a) “como os textos fontes são selecionados pela literatura de chegada [...] b) a forma como eles adotam normas específicas, comportamentos e políticas [...] que resultam de suas relações com outros co-sistemas de chegada” (EVEN-ZOHAR, 1990, p.46, tradução nossa).

³⁶ “uma atividade dependente das relações dentro de um dado sistema cultural” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 52, tradução nossa)

se faz tão necessária, funcionando como uma ferramenta de renovação que traz vida nova ao texto, a seu autor e à cultura que a recebe.

Roman Jakobson contribuiu para a difusão de um novo conceito de tradução que ampliou os horizontes dos estudos nessa área. Para o linguista, a tradução pode ocorrer em vários níveis de linguagem, seja de uma língua para outra ou de um sistema de signos para outro. Ela é um processo cognitivo que pode ocorrer em diversas formas de arte como cinema, música, teatro, pintura, dentre outros. Seus estudos foram guiados pelos passos de Charles Peirce, um dos grandes contribuidores para o surgimento da ciência da Semiótica. Para compreender melhor o que é o signo, temos a seguir a definição de Peirce, a qual Jakobson tomou como base para desenvolver sua teoria:

Um signo, ou representamen, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa esse objeto não em todos os aspectos, mas com referência a um tipo de idéia que eu, por vezes, denominei fundamento do representamen (PEIRCE, 1995, p. 46)

O signo se constitui de um complexo de relações triádicas formadas por signo, objeto e interpretante, onde o primeiro é algo apresentado à mente, como um veículo que a liga ao exterior. “(...) o signo é a única realidade capaz de transitar na passagem da fronteira entre o que chamamos de mundo interior e exterior” (PLAZA, 2003, p. 19). Aquilo que é “representado” torna-se o objeto. O efeito, a ideia que é provocada no intérprete é o interpretante. Para Peirce, o pensamento já é uma forma de tradução uma vez que o que fazemos é transmutar signo em signo. Ao pensarmos, o que fazemos é traduzir o que está em nossa consciência em representações que também funcionam como signo. Dessa forma, o signo nada mais é que sua própria tradução por outro signo, compondo uma cadeia semiótica infinita. É relevante ressaltar que o signo não pode ser o próprio objeto, ele está ali apenas para representá-lo. Essa explicação se torna bastante clara nas palavras de Lúcia Santaella:

[...] a palavra casa, a pintura de uma casa, o desenho de uma casa, a fotografia de uma casa, o esboço de uma casa, um filme de uma casa, a planta de uma casa, a maquete de uma casa, ou mesmo o seu olhar para uma casa, são todos signos do objeto casa. Não são a própria casa, nem a ideia geral que temos de casa. Substituem-na, apenas, cada um deles de um certo modo que depende da natureza do próprio signo (SANTAELLA, 1985, p. 12).

Segundo Peirce, o signo possui dois objetos: o tal como é representado, chamado de Objeto Imediato, e é interno ao signo; o objeto no mundo, externo ao signo e correspondente à

realidade, é o Objeto Dinâmico. Ele também tem três interpretantes, o interpretante como representado ou como se desejaria que fosse compreendido, o interpretante como de fato é executado e o interpretante em si, o final. Logo, é possível dividir os signos em classes de acordo com sua natureza, seja em relação a eles próprios, ao seu objeto ou em relação aos seus interpretantes. Peirce elaborou uma cadeia de classificações triádicas para o signo. Em relação a si mesmo, o signo pode ser um quali-signo, sin-signo ou legi-signo. Relacionado ao seu objeto, ele pode ser um ícone, índice ou símbolo. Quanto ao seu interpretante, podemos classificá-lo como rema, dicente ou argumento. Daremos prioridade aqui à relação entre signo e objeto.

Na relação entre o signo e seu objeto, o primeiro pode aparecer como ícone, pois está ligado apenas às qualidades e estas não podem ser representadas, apenas apresentadas e uma vez que não podem representar, não podem funcionar como signo. Plaza fez uso dos princípios peircianos para estabelecer seu quadro metodológico. Segundo o autor, ícones são:

[...] signos que operam pela semelhança de fato entre suas qualidades, seu objeto e seu significado. O ícone, em relação ao seu Objeto Imediato, é signo de qualidade e os significados, que ele está prestes a detonar [*sic*], são meros sentimentos tal como o sentimento despertado por uma peça musical ou uma obra de arte (PLAZA, 2003, p. 21-22).

O índice tem uma ligação real com o objeto do qual faz parte. É um signo que aponta para outra coisa com que ele está relacionado. Por exemplo, se temos ruas molhadas, isso é um índice, pois aponta para a chuva que deve ter caído anteriormente, havendo, assim, uma conexão real com o objeto, mesmo havendo outras possibilidades de interpretações por parte da mente interpretadora.

ÍNDICES: operam antes de tudo pela contiguidade de fato vivida. O índice é um signo determinado pelo seu Objeto Dinâmico em virtude de estar para com ele em relação real. O índice, em relação ao seu Objeto Imediato, é um signo de um existente (PLAZA, 2003, p. 22).

O símbolo é algo geral e o objeto o qual ele representa é tão genérico quanto ele. O signo não representa seu objeto pelo caráter da qualidade nem pela relação real com esse, mas, sim, retira seu poder de representação por ter em si uma lei que ordena que aquele signo em específico represente seu objeto. Nas palavras de Plaza, os símbolos:

[...] operam antes de tudo, por contiguidade institutiva, apreendida entre sua parte material e o seu significado. Determinado por seu Objeto Dinâmico apenas no

sentido de ser assim interpretado, o símbolo depende portanto de uma convenção ou hábito. O símbolo, em relação ao seu Objeto Imediato, é signo de lei.

Para Jaha, a divisão peirciana dos signos (2004, p. 134):

[...] ajuda a explicar as atitudes que vemos serem tomadas com respeito à tradução. Insistir que uma tradução deva ser um espelho de sua fonte porque, em fim de contas, ela está lá para servir de fonte e origem, é considerar o trabalho do tradutor apenas nos níveis icônico e indiciativo.

As contribuições peircianas, juntamente com os estudos de F. de Saussure, A. N. Viesse-lovski e A. A. Potiebniá deram origem à ciência da Semiótica, que estuda as diferentes formas de linguagem visando demonstrar a relação lógica existente entre signo, interpretante e objeto. Desde seu surgimento no início do século XX e após um maior reconhecimento na década de 1930 e 1940, novos tipos de linguagem foram se desenvolvendo e sendo mais explorados, como a fotografia, o cinema e as novas tecnologias digitais o que justifica a importância de estudá-las e analisá-las mais minuciosamente.

[...] todas as linguagens da imagem, produzidos [*sic*] através de máquinas (fotografia, cinema, televisão...) são signos híbridos: trata-se de hipoícones (imagens) e índices. [...] São, contudo, também índices porque essas máquinas são capazes de registrar o objeto do signo por conexão física (SANTAELLA, 1985, p. 15).

Jakobson se utilizou da teoria dos signos de Charles Peirce para embasar seus estudos e distinguir três formas de interpretar um signo verbal: a tradução *intralingual*, a *interlingual* e a *intersemiótica* ou transmutação. A tradução *intralingual* ocorre quando se traduz um signo em outros signos da mesma língua, de forma sinônima; a *interlingual* acontece por meio de signos de uma língua distinta daquela do texto de partida, como uma forma de discurso indireto; e a última classificação, a *intersemiótica*, se dá quando se traduz um signo para um sistema de símbolos não-verbais, como traduzir um poema em forma de pintura (JAKOBSON, 2007, p. 64-65). Assim, Jakobson uniu o conceito de tradução com os estudos semióticos peircianos ampliando a gama de possibilidades do que podemos considerar tradução.

Aplicando a semiótica ao cinema, temos que: o papel do cineasta é erguer uma matriz de signos que se relacionam entre si, que resulta no filme, e guiar o público nesse percurso. Contudo, como espectador, leitor da imagem, nem sempre é possível identificar o signo, pois às vezes ele não está em evidência e, nesses casos, o contexto é que irá determinar o significado exato que depreendemos desse, e o contexto, por sua vez, também é formado por

outros signos. Os signos são as partículas formadoras da película, são “as unidades de significado mais fundamentais” (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013, p. 18). A semiótica cinematográfica se concretiza quando vemos as imagens e respondemos a elas, uma vez que estamos construindo um sentido a partir da interação com os signos (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013, p. 22). Todavia, o significado não reside no filme; ele existe como efeito da interação entre este último e o público. Seja o filme produto de uma tradução intersemiótica (uma adaptação) ou não (uma produção original), ele sempre será constituído de signos que serão interpretados, assim como a linguagem falada e a escrita também o são.

Uma tradução, independente da classificação que lhe seja atribuída, nunca pode ser uma imagem refletida de seu texto fonte. Este deverá funcionar apenas como fonte inspiradora, uma vez que, como dito anteriormente, os sistemas jamais serão inteiramente compatíveis. Isso se torna ainda mais pertinente, quando trabalhamos no campo da intersemiótica, se utilizarmos dois tipos de linguagens distintas como a literatura e o cinema, por exemplo. É importante ter em mente que temos dois tipos de mídias bastante diferenciadas e que atingem seus públicos-alvo também de maneiras nada semelhantes. Enquanto a literatura é uma linguagem mais demorada, o leitor leva muito mais tempo para ler e construir uma imagem em sua mente daquilo que ele interpreta, o interpretante, e seu efeito no público é mais lentamente absorvido, ao mesmo tempo o receptor fica mais livre para deixar fluir sua imaginação dando margem a diferentes formas de interpretação de um mesmo texto. Já o cinema funciona de forma mais imediatista; provoca reações mais rápidas e delimita mais o campo das interpretações do espectador, pois não há a necessidade de se construir uma imagem a partir de interpretações, essas já aparecem concretizadas diante dos olhos. Logo, não podemos jamais julgar uma adaptação fílmica tendo por base as semelhanças ali existentes ou ausentes em relação ao seu texto-fonte.

3.2 Adaptation Studies

Não é de hoje que entramos em uma sala de cinema e reconhecemos uma obra literária nas telas. Desde o surgimento do cinema, a literatura tem contribuído fortemente como provedora de matéria-prima para roteiros adaptados. No início do século XX, quando os filmes ainda não eram providos de sons, comumente viam-se títulos como *Romeu e Julieta* e *Aladim e a lâmpada maravilhosa*, dentre outros. As obras literárias funcionavam muito bem nas telas uma vez que, por serem histórias conhecidas, facilitavam a compreensão por parte do espectador que não contava com os recursos de fala, sonoplastia ou trilha sonora

(CARTMELL, 2012, p. 2). Contudo, os filmes adaptados não sobreviviam apenas dos textos de ficção, os vitorianos, principalmente, costumavam usar como fontes de inspiração para as produções: óperas, músicas, shows de mágica, peças teatrais, danças, poemas, dentre outras formas de arte (BUCHANAN, 2012, p. 19).

Juntamente com o surgimento do cinema, vieram as discussões acerca da extinção da literatura. As especulações eram a de que esta perderia seu prestígio uma vez que, por não ser uma arte que abraça a todos, cederia sua posição ao cinema que poderia ter como público tanto os letrados como os não-letrados, além de atingir um público maior em um espaço de tempo mais curto.

A linguagem do cinema é, na verdade, formada por diferentes linguagens, todas subordinadas a um meio. O filme pode agregar em si todas as outras artes: fotografia, pintura, teatro, música, arquitetura, dança e, claro a palavra falada. Tudo pode chegar ao cinema – grande ou pequeno, natural ou fantástico, bonito ou grotesco (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013, p. 10)

O cinema é considerado uma forma de arte inclusiva pelo fato supracitado e também por englobar sons fonéticos e barulhos (HUTCHEON, 2006, p. 35). Isso seria a democratização da arte. Porém, da mesma forma, a pintura e a fotografia também foram temas de debates acerca do possível triunfo de uma e extinção da outra, e hoje convivem harmonicamente, a literatura e o cinema também passaram por momentos instáveis, mas hoje mantêm uma relação simbiótica. De início, uma ligação tímida, que, com a maior popularização do cinema, evoluiu rapidamente. Com a evolução da arte cinematográfica, os roteiristas não conseguiam acompanhar a demanda por novas histórias e encontraram nas prateleiras de bibliotecas fontes de inspiração para suas produções. Para Deborah Cartmell, a adaptação fílmica surgiu para libertar o texto de seu autor e de seus leitores e ampliar os horizontes da obra (CARTMELL, 2012, p. 8), e ainda com o benefício de utilizar o prestígio já adquirido dos clássicos como forma de garantia de sucesso.

Nas décadas de 1920 e 1930, o cinema passou a ter voz com o aparato sonoro; agora as falas dos atores não mais apareciam em balões adjacentes a eles (FIGURA 8) e os filmes ficaram mais próximos da realidade.



Figura 8 - Balão de diálogo, *The Chamber Mystery*, 1920 (Fonte: *A Companion to Literature, Film, and Adaptation* (2012))

Os primeiros filmes falados sofreram grande influência do drama teatral, pois muitos atores foram tirados dos palcos e levados para as telas e, com eles, seguiu o estilo oratório. Os diálogos eram filmados frontalmente enquanto os atores falavam diretamente para a câmera. Nas cenas externas, o som das falas não era bem captado devido à pobre qualidade dos microfones e acabava se misturando a barulhos alheios à encenação. Apesar de todo o esforço e inovação, o novo recurso não foi tão bem recebido, mas não pelas restrições referidas. Havia aqueles que defendiam que o cinema deveria ser considerado uma forma de arte e não apoiavam os filmes falados com receio de que estes se tornassem completamente dependentes do drama teatral e funcionassem apenas como um recurso comercial e não artístico. E havia, também, os que, como o escritor Aldous Huxley, julgavam que o cinema almejava ficar muito próximo à literatura, quando essa não deveria ser sua função, e sim limitar-se a ser apenas visual (CARTMELL, 2012, p. 72). Virginia Woolf também expressou sua desaprovação rotulando os filmes como “parasitas” e a literatura como “vítima”. Por outro lado, reconhecia o potencial ali existente para expressar emoções de inúmeras formas quando as palavras não seriam suficientes para tanto (HUTCHEON, 2006).

Dentre todos os tipos de filmes, desde o cinema mudo até os que atualmente contam com recursos digitais e tecnologia de ponta, as adaptações sempre foram alvo de grandes discussões entre os estudiosos. De início, já é tarefa bastante árdua definir o que é adaptação. Como afirma Kamilla Elliot em *Rethinking the Novel/Film Debate* (2003), tomar por base a visão simplista de que o romance está ao nível da palavra e o filme ao nível da imagem não é sustentável, pois ambos são, na verdade, híbridos, uma vez que “(...) novels contain pictures

and undertake pictorial effects and films contain words and undertake verbal effects” (ELLIOT, 2003, p. 14)³⁷.

Atualmente fazemos parte de um momento histórico que passa constantemente por mudanças tecnológicas e goza de uma gama de novas mídias, então não podemos limitar as adaptações apenas às produções fílmicas, devemos incluir também outras formas como os vídeos lançados no canal YouTube, as páginas da Internet, as realidades virtuais, os parques temáticos, e os vídeo games. O campo é vasto e convivemos com elas diariamente, mas muitas vezes, as adaptações são vistas como inferiores aos “originais” pelo fato de não serem cópias fiéis das fontes inspiradoras, em especial quando se trata de um cânone literário, mas devemos ter em mente que a adaptação deve ser uma repetição sem que seja uma réplica (HUTCHEON, 2006, p. XVI). Ela conterá elementos que a façam reconhecível pelo público, mas mantendo elementos originais que a distanciem do plágio. Ainda em consonância com os preceitos de Toury (2012), devemos lembrar que o adaptador faz sua própria interpretação da fonte inspiradora e cria seu produto tendo em mente o público que o receberá e isso impossibilita a utilização dos princípios da fidelidade. “Um filme é um ato de comunicação altamente complexo, e nenhum ato de comunicação é eficaz a menos que se leve em consideração como o receptor irá recebê-lo” (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013, p. 18).

De conformidade com Linda Hutcheon, adaptação como produto é a transposição de uma obra, e essa “transcodificação” pode envolver a mudança de forma, meio, gênero e também de contexto, bem como na ontologia, de real para ficcional. A forma pode ser alterada, mas a ideia central do conteúdo permanece (HUTCHEON, 2006, p. 7-10). O rio que flui entre a obra literária e sua adaptação fílmica finalizada é bastante longo e cheio de novas nascentes que o alimentam, como os atores, designers, diretor de fotografia e diretor, por isso a impossibilidade de haver fidelidade no resultado final. Tema, personagens, tempo, ponto de vista do narrador, enredo, tudo pode ser alterado no processo de adaptação, mas sempre permanecem fortes elementos que fazem a conexão com a fonte. Porém, essa ligação só acontece para o receptor do produto se ele tiver conhecimento do texto de partida, e assim reconhecerá aquela adaptação como um intertexto.

O conceito de intertextualidade foi introduzido por Julia Kristeva em 1966. A estudiosa refuta a ideia de que existe um texto puramente original, uma vez que nossas ideias são sempre permeadas por fatores que nos influenciam para, enfim, compormos o produto

³⁷ (...) romances contêm figuras e recebem efeitos pictóricos e filmes contêm palavras e recebem efeitos verbais (ELLIOT, 2003, p. 14, tradução nossa).

final. Nenhum texto é estático nem surge de forma original; o autor usa uma compilação de ideias advindas de outros textos para compor o seu. “(...) intertextuality posits the notion of a text which is a “mosaic” or “tissue” of quotation without quotation marks, without preexistent author exercising agency in the construction of that text” (KRISTEVA *apud* FRIEDMAN, 1991, p.149)³⁸.

Quando referente à adaptação como processo, Hutcheon acredita que esse é um processo de apropriação filtrado pela sensibilidade, interesses e talento de seu genitor (HUTCHEON, 2006 p. 18). Logo, o conceito de fidelidade não se aplica nesse contexto. Tal ideia é repudiada no campo de *Adaptation Studies*, mas acaba sempre por haver comparações com o texto “original”. Hudelet propõe um irônico paralelo entre a crença no “realismo” essencial da imagem do cinema e a crença em uma possível “fidelidade” de uma adaptação fílmica ao texto do qual ela é adaptada. Assim como se acredita que o filme é uma imagem indicial do real, poderia também acreditar-se que uma adaptação fílmica deveria ser, ou poderia ser, uma imagem indicial da “realidade” do texto; ideia já criticada ainda na década de 70 por Roland Barthes e por Umberto Eco em 1987 (HUDELET, 2012, p. 258).

Um livro não é estático e, portanto, não deve ser visto como tal. Ele é fluido e está sujeito a diferentes interpretações; portanto, não deverá ser representado como se fosse visto da mesma maneira por todos (LAKE, 2012, p. 408). Uma adaptação pode ser comparada a um tecido, sendo este o texto-fonte a ser cortado, emendado, diminuído ou aumentado, modulado para tomar forma de uma roupa moldada de acordo com quem irá vesti-la, o público-alvo, resultando na adaptação como produto. A roteirista Diane Lake defende que seu dever é buscar a essência do livro e analisar quais partes poderiam compor um bom filme. Para ela, há dois pré-requisitos a serem preenchidos na seleção dos momentos: 1) funcionar como boas representações em um filme; 2) serem cruciais para o entendimento da estória. Ainda em sua concepção, não existem livros “infiláveis”, pois, se existir uma obra com reconhecimento bastante por parte do público, a indústria cinematográfica hollywoodiana irá encontrar meios para lançá-la como filme (LAKE, 2012, p. 408-409).

Apesar do lucrativo mercado das adaptações, nas discussões a respeito do assunto, a adaptação fílmica quase sempre sai derrotada nessa batalha, pois, na maioria das vezes, partes do romance são retiradas e essas “perdas” são mal vistas pelo público. Outro ponto negativo a ser enfrentado pelas adaptações é o mito de que uma obra literária de “segunda categoria”

³⁸ “[...] intertextualidade apresenta a ideia de um texto que é um “mosaico” ou “tecido” de citações sem aspas, sem que haja o autor preexistente intervindo na construção daquele texto” (KRISTEVA *apud* FRIEDMAN, 1991, p.149).

seria mais facilmente transcodificada para as telas que um cânone (MCFARLANE, 2007, p. 4). Ademais, o leitor forma em sua mente uma imagem de personagens e situações a partir da leitura do texto; e ao assistir a adaptação fílmica proveniente daquele mesmo texto, tem que lidar com a perda de sua criação para dar lugar à imagem feita pelo diretor, o que nem sempre lhe agrada. De igual modo, o cinema não consegue passar para o espectador os pensamentos inconscientes ou as aspirações secretas dos personagens (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013, p. 10) como a literatura o faz por meio do narrador onisciente. São muitas as desvantagens enfrentadas e o preconceito de Huxley e Woolf ainda se faz bastante presente nos tempos atuais. Corriqueiramente, ao sairmos de uma sala de cinema após a apresentação de uma adaptação, escutamos frases como “Mas não era assim no livro”, ou “O livro é muito mais interessante”. Devemos lembrar, no entanto, que muitas informações presentes nas páginas de um romance podem ser traduzidas em apenas um gesto, olhar ou ação (LODGE apud HUTCHEON, 2006, p. 39). Também, muitas alterações feitas pelo adaptador acarretam substituições, adições e permutações que levam a processos muito mais difíceis de serem manipulados por quem os comanda (CATTRYSSSE, 1992, p. 57). Logo, a adaptação, seja fílmica ou não, não deve ser vista como inferior à sua fonte inspiradora, apenas como diferente, pois os meios utilizados por cada uma também são distintos, logo, o resultado jamais poderia ser idêntico.

No mundo globalizado em que vivemos, onde o tempo parece correr mais rápido que há algumas décadas, onde a velocidade da informação vale mais que seu conteúdo, onde há a prevalência de produtos eletrônicos bastante apelativos, que se tornam descartáveis cada vez mais rápido e a Internet lidera como forma de entretenimento, a literatura perdeu parcialmente seu espaço para as mídias visuais e, hoje, o número de leitores está se reduzindo com o passar dos anos. É nessa sociedade tão presa à tecnologia que a literatura luta para se manter respirando na superfície, contudo, apesar do esforço, ela não consegue seguir no mesmo passo que o cinema para tornar-se mais atrativa às novas gerações; ao contrário das mídias visuais que se mantêm em constante atualização tecnológica. Os livros virtuais foram uma boa estratégia para tentar prender o público leitor por serem mais interativos, mas nem sempre eles conseguem concorrer com as suas adaptações fílmicas. Essa revolução digital pela qual estamos passando cria um público espectador cada vez mais exigente que demanda experiências fantasiosas cada vez mais próximas do real a fim de se manter satisfeito e, para isso, o cinema recorre de forma crescente a efeitos sonoros e visuais, imagens criadas por computador, tecnologia 3D de ponta, dentre outros recursos, que facilitam a aproximação entre a ilusão e o real.

De acordo com *A Gazeta* de 28 de março de 2012, no Brasil, o Instituto Pró-Livro (IPL) em parceria com o Ibope Inteligência publicou nesse ano a pesquisa *Retratos da Leitura no Brasil* que teve como objetivo traçar o perfil do leitor brasileiro. Os resultados mostraram que houve redução do número de leitores entre 5 e 17 anos, quando comparado ao ano de 2007. A tendência também se confirma em países desenvolvidos, como nos Estados Unidos. A revista *The Atlantic* divulgou uma pesquisa feita pelo *The Pew Research Center* em 2014 mostrando que, entre os anos de 1978 e 2014, o número de não-leitores americanos quase triplicou. No primeiro ano da pesquisa, 1978, o resultado foi de apenas 8% enquanto no último chegou a 23% da população que não havia sequer lido um livro eletrônico ou escutado um áudio-livro.

A pesquisa não informa que tipos de livros seriam estes que estão sendo negligenciados, se seriam físicos ou mesmo eletrônicos, se cânones ou *best-sellers*. Logo, essa diminuição de público leitor poderia ser apenas uma adaptação às novas formas de leitura. Talvez, os defensores exclusivos da literatura a vejam como uma arte mais merecedora de prestígio por acompanhar a sociedade há muito mais tempo que o cinema. Quiçá, os dados supracitados sejam interpretados de maneira segregante, o que não lhes permite defender também o cinema como forma de arte... Contudo, diante de cenário tão desanimador, Linda Hutcheon vê as adaptações fílmicas como um incentivo cultural, uma forma de fazer o espectador criar interesse pela obra na qual o filme se baseia e buscar conhecê-la em sua fonte (HUTCHEON, 2006, p. 114). Lake também dá suporte às adaptações quando afirma que estas tornam mais acessíveis ao público em geral as obras literárias consideradas complexas e de entendimento metucioso (LAKE, 2012, p. 408). É importante lembrar que os meios de divulgação do cinema e da literatura são imensamente distintos, pois o primeiro goza de uma gama de meios de publicidade que lhe são muito mais favoráveis para atrair um público maior. Isso porque por trabalhar prioritariamente com imagem, torna mais fácil a produção de produtos como camisetas, *posters*, *trailers*, *sites*, brinquedos, etc. deixando a Literatura em desvantagem. Além disso, o filme baseado em uma estória literária (assim como em histórias em quadrinhos) já tem uma audiência garantida antes mesmo de ele ser lançado: os fãs leitores; pois se um livro alcança 1 milhão de leitores, uma peça teatral teria um público entre 1 e 8 milhões, já uma adaptação fílmica alcançaria muitos milhões a mais (SERGER *apud* HUTCHEON, 2006, p. 5).

Patrick Cattrysse, em seu artigo “Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals” (1992), defende que as adaptações fílmicas devem ser consideradas uma forma de tradução, uma vez que tanto a adaptação quanto a tradução

compartilham de características semelhantes, pois tanto os estudos da tradução como os estudos da adaptação fílmica importam-se com a transformação de um texto-fonte em texto-alvo obedecendo a dadas condições de equivalência ou “invariância”. Ainda, o autor se apoia nos estudos dos polissistemas de Even-Zohar, que considera as expressões literárias e não literárias existentes numa cultura, e mostra que tanto as adaptações como as traduções passam pelas mesmas situações de ataque em seus processos: a) uma abordagem voltada para a fonte onde o foco é a reconstrução do texto de partida de forma fiel; b) expectativas de adequação e normas de equivalência que levam a atitudes que ditam como devem ser as películas; c) a restrição aos pares de texto de partida e texto de chegada que leva a uma descrição simplista dos mecanismos que podem determinar o processo de transformação e a forma como o texto-alvo realmente funciona (CATRYSSSE, 1992, p.54). Aqui, delimitaremos nosso campo de estudo e trabalharemos de forma vertical sobre as adaptações fílmicas, considerando-as tradução intersemiótica.

Da mesma maneira que não há tradução literária literal, também não deve existir uma adaptação fílmica literal. Mesmo um filme feito a partir de um cânone, nunca terá a obra como fonte exclusiva. O enredo deverá ser guiado pela estória literária, mas haverá sempre fatores que influenciarão no produto final, como: atuação, direção, iluminação, figurino, fotografia, música, etc. (CATTRYSSSE, 1992, p. 62). Tim Burton, por exemplo, trabalhou em *Alice in Wonderland* (2010) com a união de elementos presentes na narrativa *Alice’s Adventures in Wonderland* (1865) e *Through the Looking-Glass and What Alice Found There* (1871), além de inserir componentes que não estão presentes em nenhuma das obras.

Todavia, segundo Cattryssse (1992), há maior tendência em manter a adaptação mais próxima à sua fonte quando se trata de um livro de grande repercussão, como um cânone literário (CATRYSSSE, 1992, p. 59). Decorre do receio de que os fãs da obra literária desaprovem a versão fílmica, o que causaria má impressão e acarretaria fracasso de bilheterias. O autor ainda levanta uma polêmica questão em relação à originalidade. Atualmente, apenas um filme produzido a partir de um roteiro original não é considerado adaptação fílmica, mas se levarmos em consideração que o resultado final, o filme, surge a partir da versão de signos de um sistema diferente do seu, o roteiro, teremos aí uma tradução intersemiótica que irá sofrer influências dos mesmos fatores incidentes sobre uma adaptação fílmica surgida de uma obra literária (CAATRYSSSE, 1992, p. 67). Isso sustenta a ideia de que o conceito de fidelidade não deve ser usado em análises de adaptações fílmicas, pois da mesma forma que uma tradução nunca será inteiramente fiel à sua fonte, o filme também não o será.

A partir desse ponto surge a questão em relação à autoria de uma obra fílmica e ao quanto um diretor deixa sua marca registrada em suas produções. A produção de um roteiro já sofre pressão dos estúdios que visam ao retorno financeiro, portanto, deve seguir um padrão que esteja de acordo com o orçamento destinado ao filme, com o tempo de duração e o público receptor. O roteiro, então, passa pelas mãos do diretor selecionado para a criação que faz ajustes de acordo com seu ponto de vista, permitindo, assim, que o texto seja reescrito, caso necessário, para em seguida dar início às filmagens. A cobrança por um filme de sucesso pode inibir a capacidade criativa de um diretor e deixa-lo à mercê da indústria *mainstream* cujo objetivo é satisfazer o gosto da grande massa.

Contra essa corrente, que combate a ideia de padronização conservadora, nasce o conceito de *auteur*. O termo é definido como o “diretor cuja ‘visão individual’ é a força motriz única ou dominante por trás de todo um trabalho” (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013, p. 16). Tal conceito realça a inspiração do diretor através de uma abordagem pessoal que pode ou não vir da literatura na qual se baseia, permitindo, assim, o uso da experimentação como ingrediente da narrativa e de temas (BOOZER, 2008, p. 14). A assinatura de um diretor pode se dar de várias formas: pelo gênero escolhido; caracterização do cenário, incluindo iluminação, figurino, trilha sonora, movimento de câmera e colaboradores, em destaque, os atores. Em grande parte, um diretor é mais visado e estará mais suscetível a críticas negativas quando trabalha com adaptações fílmicas a partir da literatura. Especialmente se estiver traduzindo um cânone literário, pois seu trabalho autoral será mais árduo devido às expectativas que deverá suprir e sua assinatura pode se tornar a raiz de seu fracasso.

Tradução e tradutor muitas vezes foram vistos com maus olhos, ficando aquém da obra original e de seu autor, sendo, constantemente, considerados de nenhum ou quase nenhum valor. O filósofo alemão Arthur Schopenhauer (2010) costumava comparar uma biblioteca composta por traduções a uma galeria de pinturas constituída de cópias. Da mesma maneira, as adaptações, muitas vezes, são julgadas de forma negativa e não têm seu valor devidamente reconhecido. Outra semelhança compartilhada entre uma tradução interlingual e uma intersemiótica, no caso a adaptação fílmica, é a seleção da obra a ser traduzida. Do mesmo modo que um texto a ser traduzido foi selecionado com base na sua repercussão e reconhecimento dentro do polissistema de origem, as adaptações também acontecem de acordo com a popularidade que um dado texto literário atingiu, pois isso garante um risco menor de fracasso nas bilheterias, já que a expectativa é de que os fãs daquela obra compareçam às salas de cinema, assegurando, assim, um melhor retorno financeiro.

Na indústria do cinema, a tarefa de produzir um filme a partir de um cânone literário frequentemente fica sob a responsabilidade de um cineasta renomado, famoso por outras películas bem sucedidas nas bilheterias e que tenham recebido críticas positivas. “Adaptations of both classic and popular literature have consistently dominated the world of Hollywood’s award-winning films. Historically, the great majority of Academy Award–winning films have been adaptations.”³⁹ (BOOZER, 2008, p. 13). Isso acontece para gerar maior expectativa na futura audiência e aumentar os lucros. Entretanto, um pensamento recorrente entre os diretores de cinema mais aclamados é o de autoria absoluta. Muitos se consideram “autorais” e se tornam verdadeiros ditadores na produção, ignorando o esforço do trabalho coletivo para o resultado final (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013). É inegável que sua função é fundamental para o desenvolvimento da película, mas, mesmo quando o diretor se torna um *auteur*, ele depende de sua equipe para atingir seus objetivos.

O diretor torna-se autor quando sua visão individual é única ou dominante por trás do trabalho (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013, p. 16). Tratando-se de adaptação, a fidelidade de um *auteur* é à sua própria genialidade, originalidade e autoridade. Ele almeja o distanciamento do texto-fonte para que deixe ali sua marca, e possa ser reconhecido pela sua assinatura, pelos traços marcantes que aparecem de forma recorrente em suas produções antes mesmo de seu nome surgir na tela. Ele se apossa da posição do autor da obra literária na qual seu filme se baseia e deixa transparecer sua luz apesar da força controladora dos estúdios patrocinadores. A relevância que o escritor tem em relação à obra literária, o *auteur* tem no que tange ao filme. Porém, os riscos de descontentamento por parte dos fãs, quando se trata de uma adaptação a partir de uma obra literária, são proporcionais ao sucesso desta. Segundo Hutcheon, quanto mais famosa a obra literária, maior será seu número de admiradores, contudo menos tolerantes eles serão em relação à (in)fidelidade de adaptação da obra. E, apesar dessa probabilidade de perigo, é dever dos adaptadores satisfazer as exigências tanto do público, que já conhece o texto fonte, como também as daqueles que não tiveram contato algum com o mesmo (HUTCHEON, 2006, p. 128).

Brian McFarlane julga que o fato de se optar por fazer uma adaptação ousada não assegura o resultado de um filme estimulante, bom, interessante; assim também como optar por uma adaptação mais próxima ao texto-fonte, mantendo fielmente a ligação entre os personagens, os incidentes, o tempo e o espaço não necessariamente produz um filme pobre

³⁹ “Tanto as adaptações da literatura clássica, como da literatura popular têm consistentemente dominado o mundo dos filmes hollywoodianos ganhadores de prêmios. Historicamente, a grande maioria dos filmes vencedores da Academia tem sido adaptações” (BOOZER, 2008, p. 13, tradução nossa).

(MCFARLANE, 2007, p. 7-9). Para ele, o texto de partida deve ser apenas um aspecto da intertextualidade, levado em consideração de acordo com o entendimento do adaptador. O filme deverá ser julgado como filme, pois a adaptação é apenas uma de suas características. Diante do exposto, para McFarlane, o modelo ideal de adaptação seria: “[...] on the one hand, bold and intelligent and, on the other, determined to make something both connected to its precursor, and new in itself” (MCFARLANE, 2007, p. 9)⁴⁰. Seu conceito nos parece simples e bastante aplicável, mas não torna o trabalho do adaptador mais fácil, pelo contrário, é tarefa bastante árdua conseguir criar algo novo mantendo ligações com o passado e ainda fazê-lo de maneira dinâmica almejando agradar o maior número de espectadores possível.

Existe uma tendência hollywoodiana para tornar os filmes cada vez menos atrelados a traços culturais específicos devido à grande facilidade de comunicação e troca de informações do mundo atual. Os personagens são pensados, de forma a que o público internacional seja capaz de se identificar ali, portanto características regionais e especificidades históricas são amortecidas quebrando possíveis barreiras que passam a existir, isso não apenas nas adaptações, mas nas produções originais também (HUTCHEON, 2006, p. 147). A respeito de uma produção voltada para o público infantil, Hutcheon diz que os adultos fazem a escolha do que deve ser adaptado e a melhor forma de fazê-lo, eliminando todo conteúdo que consideram não ser apropriado para as crianças, construindo uma transposição que se adeque a audiências distintas cultural e socialmente (HUTCHEON, 2006, p. 118).

Alguns gêneros literários são mais utilizados que outros como fonte para as adaptações. Isso acontece com aqueles que são de conhecimento geral, e, embora não tenha havido contato direto com a estória, que ela não tenha sido lida das páginas de um livro, é capaz de ser reconhecida nas telas de cinema por ser transmitida de uma geração à outra e se tornar popular. Dentre os gêneros literários mais utilizados pelo cinema estão as estórias folclóricas, os contos de fadas e os mitos, que por serem de conhecimento compartilhado, ultrapassam as barreiras culturais, sociais e geográficas (SANDERS, 2005, p.45) e alcançam públicos diversos, formadores de uma audiência em potencial que garantirá um retorno de bilheteria bastante substancial, especialmente quando se trata de uma adaptação voltada para o público infantil. Tal fato se dá pela grande influência que a publicidade exerce em nossa sociedade.

A publicidade utiliza ferramentas de divulgação de produtos para sensibilizar as pessoas e convencê-las a comprar o que lhes é oferecido. As crianças compõem um excelente

⁴⁰ “(...) por um lado, ousada e inteligente e, por outro, determinada a produzir algo ao mesmo tempo ligado a seu precursor, porém novo” (MCFARLANE, 2007, p. 9).

público-alvo para as propagandas, pois mesmo sem compor um conjunto detentor de capital, é através delas que muitas vezes os pais têm conhecimento de certo produto e acabam adquirindo-o. A necessidade da criança de se sentir aceita por um grupo tem papel fundamental nesse sistema de consumo. Ela necessita se sentir parte integrante de um todo e, no momento em que um produto entra no mercado e passa a ser divulgado por desenhos, camisas, acessórios estéticos, toalhas de banho, etc. a criança sentirá a necessidade de tê-lo. Ao ver que aquilo está inserido em seu círculo de convivência e que ela ainda não o possui, se sentirá diferente e excluída daquele círculo. É importante ressaltar que, muitas vezes, os filmes infantis se utilizam desses mesmos meios de publicidade para fidelizar a criança como audiência e consumidora de produtos derivados; e para isso estampam seus personagens de maneira que até uma criança que não tenha acesso às salas de cinema consegue identificar as figuras ali expostas.

Porém, a publicidade não é suficiente para tornar um filme bem-sucedido. O trabalho executado pela equipe cinematográfica é de suma importância para tal feito. É de conhecimento geral que o diretor exerce grande influência na produção, mas devemos ter em mente que ali existe um trabalho coletivo cujo resultado não seria o mesmo caso não houvesse a cooperação de todos da equipe, independente da hierarquia, do assistente de produção ao diretor. Para que um bom roteiro se torne um bom filme é necessário que as imagens ali apresentadas sejam claras e precisas para que possamos lê-las como espectadores. Um filme de sucesso também depende de quão firme o diretor irá trabalhar com material que lhe está acessível; se irá deixar seu público mais livre para fazer suas próprias leituras ou se vai conduzi-lo de acordo com seu interesse e controlar as possíveis interpretações dos signos (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013, p. 14-15). Ainda, a divulgação na imprensa, as entrevistas coletivas e a recepção acadêmica têm papel importante no êxito do filme quanto à sua popularidade.

É perceptível que inúmeros fatores contribuem para o fracasso ou sucesso de uma produção cinematográfica, seja ela adaptação ou não, então nós como espectadores poderíamos abrir mão da função de pseudo-críticos e nos ocuparmos do entretenimento, da arte. Assistir a uma adaptação tendo em mente sua fonte inspiradora nos cega para novas experiências. Poderíamos deixar o preconceito de lado e passar a ver o copo meio cheio ao invés de meio vazio; enxergar que não se pode comparar a obra literária e sua adaptação por serem dois produtos distintos. Poderíamos aproveitar muito mais se víssemos que, além das “perdas”, houve ganhos e que ali há inúmeras qualidades que se sobressaem e passam

despercebidas quando nos preocupamos apenas em traçar uma comparação com o “original” e deixamos de ver a beleza do filme e menosprezamos a sétima arte.

3.3 O percurso cinematográfico de Tim Burton até *Sweeney Todd*.

Tim Burton é um dos mais renomados diretores de cinema da atualidade. Suas produções geram lucros astronômicos para a indústria cinematográfica e podem, muitas vezes, ser reconhecidas por carregarem elementos tipicamente burtonianos, uma vez que a produção do diretor tem traços autorais.

Nascido em 25 de agosto de 1958, em Burbank, Califórnia, Timothy Walter Burton, garoto introvertido que gostava de dedicar seu tempo livre ao desenho, pintura, cinema e poemas, demonstrou ainda cedo seu fascínio por filmes de terror, monstros e criaturas que não se encaixavam no senso comum. Ao terminar o colegial, ganhou uma bolsa de estudos para o *California Institute of the Arts*, fundado por Walt Disney na década de 1960 cujo intuito era encontrar desenhistas talentosos que pudessem trabalhar nas animações dos estúdios Disney. Seu talento excepcional levou-o a se destacar e ser contratado para trabalhar como animador com a promessa de que seus desenhos seriam usados futuramente pelo estúdio. Lá, ele permaneceu por quatro anos, período em que produziu alguns desenhos, porém, seu estilo peculiar e macabro não se encaixava nos padrões exigidos pela empresa e suas produções acabavam por não serem utilizadas. “He was ill-suited for the project because his skills as an artist were not in tune with its inherent cuteness – his own attempts looked like, in his own words, ‘roadkills.’”⁴¹ (ODELL; LE BLANC, 2005, p. 26).

Apesar de seu talento e ideias inovadoras, Burton não conseguiu suprir as necessidades do estúdio. A fim de torná-lo realmente útil para a companhia, esta ofereceu-lhe \$ 60,000 para produzir um curta de animação baseado em suas próprias ideias e desenhos. O resultado foi *Vincent* (1982), um curta em preto e branco de seis minutos de duração, filmado em *stop-motion* e *cel animation*. A primeira técnica consiste em usar modelos reais feitos de materiais diversos e maleáveis que possam ser movimentados e cada movimento fotografado. Ao final, unem-se todas as imagens em sequência para dar vida ao personagem que adquire movimento em todo o corpo, inclusive o facial. Essa é uma das grandes paixões de Burton. A

⁴¹ “Ele não se adequava ao projeto porque suas habilidades artísticas não estavam em sintonia com a graciosidade herdada do estúdio – suas tentativas pareciam, em suas próprias palavras, ‘atropelamentos’” (ODELL; LE BLANC, 2005, p. 26, tradução nossa).

segunda técnica baseia-se em desenhos feitos em folhas de celuloide que são sobrepostas a desenhos estáticos, normalmente representações dos cenários onde se passa a história. Com esse filme Burton queria homenagear seu ídolo de infância Vincent Price, famoso ator de fitas de terror. O enredo narra a história de um menino que sonha mergulhar sua tia em cera; destrói as rosas da mãe desenterrando-as em busca do cadáver de sua esposa imaginária; prefere brincar em seu mundo fantasioso e obscuro povoado de zumbis e ler Edgar Allan Poe. Avaliado como assustador para as crianças, o curta acabou não se adequando ao público infantil como deveria e ficou guardado nos arquivos da Disney até que Burton se tornasse famoso o suficiente para ser finalmente lançado.

Após, *Vincent* (1982), Burton optou por trabalhar com atores reais em uma versão de *Hansel and Gretel* (João e Maria) que seria um programa para o canal Disney na televisão fechada. Sendo fã de filmes japoneses, o diretor decidiu inserir elementos de seu interesse na produção e fazer as filmagens com atores ocidentais. Por fim, apenas um episódio foi exibido tarde da noite permanecendo esquecido até hoje nos arquivos do estúdio.

É com *Frankenweenie* (1984) que Burton finalmente trabalha com atores profissionais e realiza seu desejo: rever *Frankenstein* (1931) de James Whale, como uma forma de homenagem. O menino Victor Frankenstein tem um cão chamado Sparky que morre atropelado por um carro quando brincava com sua bola de borracha. O garoto então decide exumar o corpo do cachorro e ressuscitá-lo em um laboratório equipado com toda a parafernália necessária; os ferimentos são fechados com agulha e linha de forma aparente (FIGURA 9), lembrando as partes do corpo de Frankenstein unidas da mesma forma (FIGURA 10).



Figura 9 - Sparky em *Frankenweenie* (1984) (Fonte: <http://goo.gl/JpL4o3>)

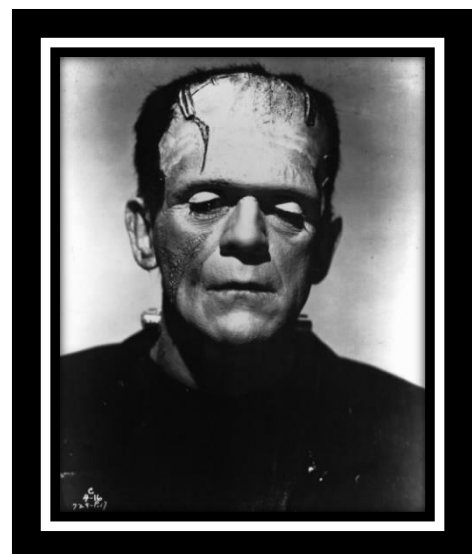


Figura 10 - Boris Karloff em *Frankenstein* (1931) (Fonte: <http://goo.gl/xyHszD>)

A dupla então está feliz novamente, mas os vizinhos não compartilham desse sentimento e veem o animal zumbi com maus olhos e desprezo. Apesar de manter elementos mórbidos, o filme de vinte minutos de duração conquistou Disney que pretendia dar ampla distribuição à película, mas acabou por não fazê-lo, uma vez que o filme foi barrado pela *Motion Picture Association of America*, a qual não permitiu que sua classificação fosse dada como “Livre” e restringiu sua distribuição.

Frankenweenie é o primeiro degrau da escada da fama de Tim Burton, sendo ele, logo em seguida, chamado para dirigir seu primeiro longa-metragem. *Pee-wee's Big Adventure* (1985) surgiu a partir de um personagem criado por Paul Reubens, que estava fazendo sucesso na televisão. O estúdio Warner Bros buscava um diretor capaz de levar a obra para as telas do cinema. Apesar de ser um filme de *live-action*, que tem atores reais, características da animação se fazem presentes como a paródia a outros gêneros e o uso de *stop-motion* (McMahan, 2005, eBook). O filme marca o início da relação simbiótica entre Burton e Danny Elfman, compositor que o acompanha desde então em quase todas as suas produções. O protagonista, com características andróginas, mescla a imagem de um homem com ações infantis e que se veste de forma diferente, com um terno de cor cinza e uma gravata borboleta vermelha. Pee-wee Herman vive rodeado de estranhas invenções e seu bem mais precioso é sua bicicleta vermelha muito cobiçada, que acaba por ser roubada. A trama gira em torno da busca de Herman por seu amado objeto. Mais uma vez, o personagem se destaca por não estar incluído no senso comum, não se encaixar na sociedade, sendo percebido como um ser estranho. O longa obteve sucesso comercial, mas não foi bem recebido pela crítica. Talvez o personagem reflita como Tim Burton se sente, livre em seu próprio mundo, mas visto como um ser esquisito pela sociedade julgadora e taxativa.

Em 1988, estreia *Beetlejuice* que se tornou um hit de bilheteria e arrecadou milhões de dólares, apesar do baixo investimento que teve para sua criação. Burton decidiu trabalhar com alguns colaboradores de suas obras passadas. Com uma narrativa que mistura o mundo dos vivos com o dos mortos, apresentando personagens que aparentemente sofreram morte violenta, o filme apresenta o mórbido e o sombrio que trazem o sentimento de medo em contraste com cores vivas e com o riso (FIGURA 11). “[...] Burton expresses an idea that would never leave him: laughter and fear are very similar emotions and it is interesting to jump suddenly from one to the other”⁴² (FERENCZI, 2010, p. 24).

⁴² “[...] Burton expressa uma ideia que jamais o deixaria: o riso e o medo são emoções muito similares e é interessante saltar de repente de uma para a outra.” (FERENCZI, 2010, p. 24, tradução nossa).



Figura 11 - Contraste de cores, *Beetlejuice* (1988) (Fonte <http://goo.gl/xyHszD>)

É em *Beetlejuice* que surge pela primeira vez no cinema a figura da adolescente gótica representada pela atriz Winona Ryder vestida inteiramente de preto contrastando com sua pele pálida (FIGURA 12).



Figura 12 - Winona Ryder como adolescente gótica em *Beetlejuice* (1988)
(Fonte: <https://goo.gl/7yWDDs>)

O termo surgiu para descrever um movimento arquitetônico, uma corrente literária e também a moda aderida pelos jovens ingleses do movimento punk que exploravam o macabro. Sendo Tim Burton adepto da moda gótica, não é surpresa alguma ver tais elementos em suas obras. O sucesso de *Beetlejuice* deu ao diretor o direito de subir ainda mais no estrelato hollywoodiano. Foi quando recebeu o convite para dirigir a superprodução *Batman* (1989) com total liberdade para realizar o projeto e até mesmo indo de encontro à vontade dos

fãs, que protestaram ao terem conhecimento da escolha do ator Michael Keaton, o mesmo de *Beetlejuice*, visto como ator de filmes cômicos, para interpretar o herói. Porém, o homem-morcego triunfou na cidade de ar sombrio e gótico de Gotham City e devido ao imenso sucesso do filme, mais tarde, Burton seria novamente requisitado para filmar a sequência *Batman Returns* (1992). A cidade de Gotham City representada por Burton traz a arquitetura gótica caracterizada pela pouca iluminação, com abóbodas de cruzaria e arcos ogivais, além da característica da verticalização, como podemos visualizar na figura abaixo (FIGURA 13).



Figura 13 - Gotham City de Tim Burton (1989) (Fonte: <http://goo.gl/UwH5yY>)

Cortando o caminho entre os dois projetos citados está *Edward Scissorhands* (1990). A ideia de um homem com mãos de tesoura vestido em estilo punk era algo que permeava a mente do diretor desde sua infância (MCMAHAN, 2005, eBook). O filme marca a primeira parceria entre Tim Burton e o ator Johnny Depp, que passaria a ser protagonista recorrente nos filmes do diretor. Edward, um rapaz de cabelos escuros e despenteados, pele pálida com manchas escuras ao redor dos olhos e vestido completamente de preto (FIGURA 14), é a criação de um inventor que morreu e o deixou morando em sua mansão sombria e de arquitetura gótica situada no topo de uma colina macabra.



Figura 14 - Johnny Depp em *Edward Scissorhands* (1990) (Fonte: <https://goo.gl/vMbMb8>)

Mas a criatura não havia sido finalizada e, ao invés de mãos, tinha lâminas de tesouras. Edward é descoberto por uma mulher da vizinhança que decide acolhê-lo em sua casa. O rapaz é bem recebido, mas logo passa a ser mal interpretado e indesejado pelos vizinhos. Novamente, a ideia de não se encaixar nos padrões impostos pela sociedade está presente na produção do diretor. O filme continua a trajetória de Burton que trabalha com o exótico sombrio e mal visto, mas que carrega mais pureza e clareza que os tons pastéis que pintam e mascaram uma sociedade hipócrita.

Em 1993, *A Nightmare Before Christmas* surge como um filme que ajuda a moldar ainda mais a assinatura de Tim Burton. Apesar de não ter sido dirigido por ele, e, sim por Henry Selick, a animação musical em *stop-motion* é totalmente de sua autoria e ratifica a importância dos elementos visuais em suas obras.

Lançado em 1994 e tendo novamente Johnny Depp como protagonista, *Ed Wood* é, também, um projeto pessoal de Burton que homenageia o cinema preto e branco e, em especial, o homônimo diretor de filmes de terror. Ainda que não seja um dos filmes mais famosos do cineasta, foi um dos projetos burtoniano mais bem recebidos pela crítica.

Mantendo a realização de projetos que satisfizessem seus desejos e interesses pessoais, *Mars Attacks!* (1996) presta homenagem aos filmes de ficção científica da década de cinquenta. A junção da técnica de *stop-motion* com *live-action* que traz a invasão de seres extraterrestres não contém a sofisticação nem a originalidade que marcam seus filmes anteriores (FERENCZI, 2010, p. 72) e passou quase despercebido aos olhos do público não ganhando muito destaque.

Passados três longos anos até a produção cinematográfica seguinte, chega às mãos de Burton *Sleepy Hollow* (1999). Inicialmente, o filme não estava destinado a ser dirigido por ele, mas o cineasta o tornou mais um de seus projetos pessoais, carregando-o com sua assinatura, com árvores mortas retorcidas, componentes do gênero de terror, o tom gótico e sombrio em tons monocromáticos contrastando com cores vibrantes (FIGURA 15).



Figura 15 - Sleepy Hollow (1999) (Fonte: <http://goo.gl/Vljivn>)

Invadindo o planeta dos macacos, Tim Burton é chamado para o *remake* da superprodução *Planet of the Apes* (2001) e, mais uma vez, mesmo não sendo a primeira opção, acabou por aceitar o convite. O resultado final foi bastante criticado por trazer um roteiro fraco onde seria possível ter muito enxertos para enriquecer a história, mas se fez compensar parcialmente novamente pelo efeito visual causado. É nessa trama que Helena Bonham Carter se insere na vida profissional de Burton, e, mais adiante na vida pessoal tornando-se mãe de seus filhos, e passando a ser um rosto recorrente em seus filmes.

Big Fish (2003) inclui-se numa atmosfera mais emocional, foge do tom fantasmagórico e de ficção científica, mas mantém-se no mítico. Tendo componentes pertencentes aos contos de fadas como sereias, bruxas e gigantes, o filme conquistou aqueles que não simpatizavam com o estilo típico burtoniano. “To Burton, as it is to Edward, fantasy provides a means by which we can understand the world and escape from its dull and dreary preconceptions and boundaries.”⁴³ (ODELL; LE BLANC, 2005, p. 125)

⁴³ “Para Burton, assim como para Edward, a fantasia fornece o meio pelo qual podemos entender o mundo e escapar de seus preconceitos e limites maçantes e tristes” (ODELL; LE BLANC, 2005, p. 125, tradução nossa).

Deixando os contos de fadas, mas aproximando o público infantil, uma xícara de chocolate quente traz de volta o doce sabor da riqueza visual que aguça os sentidos dos espectadores e reafirma a reconciliação de Burton com o estilo hollywoodiano. Burton tinha consigo a grande responsabilidade e o desafio de tornar um clássico infantil ainda melhor. O remake de *Charlie and the Chocolate Factory* (2005) baseado no livro homônimo de Roald Dahl se distanciou da versão de Mel Stuart (1971) e aproximou-se mais da literária, mas dando ao protagonista Willy Wonka um ar mais sombrio e estranho, de alguém que parece viver dentro do seu próprio mundo. Depp, novamente escalado para o elenco, teve bastante liberdade para interpretar Wonka e, como resultado final, o personagem revela-se uma miscelânea de um homem maníaco, assustado, psicologicamente desequilibrado e misantropo. Grande parte das filmagens foi feita em estúdio com cenários reais, mas passam propositalmente ao espectador a impressão de serem imagens formadas a partir de animação gráfica. Mantendo a exuberância de cores, os arabescos, as árvores retorcidas e as estampas listradas, a assinatura de Burton leva lucros astronômicos aos estúdios (FIGURA 16).



Figura 16 - Charlie and the Chocolate Factory (2005) (Fonte: <https://goo.gl/AQ210Y>)

Mas teria Burton se tornado um diretor de filmes infantis?

A animação musical *Corpse Bride* (2005) nos inclina a uma resposta negativa pelo seu tom sombrio. Burton sofre críticas pelo seu primeiro longa-metragem completamente feito em *stop-motion* inspirado em um antigo conto de fadas europeu. As opiniões desfavoráveis

argumentavam que o diretor estava apenas revisitando *A Nightmare Before Christmas* (1993) devido às semelhanças entre os dois. Porém, apesar das críticas, o talento de Tim para a arte visual é inegável e a forma como o mundo dos vivos, hostil, cinza e monocromático contrasta com o dos mortos, alegre e de cores diferentes e vivas encanta os olhos.

Se *Corpse Bride* apenas nos inclina a dizer que Tim Burton não se tornara um diretor de filmes infantis, *Sweeney Todd: the Demon Barber of Fleet Street* (2007) nega a afirmação com veemência. Adaptado a partir de um musical, o diretor manteve o gênero de forma rigorosa e aproximou-se bastante do texto fonte, mas dessa vez não estava lidando com marionetes como em seus projetos musicais anteriores, e, sim, com atores em carne e osso. A história se passa na era vitoriana, período apreciado pelo diretor, em uma Inglaterra gótica de matiz escuro, que contrasta com o sangue vermelho derramado pelo pálido barbeiro buscando vingança pela perda de sua família (FIGURA 17).



Figura 17 - *Sweeney Todd: the Demon Barber of Fleet Street* (2007) (Fonte: <http://goo.gl/eqcGxD>)

A incrível atuação de Johnny Depp como Sweeney Todd, que lhe rendeu uma indicação ao Oscar, nos remete a *Edward Scissorhands* pela habilidade de trabalhar com lâminas cortantes novamente. Porém, dessa vez, ao invés de um jovem incompreendido, há um homem com fome de vingança, com um rosto fantasmagórico que concede um ar de terror e suspense à película; certamente a mais sombria da carreira de Burton.

4 A ERA VITORIANA E A TRADUÇÃO DO NONSENSE LITERÁRIO PARA O CINEMATOGRAFICO SOB O OLHAR DE TIM BURTON

4.1 Caracterizando *Alice in Wonderland*

No ano de 2010, Tim Burton volta a trabalhar para a Disney e revisita os clássicos literários infantis com a megaprodução *Alice in Wonderland*. Com roteiro escrito por Linda Wollverton, o filme, assim como seu antecessor, funciona mais como um laboratório experimental (FERENCZI, 2010, p. 92) sendo seu primeiro projeto a ser pensado para o cinema 3-D. Tendo como fontes inspiradoras as obras de Lewis Carroll *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), e *Through the Looking-Glass And What Alice Found There* (1871), a película gira, mais especificamente, em torno do poema *Jabberwocky* presente nesse último livro e que narra a batalha entre o monstro homônimo e o herói que o destrói com sua espada vorpal.

É possível afirmar que a adaptação fílmica tende a ser uma sequência das obras literárias, uma vez que Alice não é mais uma criança, está com dezenove anos de idade e prestes a receber uma proposta de casamento. Fugindo do pedido de noivado, ela acaba caindo na toca do coelho e chega a *Underland*, lugar que aparecia constantemente em seus pesadelos na infância e que depois temos conhecimento de que quando criança, ela o chamava erroneamente de *Wonderland*. Os seres que ali habitam a reconhecem, mas duvidam de que seja a mesma menina por julgarem que ela perdera sua *muchness*. Agora, eles desejam que ela destrone a Rainha Vermelha matando o terrível monstro *Jabberwocky* com a espada vorpal, para que o lugar volte a ter a harmonia de outrora. Todavia, ela não se recorda de ter estado ali anteriormente.

Ao fim do enredo, Alice cumpre sua missão e retorna à festa de noivado. Porém, não é mais a mesma e agora ciente do papel que pode assumir na sociedade, impõe seu ponto de vista feminista e recusa-se a casar. Decidida a não seguir os passos impostos pela burguesia, ela almeja retomar os negócios do pai e explorar comercialmente novos territórios. A experiência vivida em *Underland* é como uma busca de autoconhecimento e afirmação, como uma viagem para dentro de si que a torna mais confiante e segura e a deixa preparada para escolher os caminhos que irá trilhar e enfrentar o que ainda está por vir. *Alice* vai contra a disneyficação das histórias infantis, posiciona-se na contramão dos contos de fada normalmente apresentados pelos estúdios em que o final feliz se dá pelo encontro da princesa com o príncipe encantado vivendo felizes para sempre a partir de então.

Walt Disney's animated film versions of *Snow White and the Seven Dwarves*, *Cinderella*, *Sleeping Beauty*, and *Beauty and the Beast*, among others, with their explicit stress on happy endings, usually consisting for their female protagonists in marriage and the finding of their personal Prince Charming, have had a profound influence on modern understandings of the form ⁴⁴ (SANDERS, 2005, p. 83).

Fazer o filme com narrativa fiel ao texto-fonte no qual se baseia poderia ser uma experiência frustrada, pois, uma vez que a obra é tão popular entre adultos e crianças, revisitá-la poderia se tornar entediante e previsível. Para tanto, modificações foram pensadas a fim de tornar o roteiro mais atraente e reduzi-lo como alvo de críticas devido à dificuldade de se traduzir para as telas um clássico literário. A primeira mudança significativa foi fazer da protagonista não mais uma criança, mas torná-la quase uma mulher adulta. Quiçá essa decisão fora tomada com o intuito de despistar a polêmica questão do possível distúrbio de personalidade de preferência sexual por crianças, por parte de Lewis Carroll, a pedofilia. Ou talvez, apenas com a pretensão de tornar o filme mais atraente para jovens e adolescentes, ampliando, assim, o público-alvo e aumentando as possibilidades de rentabilidade por parte da bilheteria. Segundo Hutcheon, os adultos censuram as adaptações baseados no que julgam apropriado ou não (HUTCHEON, 2006, p. 118), e uma opção para adequar a tradução seria alterar a história para ajustá-la a outra audiência.

Burton optou por mesclar captura de movimento (gravar os movimentos de um ser animado e aplicá-los em um modelo digital), *live-action* e animação em *Computer Graphic Imagery* (doravante CGI) que são imagens geradas por computador. Para tanto, os atores precisaram estar constantemente em um estúdio fechado cercado por objetos e telas verdes (FIGURA 18), para que depois as imagens sejam acrescentadas por meio de computador, o que causou náuseas em alguns componentes do elenco e da equipe.

⁴⁴ As versões animadas feitas por Walt Disney da Branca de Neve e os Sete Anões, Cinderela, Bela Adormecida e A Bela e a Fera, dentre outros, com ênfase explícita sobre os finais felizes e que geralmente consistem nas protagonistas femininas casando-se e no encontro com seu príncipe encantado, tiveram uma profunda influência sobre entendimentos modernos da forma dos contos de fadas. (SANDERS, 2005, p. 83, tradução nossa).



Figura 18 - Filmagem de *Alice* utilizando telas verdes (2010 (Fonte: <https://goo.gl/VNvNad>))

O filme foi completamente filmado em 2-D e posteriormente transformado em 3-D. Segundo o cineasta, devido ao curto período que teria para concluir a produção, essa seria a melhor escolha, pois gravá-lo tridimensionalmente, como foi o caso de *Avatar* (2009), demandaria mais tempo.

A adaptação contou com antigos colaboradores de Tim Burton e também com uma equipe de renome para que o resultado trouxesse retorno financeiro satisfatório. No elenco, Alice é interpretada por Mia Wasikowska; Johnny Depp é o Chapeleiro Maluco; Helena Bonham Carter, a Rainha Vermelha; a Rainha Branca é estrelada por Anne Hathaway e o papel do Valete de Copas é de Crispin Glover. Outros atores que também já haviam trabalhado em produções burtonianas contribuíram emprestando suas vozes a personagens feitos a partir de animação gráfica. A equipe por trás dos bastidores foi composta por profissionais de grande reconhecimento no cinema hollywoodiano. O figurino foi criado por Colleen Atwood, o que lhe rendeu o Oscar, sendo essa sua terceira premiação; a música novamente ficou por responsabilidade de Denny Elfman; a maquiagem rendeu o prêmio BAFTA a Valli O'Reilly, também já ganhadora de um Oscar; e os efeitos visuais foram elaborados por Ken Ralston, que também já era ganhador de cinco premiações pela *Academy Awards*, e recebeu mais uma indicação por *Alice*.

Em grande parte, as críticas positivas ao filme exaltaram os componentes visuais de *Alice* e a capacidade imaginativa do diretor nesse âmbito, além da ousadia na adaptação do roteiro e as marcas autorais utilizadas por ele. O site *Rotten Tomatoes* especializado em resumos e informações sobre filmes e séries compila alguns excertos delas: “Burton, one of

the great visual artists in Hollywood history, is incapable of making an uninteresting movie.”⁴⁵ (Lou Lumenick, *New York Post*). “Though it has a few moments where you can see Burton's imagination giving way to Disney convention, along with a bit of trademark Burton darkness, the pleasures of Alice are virtually always unexpected.”⁴⁶ (Moiria MacDonald, *Seattle Times*). “Carroll purists are likely to dismiss this Alice as spuriouiser and spuriouiser. But who expects a faithful adaptation of a literary classic from Timothy Beetlejuice?”⁴⁷ (Carrie Rickey, *Philadelphia Inquirer*)⁴⁸. *Alice*, verdadeiramente, salta aos olhos; é impossível assistir ao filme uma única vez e captar todos os ricos detalhes que compõem a aquarela pintada por Burton, pois sua capacidade imagética se faz presente em abundância na tela que carrega sua assinatura.

A história de *Alice*, de Burton, arrecadou bilhões de dólares e permaneceu em primeiro lugar nas bilheterias americanas e ao redor do mundo por semanas, mas isso não foi suficiente para livrar o diretor de algumas críticas ferrenhas que lhe foram endereçadas. “Its single biggest failing -- an affront to Lewis Carroll and the charms of *nonsense* literature -- is the fact that it makes sense.”⁴⁹ (Amy Biancolli, *Houston Chronicle*). “The 3-D effects are enjoyable, but the added depth can't make up for deficits in the concept or the plot.”⁵⁰ (Joe Morgenstern, *Wall Street Journal*). “One pill makes you larger and one pill makes you small, and the pills Tim Burton gives you don't do very much at all.”⁵¹ (Kenneth Turan, *Los Angeles Times*)⁵². “Para piorar, o Valete (Crispin Glover) que vive colado na Rainha de Copas tem movimentos duros e nada orgânicos em cenas claramente construídas por computação gráfica [...]” (Marcelo Forlani, *Omelete*)⁵³.

Mais uma vez o roteiro sofre por ser considerado fraco; o 3-D não convenceu e manteve o clichê com objetos arremessados em direção à plateia, talvez por não ter sido filmado com câmeras especiais para o formato; e até mesmo a computação gráfica foi julgada

⁴⁵ “Burton, um dos maiores artistas visuais na história de Hollywood, é incapaz de fazer um filme desinteressante.” (Lou Lumenick, *New York Post*, tradução nossa).

⁴⁶ “Apesar de ter momentos que você vê a imaginação de Burton ceder às convenções da Disney, juntamente com um pouco da obscuridade registrada de Burton, os prazeres de Alice são virtualmente sempre inesperados.” (Moria, MacDonald, *Seattle Times*, tradução nossa).

⁴⁷ “Os puristas Carrolianos provavelmente repudiarão esta Alice por a considerarem ilegítima. Mas quem espera que uma adaptação de Timothy Beetlejuice seja fiel ao clássico literário?” (Carrie Rickey, *Philadelphia Inquirer*, tradução nossa).

⁴⁸ Excertos disponíveis em: <https://goo.gl/VW8hDa>

⁴⁹ “Sua única grande falha – uma afronta a Lewis Carroll e aos encantos da literatura *nonsense* – é o fato de ele ter sentido” (Amy Biancolli, *Houston Chronicles*, tradução nossa).

⁵⁰ “Os efeitos 3-D são agradáveis, mas a profundidade acrescentada não pode compensar os déficits no conceito ou no enredo” (Joe Morgenstern, *Wall Street Journal*, tradução nossa).

⁵¹ “Um comprimido te faz crescer, o outro te faz diminuir, e os comprimidos que Tim Burton te dá não fazem nada demais” (Kenneth Turan, *Los Angeles Times*, tradução nossa).

⁵² Excertos disponíveis em: <https://goo.gl/VW8hDa>

⁵³ Disponível em: <https://goo.gl/BICqFk>

negativamente. Para alguns, o indispensável *nonsense* da obra literária ficou esquecido; ou a previsibilidade da adaptação tirou a graciosidade do enredo; ou, por outra, a transformação de Alice em uma versão de Joana D’Arc, que traz como finalização uma cena de ação foi um apelo exagerado para manter os espectadores interessados na trama (FIGURA 19).



Figura 19 - Alice vestida para derrotar o *Jabberwocky* (2010) (Fonte: <https://goo.gl/94Tboe>)

Especula-se que a escolha pela transformação da película em tridimensional seria uma exigência dos estúdios para arrecadar maior receita, uma vez que o sucesso de *Avatar* rendeu lucros astronômicos. Retomando Buchanan, as audiências se adaptaram às maravilhas da tecnologia e não mais aceitam apenas a pura cinestesia dos movimentos, elas estão mais ambiciosas e anseiam por experiências mais reais para lhes satisfazer (BUCHANAN, 2012, p. 20). A decisão pelo formato 3-D pode ter sido induzida pela expectativa do público-alvo em viver a experiência mais real ou pela ganância do estúdio patrocinador...

Para Alison McMahan, existe uma explicação para os filmes burtonianos serem mal vistos pela crítica em relação à trama. Segundo o autor, os críticos de cinema olham para essas películas de forma errada, pois utilizam o padrão de estética hollywoodiana clássica que não se aplica à nova tendência cinematográfica. Ele classifica a obra de Tim Burton de *patafísica*⁵⁴ e o considera grande disseminador do estilo. A nomenclatura que adotada se aplica às produções cinematográficas que acrescentam referências intertextuais e humor à

⁵⁴ A *Patafísica* é definida como a ciência das soluções imaginárias e tem como foco o estudo das exceções do universo. Foi criada pelo dramaturgo Alfred Jarry a fim de analisar os fenômenos que não são abraçados pela física e metafísica.

sátira e ao desejo de manifestar o subconsciente na arte surrealista (MCMAHAN, 2005, eBook).

Na opinião de McMahan (2005), as principais características que um filme patafísico deve conter são: 1- a dependência de efeitos especiais, sejam eles mecânicos ou digitais. Por vezes, sets inteiros de filmagem podem ser montados a partir desses efeitos e essa subordinação normalmente acarreta planificação dos aspectos emocionais dos personagens tornando-os mais lineares e previsíveis; conseqüentemente, a narração também é afetada e voltada mais para o estilo que para o sentido. 2- Os efeitos especiais são visíveis e/ou em excesso e chamam muito a atenção do espectador. 3- Os filmes não precisam ser necessariamente cômicos, mas até mesmo os mais sérios têm teor jocoso. 4- A narrativa não busca realismo e explicações científicas não fazem parte dela, mesmo que a explanação soe como tal. 5- Os filmes patafísicos não podem ser analisados isoladamente pela forte questão da intertextualidade e referências existentes neles (MCMAHAN, 2005, eBook).

A planificação dos personagens e da narrativa unindo-se com a priorização dos efeitos visuais, que facilitam a comercialização do filme, são elementos caracterizadores dos filmes classificados por Justin Wyatt como *High-Concept*. Esta classificação não implica que a produção cinematográfica seja inferior ou superior culturalmente falando, significa apenas que tem alto potencial de comercialização para sua promoção. Com grande contribuição para o sucesso do *marketing*, temos a aparência dos atores na trama, pois uma vez que os personagens não são suficientemente desenvolvidos, o espectador depende de sua exposição visual para atingir maior entendimento sobre eles (MCMAHAN, 2005, eBook).

Das características citadas, é possível encontrar muitas delas nas produções de Tim Burton, justificando até sua impopularidade entre os críticos, em se tratando do enredo das obras, pois como afirma McMahan, o olhar está voltado para a estética hollywoodiana clássica e Burton busca o elemento inovador, o que não se encaixa nos padrões estabelecidos⁵⁵.

As características dos filmes patafísicos elencadas por McMahn abraçam o filme *Alice* perfeitamente fazendo-o encaixar-se nesse estilo e justificando as críticas negativas a ele. Como mencionado anteriormente, 90% das filmagens, que foram feitas a partir de efeitos visuais e mesmo com personagens humanos, como o Valete de Copas, ficaram dependentes desse aparato, resultando em movimentos limitados e visivelmente artificiais, segundo o crítico de cinema Marcelo Forlani. Há momentos que trazem o humor de forma sutil, embora

⁵⁵ Assim como a *patafísica* busca investigar os fenômenos negligenciados pela física e metafísica, os filmes patafísicos buscam analisar as produções que não aclamadas pela estética hollywoodiana.

não originário da obra literária, como quando a protagonista conversa com sua irmã na festa de noivado e ela expõe que Alice não poderia ter pretendente melhor para casar-se e ao dirigirem-lhe o olhar, ele está assoando o nariz com um lenço, analisando, em seguida, o conteúdo que ficou no pano. Ainda no mesmo diálogo, a personagem principal escuta que deve se casar em breve, porque sua beleza não será duradoura; isso é irônico, já que não deveria ser motivo para uma união que se faria exatamente pela mesma razão, pois a beleza torna-se fator irrelevante na convivência diária do matrimônio. O filme não busca aproximar-se da realidade também pelo fato de o roteiro ser baseado em uma obra fantasiosa, na verdade em duas. Apesar de intitulado *Alice in Wonderland* a intertextualidade mesclando as duas obras de Carroll *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) e *Through the Looking-Glass And What Alice Found There* (1971) tem forte carga na adaptação.

Pela trajetória aqui traçada, é possível perceber que há alguns componentes recorrentes de que o diretor lança mão em suas películas, sejam elas animações ou não, e que o caracterizam como *auteur* e tornam seus filmes reconhecíveis, quase inconfundíveis: inclusão do gótico através da arquitetura ou caracterização dos personagens; escadarias; cenários sombrios, muitas vezes monocromáticos em tons de cinza ou sépia, que contrastam com cores vibrantes em diferentes tons ou apenas em um único, frequentemente o vermelho; formas em arabescos; árvores retorcidas e muitas vezes mortas; tom macabro; estampas listradas e/ou xadrez nos figurinos dos personagens ou mesmo como parte do cenário; repetida escolha por atores e outros colaboradores. Todos esses elementos compõem a assinatura de Tim Burton e o destacam como inigualável. Ainda, a prevalência da exuberância dos aspectos visuais sobrepondo a narrativa falha de seus filmes, muitas vezes alvo de críticas por parte de especialistas, é marca de suas obras e fio condutor delas.

Anyone even vaguely familiar with Burton's work knows twisted trees or trees with barren, crooked branches appear in several of his movies, including *Big Fish*, *Sleepy Hollow* and *Alice in Wonderland* – something, he says, that does not happen by accident.⁵⁶(LAMMERS, 2013, eBook)

Pela sua obsessão por temas recorrentes é possível estabelecer uma relação análoga entre seus filmes e classificar Tim Burton como um diretor moderno e sempre em pauta, capaz de escolher os projetos que se encaixam em seu perfil. Não se deixando engolir pela tendência de *mainstream*, ele reinventou o estilo hollywoodiano de fazer cinema e, apesar das críticas referentes às fracas narrativas, se sobressai pela extrema criatividade imagética que

⁵⁶ Qualquer pessoa vagamente familiarizada com o trabalho de Burton sabe que árvores retorcidas ou áridas, galhos tortos aparecem em vários de seus filmes, incluindo *Big Fish*, *Sleepy Hollow* e *Alice in Wonderland* – algo que não acontece por acaso, diz ele. (LAMMERS, 20013, eBook, tradução nossa)

encanta os olhos e inebria a mente tornando essas mesmas críticas nebulosas, ofuscadas pela beleza visual a nós apresentada.

Tal fato se confirmou por ocasião de uma exposição inteiramente dedicada ao seu trabalho criativo desde sua infância até os dias atuais, incluindo desenhos, fotografias, pinturas, maquetes, fantasias e objetos usados em seus filmes. Recentemente, o Brasil teve a oportunidade de ter a cultura burtoniana diante dos olhos recebendo “O Mundo de Tim Burton” com ingressos esgotados antecipadamente. Seja por meio de produções independentes e baixo orçamento ou através de superproduções com altas receitas, Burton sempre consegue exprimir sua genialidade e criatividade e trazer encantamento aos olhos dos receptores.

4.2 A representação da Era Vitoriana

Retomando a teoria semiótica peirciana e aplicando-a em uma adaptação fílmica, podemos afirmar que os signos nem sempre estão dispostos de forma clara para o espectador em uma película e quando isso acontece, ele recorre ao contexto, também formado por signos, para fazer a leitura das imagens mostradas.

Considerando-se que um filme realizado a partir de uma obra literária é uma tradução intersemiótica de acordo com as teorias de Roman Jakobson (2007) e unindo essa teoria aos ensinamentos peircianos, temos que *Alice in Wonderland* (2010) de Tim Burton é uma tradução que carrega a interpretação do cineasta (CATRYSSSE, 1992), o qual aplica um olhar atualizado sobre o momento histórico. Logo, o filme consiste em uma miscelânea de signos correlacionados, dentre eles os formadores do contexto, no caso, o período histórico, que também abriga outros signos (EDGAR-HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013). Aqui, analisaremos como se deu a representação da era escolhida por Burton para ser exposta no filme, uma vez que Lewis Carroll em momento algum de sua obra evidencia quando ela acontece. Caracterizaremos, também, os elementos usados para compor o contexto, que, por sua vez, ajuda o espectador a decifrar outros signos e a partir daí formar sua interpretação.

Inúmeras são as versões de *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) para as telas; a gama de filmes se constitui desde animações em *cel animation* passando por versões sombrias em *stop-motion* e alcançando adaptações tridimensionais. Em 1951, os estúdios Disney lançaram o longa-metragem em celuloide que marcou a memória de muitos espectadores e foi durante longo tempo o referencial imagético mais forte quando a obra era mencionada. *Alice* de Tim Burton, também patrocinada pelos estúdios Disney, ressurge quase sessenta anos

depois da versão lúdica, mas agora com maiores investimentos e algumas diferenças marcantes.

Em entrevistas coletivas, Tim Burton afirmou que intencionava mostrar uma Alice vista através de seus olhos, pois nenhuma versão cinematográfica jamais a mostrara de forma satisfatória para ele. São apenas uma sucessão de eventos desconexos e sem nenhuma ligação emocional. Seu objetivo era mostrar o enredo como uma história coerente, dando a cada personagem a bizarrice que lhe cabia, pois, segundo ele, todos eles apresentam algum distúrbio mental. Tendo lido o livro ainda durante a infância, a experiência o tornou fã da obra. O cineasta se sentia ainda mais conectado à história por residir na casa do ilustrador Arthur Rackman que havia feito representações do texto em 1905⁵⁷.

Alice, no roteiro de Linda Woolverton, que já havia escrito as versões de *The Lion King* e *The Beauty and the Beast*, se apresenta, primeiramente, como uma criança de seis anos de idade. A menina, antes apenas conhecida como Alice, passa a ter um sobrenome: Kingsleigh. O nome é homônimo de Kingsley. Seria essa uma homenagem proposital ao escritor vitoriano Charles Kingsley de *Water Babies* (1863) que com esta obra firmou a literatura infantil e deu início a uma nova era na escrita voltada para crianças?⁵⁸

O filme se inicia com uma vista em movimento sobre uma cidade nebulosa pintada em tons escuros e pouco iluminada que supomos ser Londres, pela arquitetura reconhecível do Big Ben. Essa informação só é confirmada quando Alice fala de sua origem para Absalom. Vale ressaltar que essa imagem feita a partir de computação gráfica se torna consideravelmente mais fácil de ser realizada caso fosse resultado de um movimento de câmera sobre um set de filmagem real. Em algum lugar desse cenário, reside uma garota despertada por um pesadelo que a persegue regularmente. Ela então recorre a seu pai que está em uma reunião de negócios em outro cômodo da mansão e descreve o episódio onírico como algo aterrorizante. Ela se vê caindo em um buraco escuro onde encontra seres estranhos, uma lagarta azul, um gato que sorri, um coelho vestindo colete e um dodô. A menina questiona se estaria enlouquecendo e o pai lhe responde dizendo-lhe que as melhores pessoas são as loucas e afirma que é apenas um sonho e nada poderá machucá-la.

O matiz escolhido para a cena inicial é de tom mais escuro, com pouca variação de cores e baixa luminosidade, algo que nossos olhos já estão acostumados a ver em um filme dirigido por Tim Burton. A época em que a narrativa se situa não é definida claramente, mas é

⁵⁷ Entrevista concedida ao site Omelete disponível em: <https://goo.gl/1pPhT>

⁵⁸ No roteiro original, de 2008, o sobrenome da personagem aparece como Kingsley, só posteriormente sendo alterado para Kingsleigh.

possível depreender que se trata da era Vitoriana, tão apreciada pelo cineasta. Em momento algum do enredo literário escrito por Lewis Carroll ele nos informa o momento em que se passa o a história de *Alice*, mas em uma adaptação fílmica é possível tirar conclusões mais precisas da representação do período histórico da narrativa através do figurino, arquitetura, decoração dos ambientes e discurso, dentre outros fatores indicativos. “(...) there are in fact many ways in which the past or “*pastness*” can be represented in film: through decor and costumes, props, music, titles [...], color (sepia tints), archaic recording devices, and artificially aged or real past footage.”⁵⁹(HUTCHEON, 2006, p.64). Tendo o diretor predileção pela época vitoriana, pelo momento vivido por Carroll e também pelo ano em que a obra foi escrita, acreditamos que a escolha do momento histórico representado no filme nunca levantou muita discussão a respeito do que ilustrar, logo, a Inglaterra apresentada a nós foi a da era vitoriana. Como indicativos temos o figurino dos atores; a decoração da casa de Alice, os meios de transporte utilizados; os costumes e a dança.

A casa onde Alice, ainda criança, reside é decorada com madeira de tons escuros cobrindo as paredes, longas cortinas estampadas que alcançam o assoalho e repleta de adornos, seguindo o costume da época. No hall onde a menina aparece pela primeira vez, é possível ver um papel de parede escuro com detalhes em tom mais claro. O uso desse adorno tornou-se muito comum durante o período vitoriano devido à produção em massa da era industrial. As cortinas ressaltam o conceito de privacidade que estava se valorizando e ganhando espaço nas residências. Em um recinto da residência, encontram-se quatro homens, incluindo o pai da menina, similarmente vestidos. Todos vestem calças, uma camisa por baixo do colete, gravata, e casaco até a altura dos joelhos.

Cores sóbrias, calças, blusas de manga, chapéus, colete e gravata que aumentavam o volume do peitoral e diminuía a cintura compunham o guarda-roupa masculino. Desguarnecidos de acessórios, os homens mostravam apenas a corrente do relógio de bolso por cima do colete. Era costume entre os vitorianos o uso de barba, bigode e costeletas. O ato de barbear-se só se tornaria regular no século XX como símbolo de vaidade e higiene. É importante ressaltar que o pai de Alice, mostrando-se um homem à frente de seu tempo e um visionário que busca expandir as relações comerciais para o continente asiático, não apresenta pelos no rosto com exceção das costeletas, fugindo aos costumes de sua época.

⁵⁹ “[...] há de fato muitas maneiras que o passado [pode ser representado em um filme]: pela decoração e figurino, adereços, música, títulos [...] cor (tons de sépia), instrumentos de gravação arcaicos e cenas envelhecidas artificialmente ou autenticamente antigas” (HUTHCEON, 2006, p. 64, tradução nossa).

No cenário seguinte, já aos dezenove anos de idade, Alice está em uma carruagem a caminho de sua festa surpresa de noivado acompanhada de sua mãe. A carruagem é do estilo Clarence, com quatro rodas, cabine fechada e vidro frontal para maior visibilidade do exterior; traz um apoio em metal para apoiar o pé e facilitar a subida do passageiro; pode ser puxada por um ou dois cavalos, dependendo da carga a ser levada, e comporta até quatro viajantes confortavelmente (FIGURA 20).



Figura 20 - The Clarence (Fonte: <https://goo.gl/EwTvNF>)

Anteriormente à Revolução Industrial, a carruagem era transporte apenas para a realeza, mas depois, com a facilidade de produção, passou a ser usada também por aqueles com certo poder aquisitivo. Assim, por Alice e sua mãe usarem esse meio de transporte, supõe-se gozavam de uma posição social mais elevada. Aos poucos abastados, especialmente as crianças, restava apenas limpar os excrementos de cavalo deixados para trás.

O diálogo da protagonista com sua genitora gira em torno das vestimentas apropriadas para o evento ao qual estão se dirigindo. No período em que a sociedade de consumo estava se consolidando, durante o desenvolvimento industrial, a burguesia gozava de grande prestígio e a prosperidade atingiu a moda. O recato e a moral da época estampavam-se nas vestimentas, em especial, a das mulheres, contra cuja decência nada podia atentar, como exposto na Proclamação Real contra o Vício e a Imoralidade (GAY, 1989, p. 259). Ademais, as roupas deveriam reforçar a imagem angelical da mulher como frágil e impotente. Com saias até os pés, anáguas, botas, toucas, mangas longas, espartilhos e cabelos compridos, cacheados e presos, as damas cobriam quase o corpo inteiro mantendo fora do alcance dos olhos qualquer parte que pudesse despertar desejos incongruentes com o puritanismo característico do momento. As luvas eram essenciais, pois se considerava inaceitável que homens e mulheres tocassem partes do corpo um do outro diretamente em público.

A mãe de Alice questiona por que ela não está usando seu espartilho e meias longas. O espartilho, por baixo do vestido, era peça fundamental no guarda-roupa feminino. Utilizado

para moldar o corpo, feito com hastes de metal para dar forma à cintura; era fundamental que estivesse o mais apertado possível e chegou a ser recomendação médica pela suposição de que dava maior suporte à coluna, quando, na verdade, deformava os órgãos internos. As meias longas alcançavam até acima do joelho eram adereço da aristocracia, uma vez que as mulheres de classes socialmente menos privilegiadas não podiam custeá-las e calçavam apenas as meias curtas ou então não as usavam. Elas serviam prioritariamente para proteger a pele do atrito do couro das botas ou sapatos que não proviam muito conforto. A resposta da garota para a mãe expressa sua posição contrária aos acessórios e também às convenções da sociedade que ditam o que é próprio ou impróprio para se vestir. Ela indaga se as pessoas usariam um peixe na cabeça, caso fosse convencionado pela sociedade que isso seria o correto. A atitude da protagonista nos exhibe uma sutil rebeldia contra os costumes da época, não se encaixando nos padrões do sistema, uma vez que ao invés de aceitá-los, ela os questiona e recusa-se a segui-los.

HELEN KINGSLEY (CONT'D): Where's your corset?

She pulls back her dress to see bare legs.

HELEN KINGSLEY (CONT'D): And no stockings!

ALICE: I'm against them.

HELEN KINGSLEY: But you're not properly dressed.

ALICE: Who's to say what is proper? What if it was agreed that "proper" was wearing a codfish on your head? Would you wear it? (WOOLVERTON, 2008) ⁶⁰.

As roupas utilizadas pelos atores do filme foram produtos da criação de Colleen Atwood, ganhadora do Oscar de melhor figurino por três vezes com *Chicago* (2002), *Memoirs of a Geisha* (2006) e *Alice in Wonderland* (2010). Com o diretor Tim Burton, ela já havia feito parceria em *Edward Scissorhands* (1990), *Ed Wood* (1994), *Mars Attacks!* (1996), *Sleepy Hollow* (1999), *Planet of the Apes* (2001), *Big Fish* (2003) e *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street* (2007), dentre outras produções. Em entrevista concedida ao site *MovieWeb*, a figurinista norte-americana deixa transparecer que Burton lhe dá liberdade de criação e que, para ela, a ligação com o diretor com quem trabalha é a mais relevante, pois ele é seu primeiro colaborador, vindo antes mesmo do ator⁶¹.

Durante a festa de noivado, observamos que os convidados, em grande parte, vestem roupas de cor clara. Era costume o uso de tons pastéis em bailes; as cores escuras passaram a

⁶⁰ HELEN KINGSLEY: Onde está seu espartilho?

Ela puxa seu vestido e vê suas pernas nuas.

HELEN KINGSLEY: E sem meias!

ALICE: Eu sou contra elas.

HELEN KINGSLEY: Mas você não está vestida de maneira apropriada.

ALICE: Quem diz o que é apropriado? E se fosse acordado que "apropriado" é usar um peixe na cabeça? Você usaria? (WOOLVERTON, 2008, tradução nossa).

⁶¹ Entrevista disponível em: <http://goo.gl/ou9eYh>

ser mais comuns após a morte do príncipe Alberto em 1861, por influência do luto da rainha Vitória, sua esposa. As mulheres usam vestidos com mangas de comprimento médio ou longo e luvas, com exceção de Alice e sua irmã que deixam os braços nus.

Para a caracterização da personagem principal, antes de visitar *Underland* e ao retornar de lá, Atwood tomou por base as ilustrações originais do manuscrito de Lewis Carroll e as de John Tenniel, recorrendo raramente à animação de 1951. Ela decidiu por deixar Alice livre das amarras do corpete e reduziu o número de camadas de saias e anáguas para mostrá-la como uma jovem moderna que não está presa às normas de vestuário. Na versão de Burton, Alice usa um vestido azul, assim como na versão animada da Disney, porém em tom mais claro, o comprimento da saia foi aumentado por ela não ser mais criança, mas o avental não fez parte do figurino (FIGURA 21).



Figura 21- Figurino de Alice por Colleen Atwood (2010) (Fonte: <http://goo.gl/84GPb4>)

No início do filme, ela usa o cabelo parcialmente preso com um penteado, mas ao retornar de *Underland*, talvez como demonstração de protesto, passa a usá-lo solto, sem amarras assim como ela mesma. É notável que, na cena final, ela está com uma gravata, acessório utilizado por homens como símbolo de poder e *status* (FIGURA 22).



Figura 22 - Alice usando uma gravata como acessório (2010) (Fonte: <http://goo.gl/WPKs8H>)

Podemos retomar a cena do baile de Quadrilha quando Alice expõe a Hamish ter imaginado as mulheres ali presentes vestindo calças e os homens com vestidos, sugerindo uma inversão de papéis de gênero na sociedade, tornando-a matriarcal e fortalecendo o empoderamento feminino. Em consonância com McMahan (2005), Atwood acredita que o figurino usado de forma correta em um filme ajuda a construir o personagem, faz com que o ator sinta quem ele é naquele papel. Logo, para construir a imagem de Alice como uma mulher revolucionária, ela inseriu elementos que não se encaixavam na imagem e no papel comumente desempenhado pela mulher na era vitoriana.

Ainda caracterizando o período por meio da imagem, através da abordagem de Hutcheon (2006), temos o transporte marítimo presente na última cena, uma fragata a vapor com três mastros e velas. Pela chaminé localizada mais próxima à popa da embarcação e pela fumaça aparente, pressupõe-se que o carvão é o combustível necessário para mover os motores. As rodas com pás que ajudavam na propulsão das primeiras embarcações desse tipo de barco não são visíveis, logo, supomos que essa é uma versão mais moderna que já fazia uso de hélices. Vemos na imagem que o casco do barco próximo ao que Alice embarca tem a madeira como matéria-prima, porém não é possível afirmar que o *Wonder* é feito do mesmo material pela distância em que ele se encontra; sendo apenas provável que o seja (FIGURA 23).



Figura 23 - Barco a vapor, *Wonder* em *Alice in Wonderland* (2010) (Fonte: Cena do DVD *Alice in Wonderland* (2010))

A popularização da troca da madeira por ferro na construção desses meios de transporte só aconteceu em meados da década de 1860, o que nos leva a inferir que o filme se passa antes desse.

Outro traço marcante e caracterizador do momento histórico é a dança, presente no filme através do baile de Quadrilha na festa de noivado. Como mencionado anteriormente, a dança surgiu ainda no século XVII, mas se popularizou nos séculos seguintes. Alice pergunta a seu pretendente Hamish se ele não se cansa daquela dança. Pela questão posta por ela e pelo tom de voz usado, podemos inferir que isso é algo que não lhe agrada tanto. Sendo a Quadrilha muito popular nesse dado momento, concluímos que esse é mais um hábito a que menina se opõe, novamente se distinguindo da sociedade à qual pertence e impondo sem receio seus questionamentos. Vemos que, para retratar a cena, houve rigorosa atenção para fazê-lo de acordo com os costumes da época, pois ao dar os primeiros passos, Hamish e Alice se cumprimentam para em seguida saudar outro casal que se posiciona à frente deles formando um pequeno quadrado. No momento em que a protagonista e o rapaz estão deixando o tablado retangular, é possível contar exatamente dezesseis casais na performance da dança, representação precisa dos costumes vitorianos da Quadrilha. A dança é um importante componente cultural. Como afirma Hall (1996), a cultura é parte formadora da

identidade humana e ajuda a moldar a sociedade. E mesmo sendo algo fluido e subjetivo e que aceita diversas definições, ela é essencial para a consolidação do ser humano.

A cultura pode se manifestar por meio de cultos religiosos, música, dança, pintura, teatro, linguagem, costumes, linhas de pensamento, etc. Uma das formas de expressão cultural são as convenções ditadas pela sociedade. O costume a que nos referimos aqui é o casamento em idade ainda jovem, considerando os dias atuais. De acordo com Ariès (1981), a maturidade era atingida ainda em idade bastante jovem e era comum casar-se por volta dos quinze anos. Logo, aos dezenove anos, Alice já estaria ultrapassando a faixa etária ideal para o matrimônio, por isso sua irmã a aconselha a aceitar o pedido de casamento de imediato. Todavia, mostrando sua inconformidade em aceitar que outras pessoas decidam sobre seu destino e o que seria melhor para ela, Alice titubeia sobre a proposta de casamento e foge, para só então, depois de sua viagem de autoconhecimento, retornar segura e decidida sobre o que almeja fazer com seu próprio futuro.

Ainda, satirizando as virtudes valorizadas na era vitoriana, em *Underland* é possível ser encarcerado por ‘sedução ilegal’. Após o Valete de Copas se encantar por Alice e esta ignorá-lo, ele informa à rainha que a garota o estava seduzindo quando não deveria, pois apesar de não ser explícita, fica claro que o valete e a monarca tem uma relação mais íntima.

É notório que Burton buscou representar a era vitoriana de forma rigorosa, mantendo na trama o que era característico daquele período. Contudo, ele o fez sob uma perspectiva atualizada, dando à protagonista um poder que a mulher não gozava naquele momento histórico, o poder da escolha. Alice fugiu do destino das princesas da Disney e das mulheres vitorianas que era buscar a felicidade ao lado de um marido; ela não se deixou prender pelos apertados espartilhos que mantinham a figura feminina quase sufocada e sem voz em detrimento dos padrões de comportamento estabelecidos. Assim como o próprio cineasta, ela optou por não se moldar no senso comum e manteve firme suas convicções colocando-as em prática e expandindo a gama de caminhos a trilhar.

4.3 A caracterização burtoniana do *nonsense*

Assim como os elementos visuais são de extrema importância para as produções burtonianas, eles também o são nas obras literárias infantis. Os livros infantis vêm acompanhados de gravuras que ajudam as crianças a lerem a narrativa com mais facilidade e decifrarem os signos mais rapidamente, mantendo, assim, os pequenos leitores entretidos com

a trama. “‘What is the use of a book,’ thought Alice, ‘without pictures or conversations’”⁶² (CARROLL, 1995, p. 5). A personagem Alice, de Lewis Carroll, já se questionava sobre o propósito de um livro sem ilustrações ou diálogos, pois não havendo esses recursos eles se tornam monótonos. As gravuras também são parte essencial às obras nonsense (SEWELL, 2015, p. 112) e ajudam o leitor a desvendar os signos e criar uma interpretação pessoal.

É sabido que as gravuras de John Tenniel para a obra carroliana eram de suma importância tanto para ele mesmo como para o autor, pois o escritor não munuiu o leitor com descrições acerca de seus personagens. Apesar de o livro ser dedicado à Alice Liddell, pequena menina de cabelos lisos e escuros, foi Mary Hilton Badcock, de cabelos loiros e cacheados quem inspirou o ilustrador (FIGURA 24) (FIGURA 25).



Figura 24 - Mary Hilton Badcock
(Fonte: <https://goo.gl/8CQgSn>)



Figura 25 - Alice por John Tenniel
(Fonte: <https://goo.gl/RvnRO4>)

Para a criação da personagem Alice Kingsleigh, Tim Burton buscou se aproximar dos desenhos feitos por John Tenniel, distanciando-se das representações amadoras feitas pelo próprio escritor no manuscrito *Alice's Adventures Under Ground* (1864). É notável que há grande semelhança entre a atriz escolhida para o papel, Mia Wasikowska, e a criança representada pelo ilustrador, ambas de cabelos loiros, compridos e cacheados. A protagonista é a única personagem no mundo subterrâneo que, apesar de sua mudança de tamanho, mantém características coerentes com os seres humanos do plano terrestre, sem traços

⁶² “‘Qual o objetivo de um livro’, pensou Alice, ‘sem figuras ou diálogos?’” (CARROLL, 1995, p. 5, tradução nossa).

marcadamente pertencentes à assinatura do diretor ou aos princípios nonsensicos, mantendo apenas sua alteração de tamanho de acordo com o texto literário tomado por fonte.

Tendo conhecimento de que um clássico literário torna-se mais difícil de ser adaptado como filme devido às exigências do público que giram em torno da fidelidade (CATRYSSE, 1992, p. 59), quiçá a escolha da atriz mantendo traços semelhantes às ilustrações tenha sido uma maneira de se aproximar da obra, já que o roteiro dela se distancia. Uma adaptação não deve nem pode jamais ser uma réplica, mas deve conter os elementos que tornem possível sua ligação com o texto de partida (HUTCHEON, 2006, p. XVI) e esse foi um dos componentes escolhidos pelo diretor para que o público estabelecesse essa relação.

A caracterização do Chapeleiro Maluco, interpretado por Johnny Depp, aconteceu de forma mais livre acarretando alterações físicas maiores, mas embasadas nos princípios do *nonsense*. Sendo Burton um diretor *auteur*, uma de suas marcas é trabalhar com colaboradores repetidamente em suas produções e por já conhecer a maneira como executam suas atividades, o cineasta lhes concede liberdade de criação, indo na contramão do raciocínio daqueles que se tornam diretores-ditadores. Não foi diferente no atual caso. Burton e Depp costumam produzir ilustrações dos personagens antes de iniciarem as filmagens e assim o fizeram para o papel do Chapeleiro. Curiosamente, as imagens que ambos tinham em mente eram muito similares⁶³.

Para chegar a um visual mais nonsensico e ao mesmo tempo plausível, o personagem ganhou coloração laranja em seus cabelos, sobrancelhas e em partes dos dedos. A explicação para essa decisão reside no costume vitoriano de usar o elemento químico mercúrio, que pode ser de cor vermelha, para confecção de chapéus, peça essencial no vestuário da época. A intoxicação por este elemento químico chamada mercurialismo era bastante comum e como consequência, os chapeleiros apresentavam tremores que afetavam os olhos deixando a vista distorcida, os membros débeis e tornavam a fala confusa, além da alteração repentina no humor (GARDNER, 2002, p. 63). No primeiro encontro do Chapeleiro com o Gato de Cheshire, retomando o dia em que a desgraça se alastrou sobre *Underland*, o personagem demonstra este último sintoma da doença sofrida por ele, de forma clara, necessitando da ajuda da ratazana para retornar ao estado normal. O mesmo tipo de comportamento se repete mais à frente quando ele já é prisioneiro da Rainha Vermelha e novamente em outros momentos quando perde o controle sobre suas emoções. Os cabelos e sobrancelhas assanhados e de cor laranja dão um ar lunático ao personagem fazendo jus ao seu nome e

⁶³ Entrevista concedida a Rachel Abramowits disponível em: <http://goo.gl/0eRh85>

estabelecendo uma relação com o contexto histórico da época⁶⁴. As mãos brancas com manchas alaranjadas e as unhas estragadas nos remetem às mãos de zumbis pela falta de trato e dão ar fantasmagórico ao personagem; traço tipicamente burtoniano pela ligação com o mundo cadavérico.

Ademais, o personagem tem o rosto demasiadamente alvo, que contrasta com a boca extremamente rosada e com as manchas em tom cor de rosa escuro ao redor dos olhos, o que acrescenta impressão de irritação na pele que também poderia ser causada pela intoxicação. A aparência do personagem está embasada nos princípios do *nonsense* apresentados por SEWELL (2015) que tem como característica a falta do belo. Complementando essa ausência, temos ainda os olhos aumentados por meio de computação gráfica de cor verde bem viva e o espaçamento entre os dentes incisivos centrais superiores. A desproporção é uma das formas de causar estranhamento no que julgamos ser agradável de ver, e para o Chapeleiro, Burton optou por aumentar o tamanho de seus olhos para enfatizar a loucura que poderia ser passada através deles, tornando-os a janela de sua alma e porta de libertação de sua insanidade. Os dentes levemente escuros e a grande distância entre seus incisivos concluem a elaboração da feiura do personagem. A paleta de cores escolhidas para compor o visual de Johnny Depp é traço característico da autoria de Tim Burton que opta por mesclar cores escuras com vibrantes. No caso, as cores vibrantes que compõem o corpo do personagem contrastam com sua roupa escura que traz apenas alguns detalhes em tons claros.

Para o figurino do Chapeleiro, Colleen Atwood aproximou-se das vestimentas usadas na versão de John Tenniel. O blazer e a calça comprida foram mantidos, assim como a gravata em forma de grande laço (FIGURA 26) (FIGURA 27).



Figura 26 - Chapeleiro Maluco por John Tenniel (1865) (Fonte: <https://goo.gl/YnGihj>)

⁶⁴ Trecho da entrevista coletiva do elenco disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O1WGSYfzJDU>



Figura 27 - Johnny Depp como Chapeleiro Maluco (2010) (Fonte: <http://goo.gl/QvXBb0>)

Sua peça de vestuário mais emblemática, o chapéu, passou por alterações ganhando alguns acessórios como uma fita em tom *rosé* e uma pena dentre outros, mas mantendo a pequena placa com o preço 10/6 (10 *shillings* e 6 *pence*), dessa vez sem a reprodução da frase ‘In This Style’.

A assinatura de Burton não poderia faltar na composição do figurino de personagem tão excêntrico. Nas cenas finais em *Underground* é possível ver que o ator usa meias listradas em preto e branco (FIGURA 28), estampa sempre presente nas produções do diretor, seja como parte do cenário ou nas roupas dos atores.



Figura 28 - Chapeleiro Maluco vestindo meias listradas (2010) (Fonte: <http://goo.gl/u9A16c>)

A figura da Rainha Vermelha é outra bastante marcante na trama. Interpretada por Helena Bonham Carter, a austera mulher de medidas desproporcionais reina em absoluto em *Underland*. De caráter frio e cruel, ela domina o país com mão de ferro, talvez de forma semelhante à Rainha Vitória, e privou os habitantes da liberdade desfrutada outrora. Onde antes havia pessoas sorridentes dançando em verdes pradarias sob um céu iluminado, como mostra o *flashback* do chapeleiro, agora só restam árvores secas ou florestas sombrias e esfumaçadas sob um infinito céu em tons de cinza. As cores escolhidas para *Underland* são constantemente vistas nas produções burtonianas e dessa vez os tons sombrios contrastam principalmente com a verde grama do terreno e algumas rosas encontradas por Alice ao adentrar o jardim. A visão remete-nos ao mundo dos vivos em *Corpse Bride* (2005), macabro e sombrio. Com exceção do castelo da Rainha Branca, que é tomado de grande luminosidade e de matiz suave, toda a extensão de terra por onde passam os personagens é de tons escuros e sem vida. No castelo onde a Rainha Vermelha reside, há um jardim com uma imponente réplica de sua imensa cabeça que poderia ter sido esculpido por *Edward Scissorhands* (FIGURA 29), assim como as plantas em diferentes formas de animais que Alice vê logo que adentra o jardim de *Underland*.



Figura 29 - Cabeça da Rainha esculpida no jardim (2010) (Fonte: <http://goo.gl/vDFpkZ>)

Cercando a enorme construção, há uma espécie de lago negro onde flutuam as cabeças de todos os que já foram decapitados por ela, visão grotesca e mórbida que chega a causar asco no espectador (FIGURA 30). Uma dessas cabeças que jaz ali é a do rei, punido por estar possivelmente apaixonado pela própria cunhada, a Rainha Branca.



Figura 30 - Lago negro com cabeças flutuantes (2010) (Fonte: <https://goo.gl/9aRz4D>)

A representação do *nonsense* na figura da monarca acontece através da deformação física, lembrando a ilustração da Duquesa feita por John Tenniel, cuja imensa cabeça salta aos olhos. É possível que a inspiração para criar a Rainha Vermelha na versão

cinematográfica tenha surgido da ilustração da Duquesa na versão literária, pois as características físicas entre elas são semelhantes (FIGURA 31) (FIGURA 32).



Figura 31- Rainha Vermelha (2010) (Fonte: <http://goo.gl/7mruF>)



Figura 32 - Duquesa por John Tenniel (1865) (Fonte: <http://goo.gl/nHXU02>)

A figura da rainha é pintada em cores vivas, traço característico do diretor que discrepa do gosto pessoal do escritor Lewis Carroll, que tinha preferência por tons pastéis. A pele excessivamente branca contrasta com o azul vibrante da sombra aplicada entre os olhos e as sobrancelhas extremamente finas e elevadas; o batom delineando sua boca em forma de coração e seus cabelos também em forma de coração de coloração vermelho vibrante compõem sua enorme cabeça que se torna desproporcional em relação ao corpo. Utilizando efeitos especiais e processos de maquiagem que demoravam cerca de três horas para serem

concluídos, o diretor fez da cruel personagem uma figura imponente e marcante. Curiosíssimo como uma pessoa com tantos corações, até nas solas dos sapatos, era tão impiedosa.

Os súditos da rainha também sofreram deformações físicas, mas de forma artificial. Na trama, para agradá-la e evitarem atritos, próteses eram utilizadas a fim de se tornarem mais parecidos com ela e causarem empatia. Dentre as mulheres, uma usava enormes orelhas de borracha; outra, um imenso nariz lembrando o de Pinóquio e por último, uma delas usava enormes seios falsos. Para os homens, as modificações ficaram por conta da imitação de uma grande barriga, queixo rechonchudo bastante avantajado e imensa testa protuberante (FIGURA 33).



Figura 33 - Rainha Vermelha e seus súditos (2010) (Fonte: <http://goo.gl/61zRwN>)

Recapitulando Elizabeth Sewell, o corpo é uma ótima base para aplicar a desproporção e realçar a ausência do belo (SEWELL, 2015, p. 108), elemento balizador do *nonsense*. Mantendo a deformação física como principal elemento caracterizador do gênero em *Alice in Wonderland* (2010) de Tim Burton, temos ainda Stayne, o Valete de Copas. O ator Crispin Glover interpretou o personagem sobre próteses de pernas para alongar sua estatura física atingindo em torno de 2,40 m de altura. Devido a alguns pequenos acidentes, decorrentes da falta de prática em usar o aparato, o ator tinha sempre um assistente ao seu lado para lhe dar suporte caso se desequilibrasse. Foi necessário vestir um macacão verde cobrindo todo o seu corpo, pois o papel representado é resultado da junção de animação em CGI e *live-action*. Apenas a imagem de sua cabeça seria usada sem modificações de efeitos especiais, porém a crítica não julgou o resultado satisfatório e condenou a animação por parecer inorgânica, como afirmou o crítico de cinema Marcelo Forlani (2010), do site Omelete ⁶⁵.

⁶⁵ Entrevista disponível em: <https://omelete.uol.com.br/filmes/criticas/alice-no-pais-das-maravilhas/#!key=47452>
Acessado em: 13 set. 2016.

A violência que surge de maneira recorrente no *nonsense* como vimos nos versos de Edward Lear e na frase da Rainha “Off with his/her head!”⁶⁶ também está marcada na versão cinematográfica de Tim Burton. É possível testemunhá-la nas cenas de ação como quando o cão *Bandersnatch* busca capturar os apoiadores da Rainha Branca para aprisioná-los, mas acaba por perder um olho espetado por um alfinete usado pela ratazana; ou quando na cena de ação final durante a batalha entre o bem e o mal, o pássaro *Jubjub* passa pela mesma situação sofrida pelo cachorro e em seguida tem a cabeça esmagada por uma enorme pedra. Embora a violência esteja corriqueiramente presente no gênero, a emoção é algo evitado no *nonsense* (SEWELL, 2015, p. 131-132). Por ser de cunho subjetivo e algo que o escritor não pode controlar, ela deve ser impedida de se impor a fim de manter a tensão textual. Todavia, ambas as cenas causam inquietação no espectador, contrariando o princípio nonsensico.

A violência ultrapassa o visual e também é evidenciada através do discurso. Tratamos aqui da fala enunciada pela maléfica monarca que reproduz a sugestão do panfleto satírico de Jonathan Swift, *A Modest Proposal* (1729). Usando o tom satírico, Swift propõe que os pais de famílias menos abastadas vendam seus bebês como iguarias para aqueles que gozam de boa situação financeira a fim de melhorar a renda familiar. O ideal é que fossem vendidos ainda bem jovens para manter a carne macia. Ao descobrir que um dos sapos subordinados a ela roubou suas tortas para matar a fome, ela manda prendê-lo e ordena que os guardas busquem seus filhos, que ainda são girinos, para que ela possa comê-los. O que difere da proposta de Swift é que os bebês do anfíbio não seriam vendidos como iguarias para solucionar a falta de dinheiro dos pais, eles seriam apenas degustados. A crueldade da Rainha é tamanha que ela ainda compara seu prazer em consumir girinos à satisfação de alimentar-se de caviar.

De acordo com Tigges (1988), não apenas a violência, mas também a dança surge diversas vezes nos textos nonsensicos como observamos nos versos lereanos e também na versão literária de *Alice*. Para o filme, Tim Burton representou a dança como elemento caracterizador da cultura vitoriana através da Quadrilha, mas também mostrou ao público uma performance original chamada *Futterwacken*. A coreografia de movimentos elaborados e que parecem ser humanamente impossíveis de serem realizados é feita pelo Chapeleiro Maluco após Alice derrotar o terrível *Jabberwocky* no *Frabjous Day* e destronar a tirana Rainha

⁶⁶ “Cortem-lhe a cabeça!” (tradução nossa).

Vermelha ⁶⁷. A *Futterwacken* acontece apenas quando os habitantes de *Underland* sentem-se extremamente felizes, porém desde que a Rainha Vermelha assumira o trono, ninguém mais havia feito tal apresentação.

Mantendo a consonância com os preceitos balizadores do *nonsense*, Tim Burton optou por mostrar Alice em situações reais. De acordo com Sewell (2015), os sonhos não devem ser cenários de narrativas nonsensicas, uma vez que o sonhador não tem controle sobre ele e isto é essencial para causar o equilíbrio entre o sentido e o não-sentido. No início do filme a menina Alice recorre ao pai por estar tendo pesadelos estranhos. Ele a aconselha a se beliscar quando quiser acordar de sonhos ruins, afirmando que sendo apenas um sonho, nada de mal pode lhe acontecer. Os episódios oníricos a atordoam até sua fase final da adolescência. Ao começar sua jornada em *Underland*, ela acredita estar sonhando e tenta despertar diversas vezes sem sucesso. Ao concluir seu destino nas terras subterrâneas, Alice percebe que nada daquilo foi sonho, tudo e todos eram tão reais quanto ela; e o que ela achava ser pesadelo da infância estava, na verdade, sedimentado em sua memória. Logo, o cenário onírico foi eliminado pelo diretor, atendo-se aos limites sugeridos pelo gênero nonsensico.

A temática da identidade, fortemente marcada na versão literária e que também é recorrente nos textos de *nonsense* de forma geral, é menos visitada na versão aqui analisada quando se trata dos dilemas da própria protagonista. Carroll apresentou a questão de forma pertinente, ao ponto de a própria menina não saber mais quem ela era. No filme, a dúvida sobre quem a garota é parte dos habitantes de *Underland*. Alice não tem dúvidas em relação a seu próprio ser, mas como não recorda ter estado nesse lugar antes, não pode lhes garantir que ela é mesmo quem eles tanto buscam. A maior questão para a adolescente não é quem ela é, mas, sim, o que ela é capaz de realizar. Alice é interrogada diversas vezes se seria uma impostora; o questionamento é feito pelos irmãos *Tweedledum* e *Tweedledee*, *Absolom*, as rosas falantes do jardim, a ratazana, o Coelho Branco e a Lebre de Março, porém o Chapeleiro jamais duvidou de quem ela realmente é e do que ela é capaz. Matar o aterrorizante *Jabberwosky* e livrar o país da cruel Rainha Vermelha é algo que Alice se acha inabilitada para fazer.

Mantendo-se próximo ao texto de partida, Burton optou por conservar o recurso da personificação. Além de utilizá-lo com as rosas falantes do jardim, *Absolom*, o Coelho Branco, a louca Lebre de Março com seu olhar insano, o gato de *Cheshire* e a ratazana como

⁶⁷ Quem realizou o grande feito não foi o ator Johnny Depp; um dançarino profissional foi convidado pelo cineasta que lhe deu total liberdade para realizar a dança em estilo livre. Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6QiOO89JGII>

na obra literária, ele também deu fala ao cavalo montado pelo Valete de Copas, ao cão Bayard e sua família e aos sapos que servem à rainha. O tempo é apenas mencionado como personificado na trama, mas não é feita nenhuma concretização visual para isso. E, a fim de demonstrar que há bastante tempo, Alice não havia visitado o lugar e desde que ela se foi o tempo cessara, Burton nos expõe o aparelho de chá já muito gasto e quebrado posto à mesa para a Lebre e o Chapeleiro que se mantinham fazendo eternamente a mesma refeição uma vez que as horas não passavam.

Para aplicar sua assinatura à narrativa, a sádica personagem, a Rainha, é o pincel utilizado por Burton para pintar *Underland* com suas cores. O país está impregnado da visão e interpretação do cineasta; os tons sombrios do lugar só surgem quando ela assume o reinado. O grotesco e o macabro, traços típicos do diretor, passam a existir a partir desse domínio feminino. Logo que Alice tem acesso ao jardim de rosas falantes, depara-se com uma árvore de tronco retorcido, sem folhas, apenas com galhos secos (FIGURA 34). Como afirma Lammers (2013), este é um dos signos que identificam a assinatura do diretor, estando presente constantemente em suas produções.



Figura 34 - Árvore retorcida no jardim de rosas falantes (2010) (Fonte: <http://goo.gl/IHpj2F>)

Durante sua jornada pelo país, a menina passa por outras paisagens que contêm os traços burtonianos, como a floresta com vegetação em espiral e lugares que lembram cemitérios, tudo sempre recoberto com cores lúgubres.

A típica estampa de faixas largas em preto e branco está presente na roupa dos irmãos *Tweedledum* e *Tweedledee*, cujas formas se assemelham mais às ilustrações de Tenniel para *Humpty Dumpty* (FIGURA 35) (FIGURA 36).



Figura 35 - Tweedledum e Tweedledee (2010) (Fonte: <http://goo.gl/gIQABK>)



Figura 36 - Humpty Dumpty por John Tenniel (1871) (Fonte: <http://goo.gl/Ok4M8r>)

Elas aparecem também nas meias usadas por eles e pelo chapeleiro ao realizar a *Futterwacken*. É provável que Tim Burton tenha reduzido o uso das listras a fim de priorizar a estampa quadriculada devido às referências ao xadrez na narrativa. Pelo fato de o jogo de xadrez representar o duelo entre a luz e a escuridão, o bem e o mal, o diretor pode ter optado por imprimir tal desenho para simbolizar a luta de forças entre a Rainha Branca e a Vermelha. Essa estampa surge primeiramente quando Alice finaliza sua queda na toca do coelho, atravessando o que parece ser o teto de uma sala, mas, depois, através da inversão, tomamos conhecimento de que é, na verdade, o piso. Mais à frente, é possível constatar que os castelos

das irmãs adversárias têm o assoalho decorado com a mesma estampa, apesar de tons diferentes, além do gramado da rainha má e do trono da rainha piedosa. Outrossim, o campo onde ocorre a batalha final pelo poder sobre o reinado se dá sobre um imenso tabuleiro de xadrez (FIGURA 37). Nada mais apropriado para situar o duelo entre as forças opostas.



Figura 37 - Batalha final sobre tabuleiro de xadrez em Alice (2010) (Fonte: <http://goo.gl/BC1N4P>)

A assinatura de Burton também surge através do gótico, porém de forma mais sutil que em outras produções de sua autoria. A Rainha Branca, que ao caminhar parece deslizar como uma patinadora no gelo, é interpretada pela atriz Anne Hathaway. Ela e suas súditas, apesar de vestirem-se completamente de branco e de terem cabelos extremamente claros, a maquiagem de cores fortes em tons escuros, sobrancelhas em matiz escuro, batons vermelho ou preto, olhos marcados com delineadores, lápis e sombra e unhas escuras, apresentam o toque gótico (FIGURA 38).



Figura 38 - Rainha Branca e suas súditas (2010) (Fonte: <https://goo.gl/rrNN6c>)

Isto causa leve estranhamento no espectador, pois não há expectativas de se ver personagens benéficos nas produções do estúdio Disney com traços em colorações escuras.

Finalmente, temos a escadaria. Muitas vezes, uma longa sequência de degraus que não levam a lugar algum aparece nos filmes de Burton. Em *Alice* a cena se repete, porém, a ausência de destino é apenas no sentido denotativo. A luta entre a protagonista e o monstro *Jabberwocky* se inicia no campo similar a um tabuleiro de xadrez; ao redor, árvores secas e ruínas complementam o cenário rodeando os espectadores da batalha. Os rivais se enfrentam vigorosamente ao mesmo tempo em que tentam se resguardar. Após alguns golpes, Alice busca refúgio nas ruínas subindo uma escadaria que não alcança nenhum lugar específico (FIGURA 39). Contudo, é no topo que ela ascende e alcança sua glória. Cortando a cabeça do terrível monstro, Alice materializa o *Frabjous Day* e devolve a paz de outrora à *Underland*.



Figura 39 - Alice no topo da escadaria (2010 (Fonte: <https://goo.gl/rrNN6c>))

Pelo exposto, é passível de ser afirmado que Tim Burton buscou se aproximar de seu texto-fonte utilizando elementos reconhecíveis do gênero da obra literária e permitindo que o espectador fizesse uma ligação entre a versão fílmica e o texto de Lewis Carroll. Para tanto, lançou mão de aspectos primordiais para o *nonsense* como a violência, a dança, a desproporção aplicada ao corpo humano, a ausência do belo, a personificação, a questão da identidade. Contudo, os fortes traços da assinatura do diretor entram em confronto com alguns princípios do gênero por despertarem emoções, uma vez que a tradução intersemiótica de Burton sobre *Alice* causa inquietação através do grotesco e sombrio sempre presente em suas obras.

Os filmes burtonianos não preenchem os requisitos necessários à estética hollywoodiana tradicional e por isso se tornam alternativos, segundo McMahan (2005), patafísicos. Os personagens deslocados dos sistemas sociais fossilizados, o mundo visto através de lentes lúgubres e os componentes peculiares de sua assinatura chegam a sobrepor princípios pré-estabelecidos e o distanciam do padrão de Hollywood. Tomando por base a teoria dos polissistemas de Even-Zohar (1990) e aplicando-a à Sétima Arte, é possível afirmar-se que o sistema cinematográfico, por ter menor abrangência, é abrigado pelo sistema cultural. Atualmente, grande parte dos filmes que seguem tal estética ocupa posição central nesse sistema de menor proporção, estando, assim, em situação de dominância. Contudo, os constantes movimentos que acontecem no sentido periferia-centro e vice-versa mudam constantemente os lugares ocupados por produções centrais e secundárias mantendo o sistema em evolução. Dessa forma, os filmes burtonianos, à medida que ganham mais popularidade, podem estar percorrendo o caminho em direção ao centro do sistema cinematográfico para se estabelecerem em posição de dominância, pois o grande retorno financeiro lhe garante liberdade de criação sem ter que se moldar aos padrões hollywoodianos.

CONCLUSÃO

Como traduzir em imagens características tão singulares de um gênero literário e de uma era marcadamente tradicional e rigorosa? A questão poderia ser mais facilmente resolvida caso não se tratasse de um cânone literário partilhado entre adultos e crianças, pois as chances de não corresponder às expectativas do público se elevam. As possibilidades de interpretar e traduzir signos são infinitas, contudo estão sujeitas ao contexto de quem as recebe, o que influencia diretamente no processo de elaboração do tradutor dando-lhe maior ou menor autonomia.

É nesse ponto que localizamos nossa pesquisa. Esta dissertação apresentou um estudo da tradução imagética da Era Vitoriana e dos traços do *nonsense* na produção cinematográfica *Alice in Wonderland* (2010) dirigida por Tim Burton e inspirada no clássico literário *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) de Lewis Carroll. Objetivando avaliar que elementos foram utilizados pelo diretor em sua criação e garantir que suas escolhas sejam embasadas de forma coerente, dividimos nossa investigação em três seções.

Primeiramente, discorremos acerca da Era Vitoriana, período em que Lewis Carroll viveu e também momento de lançamento de sua mais famosa obra, *Alice's Adventures in Wonderland* (1865). Apresentamos como os costumes da época influenciaram diretamente no comportamento do escritor e a forma por que a literatura infantil se moldava de acordo com esse momento histórico. Ainda, expusemos a maneira pela qual o escritor diferenciou seu livro-oferecimento dos escritos vitorianos voltados para crianças, além do modo inovador como fez uso do *nonsense*. Utilizamos, primordialmente, os estudos de Elizabeth Sewell (2015), Wim Tigges (1988) e Susan Stewart (1980) para desvendar o funcionamento desse gênero literário.

Em seguida, trabalhamos à luz das teorias de Roman Jakobson (2007) originadas a partir dos estudos peircianos acerca dos signos, a fim de ratificar o filme de Tim Burton como uma forma de tradução. Em consonância com Even-Zohar (1990), ressaltamos, também, como as releituras podem ter influências em um sistema literário causando constante movimento da periferia para o centro e vice-versa, mantendo o organismo vivo. Apresentamos, ainda, como os textos literários adentraram o mundo cinematográfico e como o cinema se resguarda das críticas lançadas acerca da infidelidade das adaptações, em especial. Finalmente, buscamos definir o estilo de Tim Burton traçando uma breve retrospectiva de sua obra cinematográfica até *Sweeney Todd*, ressaltando os elementos usados por ele de forma recorrente e que o tornaram um diretor autoral. Como parte disso,

concluimos que os personagens burtonianos não se encaixam em padrões pré-estabelecidos e o cenário preferido pelo diretor tem sempre tons sombrios e enigmáticos.

Na última seção, expusemos como o diretor recriou a narrativa de *Alice* aplicando sua assinatura; analisamos como o cineasta representou a Era Vitoriana; constatando que ele lançou mão de elementos caracterizadores da época retratando-a com precisão, porém fazendo uma leitura atualizada e satírica dos costumes. Por meio do figurino utilizado na época que consistia em roupas que cobrissem o corpo quase que completamente representando o pudor característico do momento, da decoração em tons escuros e uso de longas cortinas que enalteciam o conceito de privacidade, além dos meios de transportes como o barco a vapor, Burton leva às telas uma representação do período histórico bem próximo da realidade do período mencionado. Contudo, ele se desvia do papel feminino representado na sociedade ao dar à protagonista o poder da escolha. Alice se posiciona contra as imposições feitas às mulheres, como a forma de vestir-se e o casamento a fim de constituir uma família. Ao fim do filme, ela opta por não seguir essas expectativas e surge de cabelos soltos, usando roupas que destoam da moda feminina vitoriana e com a missão de liderar uma expedição à China, fato que a coloca distante do destino traçados pelas mulheres na referida época e a aproxima do empoderamento feminino atual.

Ainda apontamos como se deu a tradução das características do *nonsense* literário em imagens. Verificamos que Tim Burton aproximou-se do texto carroliano em alguns pontos, pois manteve traços essenciais ao gênero, além de se apoiar nas ilustrações feitas por John Tenniel para a obra escrita. Dentre as características nonsensicas mais utilizadas, temos: a ausência do belo através da deformação física (SEWELL, 2015) por meio do Chapeleiro Maluco e da Rainha Vermelha e seus súditos, a violência e a dança (TIGGES, 1988). Contudo, ao imprimir os componentes icônicos de sua assinatura, o diretor se desvia desse percurso. Dentre os elementos caracteristicamente burtonianos representados, temos a estampa listrada no figurino, o gótico, presente na maquiagem da Rainha Branca e de suas súditas, as árvores secas e retorcidas, os matizes escuros e o grotesco. Dessa forma, Burton rompeu com a proposição nonsensica que repele a indução de emoções, pois essa última característica autoral não passa despercebida, sem causar o mínimo estranhamento aos olhos dos espectadores.

Descobrimos que a Era Vitoriana e o *nonsense* funcionam como alicerce estruturante para a obra do cineasta, porém deve ser analisada em relação aos cruzamentos com o empoderamento feminino atual e com o estilo gótico do autor. Esse inicia sua produção fazendo uso consciente dos elementos que irão aproximar sua obra mais fielmente do período

histórico e do gênero literário no qual *Alice* se baseia, mas opta por modificá-la através do hibridismo que mescla o modo literário e o cinematográfico autoral.

Com esse estudo, acompanhamos como é possível manter-se fiel a princípios balizadores em uma tradução, porém fazendo-o de maneira inclusiva. Não apenas as adaptações fílmicas, mas qualquer forma de tradução pode deixar transparecer seu autor e suas marcas sem mudar a essência da obra da qual se origina. Esperamos que nosso trabalho contribua para os estudos de tradução, em especial, a intersemiótica, assim como desejamos que desperte maior interesse para o estudo do gênero *nonsense* no Brasil. Lamentamos não termos abordado o uso do neologismo no filme, pois o reconhecemos merecedor de um estudo mais aprofundado que não caberia aqui. Assim sendo, pretendemos, num futuro próximo, expandir o tema para nova pesquisa: a formação de novos vocábulos decorrentes do neologismo como traço fundamental no gênero literário *nonsense* no filme *Alice in Wonderland* (2010) de Tim Burton.

Acreditamos que a tradução é uma disseminadora cultural, pois através dela, artistas podem alçar horizontes jamais imaginados por eles. Ao nos referirmos a artistas, não nos delimitamos a escritores, mas também a cineastas, pintores, bailarinos, atores, etc. Isso porque a versão de uma obra para um sistema de signos semelhantes ou distintos do seu possibilita sua difusão, ampliando o público primeiramente alcançado por ela.

Logo, de acordo com o sistema classificatório de Jakobson, a tradução intersemiótica, aquela que acontece de um sistema de signos para outro diferente do seu, mostra-se ainda mais inclusiva que a intralingual, que ocorre na mesma língua, e a interlingual, que acontece de um idioma para outro. Essa afirmação decorre do fato de reconhecermos possível traduzir um texto em imagem, por exemplo. Logo, uma pessoa analfabeta não saberia interpretar uma mensagem escrita, mas poderia fazê-lo se a comunicação se desse através de figuras.

Dessa forma, para que as adaptações fílmicas possam exercer o papel de difusoras de cultura, é necessário que se abandone o julgamento baseado na (in) fidelidade das mesmas em relação ao objeto de partida, uma vez que é quase impossível se traduzir qualquer texto, em especial para um sistema de signos diferente do seu, como réplica. Agindo dessa forma, as possibilidades de enriquecimento cultural são ainda maiores, uma vez que diminuimos as barreiras a serem transgredidas pelo conhecimento que chega até nós por meio dos filmes. Ainda, as adaptações cinematográficas podem despertar a curiosidade de espectador passando a funcionar como ponte entre uma obra literária e um futuro leitor. Ela pode ser vista como uma aliada da literatura e não apenas como uma adversária que irá substituir os livros pelas telas.

REFERÊNCIAS

- Alice in Wonderland.** Dirigido por Tim Burton. USA: Walt Disney Studios, 2010. 1 DVD (109 min. aprox., Ntsc, color, dig. mastered, Legendado, Port.).
- ARIÈS, Philippe. **História Social da Criança e da Família.** Tradução de Dora Flaksman. Rio de Janeiro: LTC, 1981.
- AUERBACH, Nina. Alice and Wonderland: A Curious Child. *In:* BLOOM, Harold. **Modern Critical Views: Lewis Carroll.** New York: Chelsea House Publishers, 1987.
- BAUM, Alwin L. Carroll's Alice: The Semiotics of Paradox. *In:* BLOOM, Harold. **Modern Critical Views: Lewis Carroll.** New York: Chelsea House Publishers, 1987.
- BIANCOLLI, Amy. Disponível em: <https://goo.gl/VW8hDa>. Acessado em: 14 set. 2016.
- BOOZER, Jack. **Authorship in Film Adaptation.** Texas: University of Texas Press, 2008.
- BUCHANAN, Judith. Literary Adaptation in the Silent Era. *In:* CARTMELL, Deborah. **A Companion to Literature, Film, and Adaptation.** Oxford: Wiley-Blackwell, 2012.
- CARROLL, Lewis. **The Complete, Fully Illustrated Works, Deluxe Edition.** New York: Gramercy Classics, 1995.
- CARTMELL, Deborah. 100 + Years of Adaptations, or, Adaptations as the Art Form of Democracy. *In:* CARTMELL, Deborah. **A Companion to Literature, Film, and Adaptation.** Oxford: Wiley-Blackwell, 2012.
- CATTRYSSE, Patrick. Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals. **Target** 4:1, p. 53-70, 1992.
- COELHO, Nelly Novaes. **Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil.** São Paulo: Ática, 1985.
- COHEN, Morton Norton. **Lewis Carroll - A Biography.** United States of America: Vintage, 1995.
- DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos.** 2 ed. Tradução de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DEMUROVA, Nina. Toward a Definition of Alice's Genre: The Folktale and Fairy-Tale Connections. *In:* BLOOM, Harold. **Modern Critical Interpretations: Alice's Adventures in Wonderland.** New York: Chelsea House Publishers, 2006.
- EDGAR-HUNT, Robert; MARLAND, John; RAWLE, Steven. **A linguagem do cinema.** Tradução de Francine Facchin Esteves. Porto Alegre: Bookman, 2013.
- ELLIOT, Kamilla. **Rethinking the Novel/Film Debate.** Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

EMPSON, William. Alice in Wonderland: The Child as Swain. *In*: BLOOM, Harold. **Modern Critical Interpretations: Alice's Adventures in Wonderland**. New York: Chelsea House Publishers, 2006.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Poetics Today. **International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication**, v.11, n.1, 1990. Disponível em: <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>. Acessado em: 29 jan. 2016.

FENG, Zongxin. Translation and Reconstruction of a Wonderland: Alice's Adventures in China. **Neohelicon** XXXVI 1, p. 237-251, 2009.

FERENCZI, Aurélien. **Masters of Cinema: Tim Burton**. Tradução de Trista Selous. Paris: Cahiers du Cinéma Sarl, 2010.

FORLANI, Marcelo. Disponível em: Disponível em: <https://goo.gl/BICqFk>. Acessado em: 14 set. 2016.

FRIEDMAN, Susan. Weavings: Intertextuality and the (Re)Birth of the Author. *In*: CLAYTON, Jay; ROTHSTEIN, Eric. **Influence and Intertextuality in Literature History**. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1991.

GARDNER, Martin. The Annotated Alice: The Definitive Edition. *In*: CARROLL, Lewis. **Alice: edição comentada**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GAY, Peter. **A Experiência burguesa da rainha Vitória a Freud: A Educação dos sentidos**. Tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 1988-1990. Gazeta Online. Disponível em: http://gazetaonline.globo.com/_conteudo/2012/03/noticias/a_gazeta/dia_a_dia/1169201-jovens-leem-cada-vez-menos-e-so-quando-sao-obrigados.html. Acessado em: 20 fev. 2016.

HALL, Stuart. **Critical Dialogues in Cultural Studies**. Routledge, 1996. Disponível em: <https://filsafattimur.files.wordpress.com/2012/10/critical-dialogues-in-cultural-studies.pdf>. Acessado em: 13 set. 2016.

HEATH, Peter. The Philosopher's Alice. *In*: BLOOM, Harold. **Modern Critical Views: Lewis Carroll**. New York: Chelsea House Publishers, 1987.

HINOJOSA, Fedra Rodrigues; LIMA, Ronaldo. A tradução como estratégia de interculturalidade no ensino de língua estrangeira. **Bocc. Biblioteca Online de Ciências da Comunicação**, 2007, v.1, p.1-10. Disponível em www.bocc.ubi.pt/pag/lima-hinojosa-traducao-estrategia-interculturalidade.pdf. Acesso em 30/01/2016.

HUDELET, Ariane. Austen and Stern: Beyond Heritage. *In*: CARTMELL, Deborah. **A Companion to Literature, Film, and Adaptation**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2012.

HUNT, Peter. **Blackwell Guides to Literature: Children's Literature**. Malden, Massachusetts: Chelsea House Publishers, 2001.

_____. **Crítica, Teoria e Literatura Infantil**. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

HUTCHEON, Linda. **A Theory of Adaptation**. London: Routledge, 2006.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Disponível em: <http://pt.slideshare.net/ElaineAgnello/roman-jakobson-lingstica-e-comunicao-wwwlivrosgratisnet>>. Acessado em: 25 jan. 2016.

JEHA, Julio. Veja o Livro e Leia o Filme: A Tradução Intersemiótica. **Todas as Letras** n. 6, p.123-129, 2004.

LAKE, Diane. Adapting the Unadaptable –The Screenwriter’s Perspective. *In*: CARTMELL, Deborah. **A Companion to Literature, Film, and Adaptation**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2012.

LAMMERS, Tim. **Direct Conversations: The Animated Films of Tim Burton**. Kobo’s version: eBook, 2013.

LEAR, Edward. **A Book of Nonsense**. Disponível em: http://www.gutenberg.org/files/982/982-h/982-h.htm#2H_4_0026>. Acessado em: 14 julho 2016.

LEFEVERE, André. **Translation, Rewriting And The Manipulation Of Literary Fame**, 1992. Disponível em: <http://pt.slideshare.net/MrcioLima/andr-lefevere-translation-rewriting-and-manipulation-of-literary-fame>>. Acessado em: 21 jan. 2016.

LEITE, Sebastião Uchôa. O que a tartaruga disse a Lewis Carroll. *In*: CARROLL, Lewis. **As aventuras de Alice no país das maravilhas**. São Paulo: Editora 34, 2015.

LEMONS, Márcia. **Language-Games in Alice’s Adventures in Wonderland Or: How language operates in Carroll’s text to produce nonsensical meanings in common-sense references**. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7246.pdf>>. Acessado em: 15 maio 2016.

MACDONALD, Moira. Disponível em: <https://goo.gl/VW8hDa>. Acessado em: 14 set. 2016.

MCFARLANE, Brian. It Wasn’t Like That In The Book... *In*: LEV, Peter; WELSH, James Michael. **The Literature / Film Reader- Issues of Adaptation**. Maryland: Scarecrow Press, Inc. 2007.

MCMAHAN, Alison. **The Films of Tim Burton: Animating Live Action in Contemporary Hollywood**. Kobo’s version: eBook, 2005.

MEDAUAR, CASSIUS. Burton no País das Maravilhas. *In*: WOOD, Paul A. **O estranho mundo de Tim Burton**. São Paulo: LeYa, 2015.

MORAIS, Flávia Costa. **Literatura vitoriana e educação moralizante**. São Paulo: Alínea, 2004.

- MORGENSTERN, Joe. Disponível em: <https://goo.gl/VW8hDa>. Acessado em: 14 set. 2016.
- ODELL, Colin; LE BLANC, Michelle. **Tim Burton**. Harpenden, UK: Pocket Essentials, 2005.
- PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- REICHERTZ, Ronald. **The Making of the Alice Books: Lewis Carroll's Uses of Earlier Children's Literature**. Canada: McGill-Queen's University Press, 2000.
- RICKEY, Carrie. Disponível em: <https://goo.gl/VW8hDa>. Acessado em: 14 set. 2016.
- SANTAELLA, Lúcia. **O que é Semiótica**. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/7153850/O-Que-e-Semiotica-Lucia-Santaella>. Acessado em: 27 jan. 2016.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich. Sobre os diferentes métodos de tradução. Tradução de Margarete von Mühlen Poll. *In*: HEIDERMANN, Werner (Org.). **Clássicos da teoria da tradução – volume 1: alemão português**. Florianópolis: UFSC, 2010. pp. 27-85.
- SCHOPENHAUER, Arthur. Sobre língua e palavra. Tradução de Ina Emmel. *In*: HEIDERMANN, Werner (Org.). **Clássicos da teoria da tradução – volume 1: alemão português**. Florianópolis: UFSC, 2010. pp. 178-191.
- SEWELL, Elizabeth. **The Field of Nonsense**. Victoria: Dalkey Archieve Press, 2015.
- STEWART, Susan. **Nonsense: Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature**. Maryland: John Hopkins Press University Press, 1980.
- TATAR, Maria. **Contos de Fadas: edição comentada e ilustrada**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- The Atlantic*. Disponível em: <http://www.theatlantic.com/business/archive/2014/01/the-decline-of-the-american-book-lover/283222/>. Acessado em: 20 fev. 2016.
- TIGGES, Wim. **An Anatomy of Literary Nonsense**. New York: Rodopi, 1988.
- TOURY, Gideon. **Descriptive Translation Studies – and beyond**. Revised edition. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2012.
- TURAN, Kenneth. Disponível em: <https://goo.gl/VW8hDa>. Acessado em: 14 set. 2016.
- VENUTI, Lawrence. **The Translator's Invisibility: A History of Translation**. Disponível em: <http://ruthal.blog.com/files/2012/01/venuti.pdf>. Acessado em: 27 jan. 2016.
- WOOLVERTON, Linda. **Alice**. 2008. Disponível em: <http://moviecultists.com/wp-content/uploads/screenplays/alice-in-wonderland.pdf>. Acessado em: 13 set. 2016.

ZILBERMAN, Regina. **A Literatura infantil na escola**. 11. ed. rev. e ampl. São Paulo: Global, 2003.

ZILBERMAN, Regina. **Como e porque ler a Literatura Infantil Brasileira**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

FILMOGRAFIA

Filmes do Autor:

Alice in Wonderland (2010)

Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street (2007)

Tim Burton's Corpse Bride (2005)

Charlie and the Chocolate Factory (2005)

Big Fish (2003)

Planet of the Apes (2001)

Sleepy Hollow (1999)

Mars Attacks! (1996)

Ed Wood (1994)

The Nightmare Before Christmas (1993)

Batman Returns (1992)

Edward Scissorhands (1990)

Batman (1989)

Beetlejuice (1988)

Pee-Wee's Big Adventure (1985)

Frankenweenie (1984)

Vincent (1982)