

TCC I – Trabalho de Conclusão de Curso I

Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Educação Superior Norte – RS
Departamento de Ciências da Comunicação
Curso de Comunicação Social – Jornalismo
27 de junho a 08 de julho de 2011

ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS: A CONSTRUÇÃO DA FANTASIA E O DIALOGISMO LITERÁRIO-CINEMATOGRAFICO NO FILME DE TIM BURTON

IÁDINE MELISSA RESCH

Artigo científico apresentado ao Curso de Comunicação Social – Jornalismo como requisito para aprovação na Disciplina de TCC I, sob orientação do Prof. Dr. Cássio dos Santos Tomaim e avaliação dos seguintes docentes:

Prof. Dr. Cássio dos Santos Tomaim
Universidade Federal de Santa Maria
Orientador

Prof. Dr. Marcelo Marinho
Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões

Prof. Dr. Elias Mengarda
Universidade Federal de Santa Maria

Prof. Ms. Fábio Silva
Universidade Federal de Santa Maria
(Suplente)

Frederico Westphalen, 20 de junho de 2011

Alice no País das Maravilhas: a construção da fantasia e o dialogismo literário-cinematográfico no filme de Tim Burton

RESUMO

Este artigo tem por objetivo analisar o filme *Alice no País das Maravilhas* (2010) de Tim Burton, procurando em autores como Bakhtin, Johnson e Benjamin aportes teóricos para uma melhor compreensão da relação Cinema-Literatura. Ainda, nos apoiamos na teoria de Tvzetan Todorov para entender a construção da fantasia em cada uma das obras envolvidas, assim classificamos o livro *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, como “fantástico-estranho” e *Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá*, do mesmo autor, como “fantástico-puro.” Já o filme corresponde ao “Fantástico-maravilhoso”. Frente a essa diferença de gêneros, o filme rompe com a noção de fidelidade literário-cinematográfica e se caracteriza como um diálogo entre duas vozes distintas, correspondendo ao que Bakhtin chamou de dialogismo.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; literatura; dialogismo; fantasia.

1 INTRODUÇÃO

Alice no País das Maravilhas, obra publicada, em 1865, pelo matemático Charles Lutwidge Dogson, sob o pseudônimo de Lewis Carroll, é um clássico da literatura inglesa. O livro conta a história da menina Alice que cai na toca de um coelho e vai parar em um lugar fantástico, povoado por criaturas peculiares. A obra é repleta de alusões satíricas, de paródias a poemas populares da Inglaterra e também de referências linguísticas e matemáticas.

Em 1871 o autor lançou *Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá*, uma continuação da história, em que a menina entra para o outro lado do espelho e lá, encontrando novamente criaturas estranhas e enigmáticas, precisa passar por obstáculos estruturados como um jogo de xadrez para tornar-se rainha. O livro também parodia poemas populares da época e satiriza a compostura que os adultos exigiam das histórias infantis.

Assim, Carroll realiza em seus livros uma lúdica crítica às composturas ou equívocos da civilização de seu tempo, atingindo especialmente os educadores do sistema de ensino vigente. Ainda os livros conseguiram – e conseguem até hoje – encantar as crianças não pelas críticas que faz, mas pela transfiguração simbólica de situações reais, transfiguração essa que por conta de sua originalidade em situações muitas vezes inesperadas e cômicas, faz com que a obra continue seduzindo o leitor infantil.

Em 2010 o cineasta Tim Burton realiza pela Disney¹ sua versão cinematográfica em 3D² de *Alice no país das maravilhas*, baseada nos livros de Carroll. De acordo com Aguiar (2003), uma significativa parcela das obras cinematográficas do século XIX, “seguiu ou perseguiu enredos e personagens consolidados primeiro na literatura.” (AGUIAR, 2003, p.119). Entretanto, Burton não se limita a uma adaptação dos livros, mas sim procura dar continuidade à trajetória de Alice. É isso que justifica o nosso interesse em analisar este filme sob a perspectiva da relação Cinema-Literatura.

Na versão de Burton, a história se passa treze anos após a de Carroll. Alice (Mia Wasikowska) está com 19 anos. Quando descobre que será pedida em casamento, Alice foge de uma festa da nobreza britânica e, seguindo um coelho branco, acaba chegando no “País das Maravilhas”, com o qual ela sonhara na infância – é isso, pelo menos, o que ela acredita. Lá é recebida, de forma desconfiada, pelos personagens bizarros da obra de Carroll, como o excêntrico Chapeleiro Maluco (Johnny Depp). Alice terá a missão de salvar o “País das Maravilhas” do domínio da maquiavélica Rainha Vermelha (Helena Bonham Carter). O longa-metragem faturou mais de um bilhão de dólares e conquistou quatro prêmios do cinema.³

Iremos aqui investigar a tradução literário-cinematográfica ocorrida nessa obra. Abordaremos a relação Cinema-Literatura não como adaptação, mas enquanto diálogo. Para isso, iremos utilizar o conceito de dialogismo proposto por Mikhail Bakhtin, já que o autor considera que não é possível falarmos em originalidade total em relação à expressão artística, seja a literatura ou o cinema, no nosso caso. Assim, segundo Stam

a atitude bakhtiniana diante do autor literário enquanto situado num “território interindividual” sugere uma atitude de reavaliação no que se refere à “originalidade” artística. A expressão artística é sempre o que Bakhtin chama de uma “construção híbrida”, que mistura a palavra de uma pessoa com a de outra. (...) A originalidade total, conseqüentemente, não é possível nem mesmo desejável. E se na literatura a “originalidade já não é tão valorizada, a “ofensa” de se trair um original, por exemplo, através de uma adaptação “infel”, é um pecado ainda maior. (...) O dialogismo intertextual,

¹ A Disney já lançara, em 1951, um longa de animação baseado em *Alice no País das Maravilhas*, de Carroll. O filme foi dirigido por Clyde Geronimi, Wilfred Jackson e Hamilton Luske e produzido por Walt Disney.

² No cinema 3D, “o espectador assiste ao filme de óculos, com filtros polarizadores iguais aos da projeção. Dessa forma, as imagens referentes a cada um dos olhos são filtradas, de maneira que cada olho percebe somente a imagem referente à sua lateralidade. Em sistemas mais aprimorados, uma única câmera, através de uma objetiva especial anamórfica, forma duas imagens sobre uma única película. Depois, um projetor também equipado com uma objetiva semelhante reproduz aquela película, gerando duas imagens separadas e polarizadas sobre tela metalizada. Da mesma forma, óculos polarizadores são necessários para a separação dos dois tipos de imagem” (SUPIA, 2007)

³ Pelo Oscar, o filme venceu nas categorias de Melhor Figurino e Melhor Direção de Arte; e, pelo Bafta, Melhor Figurino e Melhor Maquiagem. Foi ainda indicado para as categorias de Melhores Efeitos Visuais (Oscar e Bafta), Melhor Ator no Globo de Ouro pela atuação de Johnny Depp (Globo de ouro), Melhor Trilha Sonora (Globo de Ouro e Bafta) e Melhor Direção de Arte (Bafta).

portanto, auxilia-nos a transcender as aporias da fidelidade (STAM, 2008, p. 21).

Ainda, propomos uma análise acerca da construção da fantasia na obra de Carroll e de Burton, à luz da teoria de Tzvetan Todorov que postula os conceitos de “fantástico”, “estranho” e “maravilhoso”. Queremos descobrir em quais desses gêneros – assim classificados por Todorov – as obras se enquadram.

Então, nosso objetivo central é compreender de que forma se deu o dialogismo entre as duas obras literárias e o filme e como a construção da fantasia é trabalhada em cada um. Nossos objetivos específicos são: (1) identificar os momentos de diálogo do filme e dos livros; (2) justificar o valor e a originalidade da obra fílmica contrapondo à noção de fidelidade literária; e (3) entender a construção da fantasia em cada uma das obras – livros e filme – e classificá-las em um dos gêneros postulados por Todorov, para melhor compreender como se dá a construção da fantasia na obra fílmica.

Nossa metodologia se dá com base em uma análise cinematográfica do produto, em que assumimos nossa postura interpretativa em relação à obra tendo como método a análise fílmica. Além de uma pesquisa bibliográfica que contemple os postulados de Tzvetan Todorov sobre a literatura fantástica, o conceito de dialogismo de Bakhtin, e as discussões teórico-metodológicas da relação Cinema-Literatura, a partir de autores como Stam, Johnson e Benjamin, no que concerne ao conceito de tradução.

2 O DIALOGISMO LITERÁRIO-CINEMATOGRAFICO

A relação Cinema-Literatura sempre se deu em torno da discussão acerca da fidelidade literária, que hoje se encontra superada, tendo em vista a dimensão específica e significativa de cada meio comunicacional, o filme e o livro. Neste sentido, “entenderemos a adaptação de uma obra literária para o cinema como uma atividade criativa, na qual não cabe a cobrança da fidelidade ao livro no qual se baseou” (MISI, 2008, p.2). Enquanto o romance é limitado à palavra escrita e, portanto, determinado pelo código verbal, o suporte audiovisual demanda uma maior diversidade de recursos, como imagens fotográficas animadas, efeitos visuais e sonoros, e música. Logo, a particularidade de cada meio delimita suas possibilidades enquanto forma de expressão de uma narrativa. Como conclui Avellar (2003), “o que leva o cinema à literatura é uma quase certeza de que é impossível apanhar aquilo que está no livro e colocá-lo, de forma

literária, no filme” (AVELLAR *apud* JOHNSON, 2003, p.41), portanto, “a insistência à fidelidade é um falso problema, porque ignora a dinâmica do campo de produção em que os meios estão inseridos” (JOHNSON, 2003, p.42).

Para falarmos a respeito dessas duas formas narrativas, ainda que elas não exijam fidelidade, é preciso estabelecer algum termo que justifique esta relação. No que concerne o universo em que se articulam cinema e a literatura, são diversos e valiosos os termos dos quais podemos usar para descrever o processo estabelecido entre as duas artes. Escolhemos, porém, o conceito de “dialogismo”, postulado por Bakhtin e estudado por Brait, devido à noção de intertextualidade que ele carrega consigo, já que “a adaptação deve dialogar não só com o texto original, mas também com seu contexto, atualizando o livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores neles expressos” (XAVIER, 2003, p.62), admitindo, assim, a dupla dimensão de um contexto verbal, onde estão presentes o eu e o outro:

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

Bakhtin estabelece assim o conceito de dialogismo, que podemos entender como o elemento que propõe a natureza interdiscursiva da linguagem, por meio de um diálogo que pode ou não ser harmonioso. Esse diálogo manifesta-se entre as diferentes culturas que perpassam a sociedade, estabelecendo o eu e o outro nos discursos entre sujeitos que também estão inseridos em “contextos que não estão simplesmente justapostos, como se fossem indiferentes uns aos outros; encontram-se numa situação de interação e o e de conflito tenso e ininterrupto” (BAKHTIN, 1981, p. 96)

No momento em que se reconstrói a fala do outro, a linguagem apresenta, conforme Bakhtin (2003), um caráter heteroglóstico e dialógico já que exige a responsabilidade do outro a quem se dirige. Nas palavras do próprio Bakhtin (2004), “nenhuma enunciação verbalizada pode ser atribuída exclusivamente a quem a enunciou: é produto da interação entre falantes e em termos mais amplos, produto de toda uma situação social em que ela surgiu” (BAKHTIN, 2004, p.79).

Assim, podemos falar da relação entre o cinema e a literatura para além da questão da fidelidade, mas entendendo que toda adaptação literária nos leva a certos

níveis de diálogo entre as duas linguagens. Ou seja, estamos falando de “‘leituras’, ‘críticas’, ‘interpretações’ e ‘reescritas’ - de romances-fontes, em análises que invariavelmente levam em consideração as inevitáveis lacunas e transformações na passagem para mídias e materiais de expressão muito diferentes” (STAM, 2008, p. 22). Até porque, “ainda que pautados nas obras literárias, os diretores imprimem, na película, suas crenças, seus objetivos e sua estilística (...), tendo em vista aquilo que desejam expressar.” (CURADO, 2007 p. 2-3).

A par disso, entendemos aqui que esse dialogismo seja construído a partir da passagem da linguagem literária para a fílmica, passagem esta a qual chamamos de tradução, à luz dos conceitos postulados por Walter Benjamin em *A tarefa do tradutor* (1923). O filósofo afirma a inter-dependência entre a tradução e os originais, assumindo que estes, por sobrevivência, dependem daquela. A tarefa da tradução seria, portanto, possibilitar certa continuidade do original para que este permaneça lembrado, perpétuo no campo da significação, ou seja, continuará sendo pensado enquanto obra na relação tempo e espaço.

Então o tradutor, em nosso caso, nada mais é do que o cineasta, pois é ele que irá contar a história em uma nova linguagem, pois se torna inegável a reconstrução narrativa na obra fílmica, ou seja, fica evidente a postura interpretativa do cineasta e o processo criativo envolvido no diálogo Cinema-Literatura. Já a obra, no nosso caso o filme, em um momento posterior a essa interpretação e já em uma nova linguagem, irá reforçar seus laços com o original, porém tendo sua identidade renovada. Benjamin aponta para o que há de essencial na tradução:

O fato da traduzibilidade ser própria de certas obras não significa que a sua tradução lhes seja necessária e essencial mas sim que um determinado significado, existente na essência do original, se expressa através da sua traduzibilidade. E evidente que uma tradução, por muito boa que seja, nunca consegue afetar ou mesmo ter um significado positivo para o original. Ela mantém, no entanto, com o original uma estreita conexão através da traduzibilidade (BENJAMIN, 1984, p. 27).

É o tradutor que irá, no audiovisual, projetar a sua leitura da obra original, o livro. A história será contada de uma nova forma, já que “a vida da obra original chega até as traduções constantemente renovada e com um desenvolvimento cada vez mais amplo e recente” (BENJAMIN, 1984, p. 28).

O espectador por sua vez também não fica alheio à interpretação, por mais que o esforço para isso, na obra fílmica, seja muito menor do que na literária, porque “diante de uma imagem, o espectador pode apresentar uma visão particular por meio da

captação da imagem da câmera” (DINIZ, 2007, p.10). O cinema nos permite um olhar facilitador: não precisamos durante a história nos dar ao trabalho de concretizar em nossas mentes a aparência de cada personagem, nem a ambientação de cada cenário, nem mesmo os sentimentos – que na literatura exigem tanta descrição – porque, na tela, eles transparecem. A literatura, como citado por Oliveira (1997), “possibilita a projeção da imagem, do movimento e do som na mente do leitor, os meios tecnológicos facultam sua plena exteriorização, por meio da projeção de imagens em uma tela que se oferece à contemplação do olhar e à apreensão dos sentidos.” No cinema, nosso olhar perde a autonomia que tinha frente ao romance. Contudo, consideramos que o espectador não perde totalmente seu direito à interpretação, pois “também devemos considerar o aspecto de que o cinema é a construção de uma ilusão da realidade, representando os objetos de uma forma particular por meio da captação da imagem da câmera” (DINIZ, 2007, p.10).

Ainda que concebamos a ação facilitadora do filme, admitimos que este também possui uma postura interpretativa mesmo com os elementos visuais e de conteúdo que um filme apresenta, como observa Eco (2005):

Também no filme, às vezes mais do que no romance, existem os “vazios” das coisas não ditas (ou não mostradas) que o espectador tem de preencher se quiser dar sentido à história. Aliás, se um romance pode ter páginas à disposição para traçar a psicologia de uma personagem, o filme, não raro, tem de limitar-se a um gesto, a uma fugaz expressão do rosto, a uma fala de diálogo. Então “o espectador pensa, ou melhor, diria, deveria pensar” (ECO, 2005, p.98).

Nenhuma dessas considerações, no entanto, são condicionantes de um comparativo de valores entre o livro e o filme. Estamos aqui tratando da maneira como se dá o diálogo intertextual entre os campos cinema e literatura por meio da tradução e não estabelecendo valores de maior ou menor grau a um deles. Entendemos o filme enquanto nova narrativa independente do romance ao qual referencia, mesmo que se aproprie de suas características e elementos principais, mesmo que mantenha laços. Não cabe aqui estabelecermos valores ao livro ou ao filme, mas sim estabelecer os limites, circunstâncias, ferramentas e procedimentos de diálogo entre os dois.

3 A CONSTRUÇÃO DA FANTASIA À LUZ DE TZVETAN TODOROV

O filósofo e linguista Tzvetan Todorov (1939), búlgaro radicado na França, é hoje um dos principais nomes nos estudos do fantástico na literatura. Seus primeiros trabalhos direcionam-se em torno da crítica à poesia eslava, estudos estes regidos à luz de Roland Barthes. Sua obra é vasta no que tange a pesquisa linguística e teórica literária. Dentro da construção da fantasia, Todorov desenvolveu a tríade entre o maravilhoso, o estranho e o fantástico, que servirá a nossos estudos do filme *Alice no País das Maravilhas*.

O teórico começa nos indicando que a expressão “literatura fantástica” se refere a um gênero literário. O que ele pretende em seu estudo é elaborar uma regra que funcione para analisar vários textos e nos permita aplicar-lhes o nome de “obras fantásticas”.

Ele diferencia o fantástico de outros dois conceitos, o estranho e o maravilhoso, criando, posteriormente, também os subgêneros transitivos “fantástico-estranho” e “fantástico-maravilhoso”. Quando à percepção do objeto nos sugere uma imagem mental incomum às leis naturais surge, segundo o autor, o estado condicionante para a existência do fantástico, o estado de hesito. Essa hesitação, experimentada pelo indivíduo que percebe a fantasia em um momento de recepção de certa imagem, é apontada como fator condicionante do universo fantástico. De acordo com o teórico, o leitor precisa entender o universo ficcional como sendo um mundo de pessoas reais e vacilar diante de fatos sobrenaturais. Se essa vacilação for do personagem, o leitor deverá estar crédulo a ele, proporcionando a identificação entre os dois.

Mas é preciso, antes de tudo, que falemos sobre o horror e o medo que estão no cerne dos estudos do fantástico e é o que vai gerar, no personagem ou leitor, a hesitação a qual Todorov se refere. H.P Lovecraft é autor de consagrados textos fantásticos, o que lhe rendeu uma valiosa obra teórica a respeito do sobrenatural na literatura. Segundo ele “um conto é fantástico, simplesmente se o leitor experimenta em forma profunda um sentimento de temor e terror, a presença de mundos e de potências insólitas” (LOVECRAFT apud TODOROV, 1980. p.20).

Nas palavras de Todorov, o horror deve abranger “uma certa atmosfera de terror sufocante e inexplicável ante forças externas ignotas” (LOVECRAFT, 1987, p. 4). Aquilo que não se explica por leis naturais é o chamado sobrenatural. O medo, então, nada mais é do que a tensão que experimentamos diante do sobrenatural. “A emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga do medo é o medo do desconhecido” (LOVECRAFT, 1987, p. 32). Portanto, é a partir

desse confronto entre o natural e o sobrenatural que se dará para Todorov os conceitos de maravilhoso, estranho e fantástico, que apontam, em seu livro, para a seguinte estrutura:

Quadro 1: Gêneros da construção da fantasia

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

Fonte: TODOROV, 1980, p.25.

Começamos as definições pelos extremos da tabela. Em primeiro lugar, o “estranho-puro”, cujo gênero o autor assume ser vago e pouco delimitado por dissolver-se no campo geral da literatura, é caracterizado por aquilo que é racionalmente explicável, contudo, é de alguma forma “incríveis extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam no personagem e no leitor uma reação semelhante a que os textos fantásticos” (TODOROV, 1980, p. 26).

Em pólo oposto, temos o “maravilhoso-puro”, que é impregnado de elementos sobrenaturais que não fazem com que o leitor reaja. A atitude não é uma característica do maravilhoso. “O maravilhoso-puro não se explica de maneira nenhuma” (TODOROV, 1980, p.31).

Em suma, o estranho mantém as leis da natureza intactas e “relaciona-se unicamente com os sentimentos das pessoas e não com um acontecimento material que desafia a razão” (TODOROV, 1980, p. 27), enquanto o maravilhoso precisa admitir novas leis para explicar os acontecimentos.

Adentrando os subgêneros transitivos, têm-se o “fantástico-estranho” e o “fantástico-maravilhoso”. O “fantástico-estranho” se revela quando os acontecimentos aparentemente sobrenaturais, mesmo que causem hesitação, acabam por ser explicados pelas leis da natureza ao longo da narrativa. O narrador, personagem ou leitor sabe que aquilo provém da loucura ou do sonho, e não da realidade que lhe é comum.

Já o “fantástico-maravilhoso” não permite que os acontecimentos aparentemente sobrenaturais sejam explicados pelas leis da natureza tal como as reconhecemos e exigem uma nova conjuntura de leis. Ou, dito de outra maneira, estamos “dentro da classe de relatos que se apresentam como fantásticos e que terminam com a aceitação do sobrenatural” (TODOROV, 1980, p. 29).

Por fim, o “fantástico-puro” estaria localizado entre o “fantástico-estranho” e o “fantástico-maravilhoso”. Trata-se do momento de hesitação do qual já falamos. O “fantástico-puro” dura o tempo em que durar o instante em que leitor ou personagem decide se aquilo que vêem faz ou não parte da realidade. Para Louis Vax, “ao mesmo tempo que se opta pelo estranho, não houve o fantástico, ou seja, ‘a arte fantástica ideal sabe manter-se na indecisão’ (VAX *apud* TODOROV, 1980, p. 25).

Ao fim de tudo, cabe ao personagem ou ao leitor a busca por respostas. O “fantástico-puro” só pode ser experimentado por aquele indivíduo que conhece as leis da natureza e torna-se crítico frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural, pois é o instante dessa decisão crítica em que o indivíduo vacila que se tem o fantástico. Quando isto estiver feito, deixa-se o terreno do “fantástico-puro”, pois o indivíduo já terá tomado a sua decisão. Como nos orienta Todorov:

Chegamos assim ao coração do fantástico. Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Que percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos (TODOROV, 1980, p. 15).

Dessa forma, para que não haja o fantástico-puro, é necessário que o leitor conclua se aquilo que vê respeita as leis naturais, adentrando assim o estranho, ou precisará admitir um novo conjunto de leis que expliquem o fenômeno, instalando-se no maravilhoso.

4 A construção da fantasia – onde o sonho é permitido

Muito bem sucedido no cinema norte-americano, Tim Burton é um realizador que, ao mesmo tempo em que se destacou no meio cinematográfico comercial, conseguiu conquistar prestígio como diretor *cult* e *outsider*⁴ com um estilo peculiar que hoje é facilmente reconhecido como uma marca de seus filmes. Entre as influências em suas obras encontramos o estilo gótico⁵ do escritor Edgar Allan Poe, os cinemas de

¹ O termo *cult* refere-se aos produtos e profissionais da cultura popular que possuem um grupo de fãs ávidos. Geralmente, fãs que continuam fiéis mesmo depois do produto ou profissional não mais estar em evidência. Já *outsider* diz respeito ao indivíduo que não se encaixa em determinados grupos.

⁵ Segundo Beckett, "O estilo gótico teve início com a arquitetura do século XII no auge da Idade Média, quando a Europa estava deixando para trás a lembrança da 'Idade das Trevas' e dirigindo-se para uma nova e radiante era de

terror alemão e norte-americano, respectivamente das décadas de 1920 e 1930. Além dos traços de filmes B dos anos de 1950 e uma pitada de humor negro.

Em uma narrativa que se opõe ao realismo e se impregna de fantasia, vai se concretizando, no estilo do cineasta, a influência do expressionismo alemão, surgido na Alemanha pós-guerra nos anos de 1920 que, como aponta Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété:

[...] opõe-se radicalmente ao realismo e à verossimilhança: é um cinema de “visões”, de “alucinações”, de criação de universo por exacerbação das formas. [...] e no trabalho de composição das imagens: oposições fortes entre sombras e luz, estilização, espaço exageradamente picturalizado ou teatralizado (VANOYE, e GOLIOT-LÉTÉ, 2002, p. 33).

Tim Burton começa a sua trajetória no cinema com o curta-metragem *Vincent* (1982), filme sobre um personagem introspectivo e bizarro vivendo em um ambiente marcado pela estética gótica. Mais tarde, retoma esse estilo em filmes como *Edward Mãos de Tesoura* (1990), *Batman – O Retorno* (1992) e *O Estranho Mundo de Jack* (1993). Segundo Laura Cánepa, é possível identificarmos nestes filmes de Burton um universo marcado pelas influências expressionistas:

Nesses três filmes, protagonizados por monstros que tentam, sem sucesso, integrar-se ao ambiente social, Burton recupera a melancolia, a violência e o pessimismo de seu primeiro trabalho, aproveitando para fazer uma série de homenagens a filmes alemães dos anos 20, entre eles *O Gabinete do Dr. Caligari*, *Nosferatu*, *Dr. Mabuse*, *A Morte Cansada* e *O Golem*. E, ainda que a referência direta aos filmes alemães não apareça de forma tão evidente em seus filmes posteriores, é preciso reconhecer que características como a deformação expressiva dos aspectos visuais e a preferência por personagens isolados psicologicamente estão presentes em todos os trabalhos de Tim Burton (CÁNEPA, 2010 p.7)

Fechando a década de 1990, o diretor lança o sombrio *A lenda do cavaleiro sem cabeça* (1999), tendo como inspiração um conto de Washington Irving. A ambientação mais uma vez é escura e tensa, os personagens são marcados por expressões de seriedade e, numa mescla de terror com humor sarcástico. O filme é outra grande referência quando se fala nas características do expressionismo alemão na obra do diretor.

prosperidade e confiança. [...] Em contraste com o estilo romântico e bizantino, a característica mais evidente da arte gótica é um naturalismo cada vez maior. Essa qualidade, que surge pela primeira vez na obra dos artistas italianos de fins do século XIII, marcou o estilo dominante na pintura européia até o término do século XV" (BECKETT, 1997, p.37).

Já em 2003, começa a ser percebido na obra de Burton, um universo mais fantasioso do que nos demais trabalhos, com o filme *Big Fish* (2003) baseado no livro *Big Fish: A Novel of Mythic Proportions*, de Daniel Wallace. O filme introduz a primeira mudança estética na filmografia de Burton. O uso de cores gritantes, mesmo que mórbidas, já se faz presente e, tanto a história quanto a composição cênica é marcada pela fantasia. Há uma forte presença da metalinguagem e o tom poético se une à estética ora sombria ora alegre, resultando em uma perspectiva dramática do enredo.

Seu próximo filme segue, em termos de enredo, a mesma linha estética. Trata-se do longa-metragem *A fantástica fábrica de chocolates* (2005), refilmagem do homônimo de 1971, baseado no livro de Roald Dahl, lançado em 1964. Mas Burton retoma o seu estilo gótico de fazer cinema nos filmes *A noiva cadáver* (2005) e *Sweeney Todd – O Barbeiro Demoníaco da Rua Fleet* (2006). Ambos os filmes remontam ao expressionismo alemão, que fora abandonado pelo realizador dando lugar à fantasia. *A noiva cadáver* é uma animação feita em *stop-motion* e ambientada pela nebulosa e fictícia Inglaterra da era vitoriana. Aqui, o cineasta usa a morte – que no filme ganha aspecto alegre, colorido e otimista – como ponto de partida de sua criação e retoma características que, tendo em vista o enredo, nada surpreendem: o bizarro, o gótico e o obscuro. Já *Sweeney Todd...*, releitura cinematográfica de um musical da *Broadway*, é um longa-metragem musical. A obra, com seus cenários londrinos do século XIX, traz personagens pálidos e mórbidos e um figurino excêntrico.

No entanto, antes da nossa análise, é importante destacarmos a intenção de Burton com a obra literária. Nas palavras do diretor, “existem mais de 20 versões de ‘Alice’ que, a meu ver, sofrem do mesmo problema: são muito literais. Nunca me conectei com elas. Quis ser fiel ao legado e ao espírito dos personagens, e não à história em si. Segui meus instintos sem medo” (BURTON, 2010).

Alice no País das Maravilhas de Carroll nos confunde a todo instante entre o fantástico, o estranho e o maravilhoso, porém, ao final, a trama se mostra definida em seu gênero. Vale ressaltar desde já que as muitas hipóteses em torno da construção da fantasia são naturais no que corresponde a sua definição, já que veremos, no decorrer das análises, que somos tomados pela dúvida ao procurar enquadrar as obras dentro de um gênero, confundindo-nos e só conseguindo o fazer com sucesso ao fim de cada obra. Concordamos com Bellon e Oliveira (2010), no texto em que analisam *Alice no País das Maravilhas* à luz de Todorov, quando classificam o livro como “fantástico-

estranho”, já que, ao fim de tudo, o leitor é informado de que a história toda fora um sonho e, portanto, pertence às leis da natureza. Assim,

Após mergulharmos nesta terra repleta de coisas e seres maravilhosos (criança que vira porco, gato de desaparece, flores que falam, chapeleiro maluco) já nos convencemos, automaticamente, do fantástico. Mas, como o gênero fantástico existe mesmo na indecisão e na hesitação, Alice só nos revela o gênero da história que viveu quando a história chega ao final: “– Acorde, Alice querida! – solicitou sua irmã. – Puxa, como você dormiu pesado! - Nossa, tive um sonho tão esquisito! – contou Alice e relatou à sua irmã tudo o que conseguia lembrar sobre essas aventuras que você acabou de ler.” [...]. Assim, temos que concordar que se trata de um fantástico-estranho (BELLON, OLIVEIRA, 2010, p. 3-4)

Já o enredo de *Através do espelho e o que Alice encontrou por lá* é um pouco mais confuso. Do início ao fim da história, em momento algum nossa protagonista hesita ao entrar em contato com um mundo que foge às leis naturais. Porém, nós enquanto leitores, somos tomados pelo estranhamento de ler sobre uma menina atravessando um espelho que se dissolve e conhecendo criaturas bizarras, como flores que falam e estanhas rainhas que viram ovelhas. Nós hesitamos e, assim, ficamos diante do “fantástico-puro”. No decorrer da história acreditamos que a narrativa se enquadre dentro do gênero “fantástico-maravilhoso”, já que há os momentos de hesito e há uma história que foge às leis naturais por nós conhecidas, abrigando uma nova conjuntura delas, particular e exclusiva. Contudo, mais uma vez, como em *Alice no País das Maravilhas*, somos surpreendidos por um giro na trama que nos faz enquadrar o livro no gênero do “fantástico-estranho”. Além dos dois últimos curtos capítulos serem chamados de “*Despertar*” e “*Quem sonhou*”, temos a frase em que Alice se dirige à sua gata dizendo: “*Você me acordou de um... oh! Um sonho tão lindo*” (CARROLL, 2009, p. 313). Assim, se concretizaria o “fantástico-estranho” na obra.

Mas devemos nos perguntar se o livro não seria, apesar disso, uma rara obra a ser classificada como “fantástico-puro”, já que, depois do narrador mostrar Alice refletindo sobre quem havia sonhado, ela ou o Rei – ela faz parte do sonho do Rei ou o Rei faz parte do sonho dela? -, nos deparamos como última frase a seguinte pergunta: “*Quem você pensa que sonhou?*” (CARROLL, 2009, p. 315). O livro termina deixando a dúvida entregue ao leitor, que pode se perguntar se Alice sonhara – caracterizando o “fantástico-estranho” por nós, identificado -, ou se o Rei sonhara – o que nos faria concluir que o livro se enquadra no gênero “fantástico-maravilhoso”, já que, se tivesse sido o Rei quem sonhara, a realidade apresentada pela narrativa seria a que existe através do espelho, onde há uma conjuntura própria de leis. Portanto, somos levados a

concluir que estamos diante de uma obra puramente fantástica, já que nossa hesitação permanece ao livro.

Agora, com os dois livros que dialogam com o filme de Tim Burton classificados dentro dos conceitos estabelecidos por Todorov, podemos partir para a nossa análise cinematográfica, a fim de também enquadrá-lo nessa classificação de gênero, bem como identificar a voz que dialoga com as duas obras literárias.

Na primeira seqüência do filme de Burton a câmera filma a janela da casa onde o pai de Alice está em reunião. Vê se, pela janela, a sombra de Charles, que depois o espectador virá a descobrir se tratar do pai de Alice. Este, por sua vez, nunca fora citado na obra de Carroll, mas em Burton ele tem papel fundamental no que diz respeito ao sonho e ao lúdico, tanto que a primeira fala do filme é a de um homem que diz a Charles que ele enlouqueceu e que seus negócios são impossíveis, ao passo que ele responde que a única forma de alcançar o impossível é acreditando nele. Como a grande parte das obras fílmicas que dialogam com a literatura, o filme de Burton já nasce fadado à crítica sob a premissa da fidelidade, e já em seu início rompe com ela.

Quando a cena é dentro da sala, é ambientada a Inglaterra da Era Vitoriana pelos objetos, arquitetura e figurinos dos personagens. O espectador é localizado na época, artifício que permite a compreensão da obra dialógica, já que o filme, em seqüência, virá travar seu discurso temporal com base em Carroll. Alice aparece, é criança. É a Alice do livro. Os cabelos são claros e cacheados e a sua aparência é mórbida. A estilística do diretor é explícita, com a maquiagem branca cumprindo seu papel de aparentar o sombrio, a palidez da personagem e os olhos muito marcados com sombras escuras, identidade de uma nova leitura narrativa.

Na cena seguinte estamos no quarto de Alice e ela conversa com o pai:

- Estou a cair. Dentro de um buraco negro. Então, vejo criaturas estranhas. -
 Que tipo de criaturas? - Tem um pássaro Dodô, um coelho de colete, e um gato que sorri. - Não sabia que gatos sorriam. - Nem eu. E tem uma lagarta azul. - Uma lagarta azul? - Acha que estou enlouquecendo? - Um close mostra uma Alice assustada - Acho que sim. Tu estás louca, maluca, perdeu a razão. Mas vou te contar um segredo. As melhores pessoas são. É só um sonho, Alice. Nada pode te acontecer lá. Mas se ficar muito assustada, tu sempre podes acordar.

Mais uma vez, o pai mostra crer no valor do pensamento imaginativo. Este diálogo é importante para a compreensão da importância que o sonho tem na obra, tanto

de Carroll quanto de Burton, quando ambos criticam em sua significação interpretativa uma sociedade que não se permite ao sonho.

Assim, nas primeiras sequências do filme, estamos diante de uma Alice que não corresponde plenamente a Alice de Carroll, pelo menos em termos psicológicos. A Alice do primeiro livro não era assustada, pelo contrário, acorda sem medo, pensando no sonho maravilhoso que tivera. Também em *Através do espelho...* a personagem age com naturalidade frente a todas as situações fantasiosas em que se encontra. A Alice dos livros reflete a respeito, questiona, mas não é assustada como a de Burton. Deste modo, no filme estamos diante de uma nova experiência narrativa, que compreende a convivência heterogênea entre dois discursos em diálogo, o cineasta trabalha um novo sentido para a história da personagem, por meio de uma idéia retrabalhada e constituída por uma nova orientação.

Ao sermos apresentados a uma Alice adolescente, com 19 anos, percebemos a transformação da natureza discursiva do filme que, por mais que se baseie na idéia central da obra de Carroll, singulariza-se em uma nova identidade textual. Alice está pálida, apática e com aparência infeliz, não quer ir ao lugar para o qual se dirigem. A mãe, bastante ligada às convenções de uma sociedade conservadora, reclama que ela não está usando espartilho. As duas discutem. Alice se mostra contrária aos costumes da época, e nos é apresentada uma menina com um pensamento progressista e questionador frente ao esperado das adolescentes da época. Aqui Burton nos apresenta uma Alice tão questionadora quanto a Alice de Carroll. Lê-se o discurso do escritor, característico da intertextualidade existente no dialogismo. Ela reclama do pesadelo da noite passada: “É sempre o mesmo desde que me lembro. Acha que é normal? As pessoas não têm sonhos diferentes?”. A frase faz menção à primeira sequência do filme, quando Alice era criança. Ela é assustada e não se permite a aceitar o sonho, enquanto o pai acredita que a loucura ou a fantasia seja uma coisa de pessoas boas, por acreditar que a imaginação é mais valiosa que as convenções sociais – uma das alegorias de Carroll herdadas por Burton. Aqui, fica claro ao espectador que se trata da mesma Alice que vimos na sequência anterior.

Em outro momento, Alice dança quadrilha, desgostosa, com Hamish, que logo viremos a descobrir tratar-se do lorde que irá pedi-la em casamento. Ela tropeça nas pessoas e ri das coisas que imagina. É dispersa e imaginativa. Hamish não entende e se preocupa com a visão da sociedade perante as atitudes da menina. Ela lhe conta que o pai a ensinou a pensar em seis coisas impossíveis antes do café da manhã. A voz de

Carroll entra no discurso de Burton e ambos interagem em um discurso intertextual, já que identificamos aqui a ligação com Alice de Carroll, porém, no livro, quem diz isso à personagem é a Rainha Branca – os critérios de fidelidade são rompidos, a obra constitui-se como um diálogo entre duas vozes distintas. Hamish pede que ela o encontre em dez minutos, no gazebo. Duas moças se aproximam, usam roupas como que uniformizadas, destacam sua inserção na sociedade conservadora, são gêmeas. O filme aqui faz alusão ao texto de Carroll à medida que, implicitamente, reproduz os elementos de uma narrativa já conhecida pela obra literária, ao passo que as gêmeas fazem transparecer as características de dois personagens marcantes do livro *Através do Espelho...*, os gêmeos Tweedledum e Tweedledee.

Elas contam que Hamish a pedirá em casamento. Alice entende que se trata de sua festa de noivado e diz não saber se quer casar com ele, fica assustada. Ela é alertada de que seu belo rosto não durará pra sempre e que Hamish é um lorde. Uma convenção machista é imposta à Alice. Ela encontra a mãe de Hamish que a convida para dar uma caminhada pelo jardim. A expressão de Alice continua séria e infeliz.

A conversa entre as duas explicita o papel da mulher na sociedade da época e mostra a imaginação fértil de Alice, além disso, o diálogo satiriza a burguesia: “- Sabe o que sempre temi? - O declínio da aristocracia? - Netos feios. Mas tu és linda. Estás obrigada a fazer pequenos... imbecis! Os jardineiros plantaram rosas brancas e ordenei vermelhas. - Pode pintá-las de vermelho”. Em *Alice no País das Maravilhas* de Carroll, a menina encontra jardineiros que contam a ela que estão pintando as rosas de vermelho porque, tendo sido ordenados pela Rainha de Copas a plantarem rosas vermelhas, plantaram brancas, e que se ela souber os mandará decapitar – uma metáfora para os políticos ditadores da época em que o livro foi escrito. Temos aqui, então, a tirania da Rainha de Copas de Carroll representada pela alienada mãe de Hamish. Duas vozes coexistindo na mesma narrativa, porém sob nova perspectiva.

Enquanto a mãe de Hamish está preocupada em orientar Alice da forma como deve tratá-lo depois do casamento, ela se dispersa ao ver um coelho branco passando. Mais personagens do livro começam a aparecer no filme. O discurso fílmico, ao construir seu nexos, recorre ao discurso literário de Carroll incorporando seus elementos.

Quando o pedido de casamento é feito, Alice assume que todos estão esperando por ela, mas recua e afirma: “Isso está acontecendo rápido demais” – uma metáfora da rapidez com que as coisas acontecem na adolescência – e Burton constrói uma nova identidade narrativa, que por mais que se apóie no interior do discurso de Carroll,

corresponde a uma nova voz no dialogismo que ele próprio configura. Ao ver o coelho outra vez, dessa vez apontando para um relógio, Alice sai correndo atrás dele. O coelho para no tronco de uma árvore, sabe que Alice está atrás dele. É feita, então, a humanização dos personagens. Estamos, finalmente, diante do fantástico, já que aqui hesitamos: vemos um coelho que veste um colete e consulta um relógio, somos tomados pela dúvida. E Alice também. Nosso hesito confirma a primeira aparição do gênero fantástico no filme.

A cena seguinte mostra Alice dentro do buraco, em queda. Como no livro, aqui também temos uma longa cena minuciosa em que a menina tem tempo para observar tudo ao seu redor. Ela está assustada, mais uma vez ao contrário da Alice do livro, que inclusive organiza as coisas durante a queda. Por fim, com sua passagem, quebra um teto redondo, quadriculado em preto e branco – uma referência ao livro *Através do Espelho...*, em que a jornada da menina é estruturada através de um tabuleiro de xadrez. Ela bate na parede e cai deitada no chão, sem sequer um arranhão. Quando levanta, seu cabelo está de ponta cabeça. A câmera dá um giro de 180 graus e Alice cai no teto quadriculado, que agora é chão. Levanta, seu cabelo está no lugar outra vez. – uma sugestão do filme à inversão dos universos. Mas enquanto no livro a menina se encontrava com os personagens e começava a sua aventura, a Alice de Burton tenta sair da sala, crescendo e diminuindo ao beber e comer as substâncias mágicas. Quando Alice exclama “é apenas um sonho!”, o filme tenta levar o espectador a concluir que está diante de uma obra “fantástico-estranho”, porque inclusive o personagem tenta acreditar que está em um sonho.

Ouvimos o diálogo, de trás da fechadura, do Coelho e da Ratinha conversando, onde discutem se aquela seria a Alice certa. Eles referem-se à Alice de Carroll, aquela menina que esteve no País das Maravilhas anos atrás. A menina consegue, enfim, entrar para o País das Maravilhas. O universo da fantasia é apresentado ao espectador: arbustos aparados a imagem de animais, cores que expressam magia, flores humanizadas, um tronco sem copa, muito grande e curvado. Os elementos do livro aparecem, junto com seus personagens e suas características psicológicas, e o discurso fílmico, firma sua base narrativa no discurso de Carroll. Ao ser indagada sobre ser a verdadeiramente Alice, surge diante do espectador a Alice de Carroll: “Como posso ser a Alice errada quando esse é o meu sonho?” Além de questionadora, a menina segue acreditando que tudo não passa de um sonho, e mais uma vez somos levados a concluir a predominância do “fantástico-estranho” no filme.

A missão de Alice é a ela apresentada e, a partir disso começa a instaurar-se uma nova construção de sentido à obra, por meio de uma nova trama baseada no elemento central da história literária. A menina terá que salvar o “País das Maravilhas” do domínio da decapitadora Rainha Vermelha. Uma batalha do Bem *versus* o Mal.

No diálogo entre o emblemático personagem do Gato Chessur, temos mais uma referência ao livro de Carroll, durante a importante metáfora sobre as escolhas que Alice terá que fazer na vida e a importância de chegar a algum lugar. “– Você deve seguir seu próprio caminho. - Que caminho?” Interpretamos que o universo da fantasia virá a permear também a vida de Alice fora dele, já que, não nos esqueçamos, a menina deixara um pedido de casamento em suspenso no que entendemos por “mundo real”.

Somos então apresentados ao Chapeleiro Maluco, um personagem que tem pouca visibilidade no livro de Carroll, mas que, em Burton, assume a condução da história. Ele é tomado por uma expressão de imensa felicidade e esperança ao ver Alice, e afirma reconhecê-la. Ele diz, como no livro, que tem investigado coisas que começam com a letra M⁶. Seu visual, ao ter um surto de raiva, transforma-se completamente.

Na próxima cena, é através do Chapeleiro que o espectador será apresentado aos motivos da nova trama, quando este explica a Alice o que havia acontecido – uma batalha onde o Jabberwocky destruiu o reinado da Rainha Branca, onde todos eram felizes, e o trono fora entregue à Rainha Vermelha -, e porque tanto esperou por ela, que agora é sua salvação, mas afirma que ela tivera perdido sua grandiosidade. É como se a história quisesse nos dizer que Alice voltou ao “País das Maravilhas” para lembrar a menina que fora na infância e descobrir quem é agora. Estamos diante de um Chapeleiro Maluco amargurado, saudosista, nostálgico e melancólico. Mas também ele representa a esperança e a ilusão, o sonho, tão relevantes na narrativa.

Apesar do novo enredo, os elementos referenciais a obra de Carroll seguem aparecendo. A Alice que é interrompida toda vez que questiona algo no País das Maravilhas, os cenários com seus elementos mágicos e criaturas estranhas, a loucura se mostrando como característica de pessoas boas. Porém, acabamos por conhecer uma história que, no seu todo, se resume ao clichê de um conto de fadas, com direito a luta entre o bem e o mal, uma guerreira com seus escudeiros e uma espada que pode salvar o mundo do domínio do mal.

⁶ O nome Chapeleiro Maluco foi dado em razão de que chapeleiros, por estarem em contato direto com o mercúrio, na fabricação de chapéus, acabavam por sofrer de problemas neurológicos. É a isso que o personagem se refere quando diz que tem investigado coisas com a letra M, por causa do mercúrio. No decorrer do filme e do livro o Chapeleiro apresenta claros momentos de perda da lucidez.

A confusão de Alice ao ter que escolher em lutar ou não para salvar o “País das Maravilhas” marca mais uma vez a metáfora da adolescência, em que se tem que fazer muitas escolhas, e há a confusa influência dos outros nessas decisões. Enquanto a menina se pergunta o que fazer, a Rainha Branca afirma: “Alice, não debes ir só para agradar os outros. A escolha é sua.” Portanto, percebemos que Burton, ao retratar uma Alice adolescente, precisa encontrar novos problemas a serem metaforizados para além daqueles encontrados nos livros, e o dilema das escolhas na adolescência é um deles.

Mas é em um novo diálogo entre a Lagarta Absolem e Alice que o filme dá um giro e nos leva a concluir o contrário do que vínhamos pensando sobre o gênero da obra:

- Não posso ajudá-la se nem sabe quem é, idiota. - Não sou idiota. Meu nome é Alice, moro em Londres. Minha mãe se chama Helen e minha irmã, Margaret. Meu pai foi Charles Kingsley. Ele sonhava em cruzar o mundo e nada podia impedi-lo. Sou filha dele, Alice Kingsley. - Alice, finalmente. Se me lembro, da primeira vez que veio aqui, chamou de País das Maravilhas. - País das Maravilhas...

Aqui, a menina tem um *deja’vu* e lembra-se da primeira vez que esteve no País das Maravilhas. É a única cena fiel ao livro de Carroll, em que Burton mostra Alice criança em sua aventura pelo “País das Maravilhas”. Então, ela conclui: “Não é um sonho, é uma memória”. Se a personagem não mais acredita estar em um sonho e define o que está acontecendo, somos levados a concluir que estamos diante de uma obra “fantástico-maravilhoso”, porque os fatos acontecidos nessa chamada realidade não são comuns às leis que conhecemos como naturais. Contudo, há uma nova conjuntura delas. Não se trata de um lugar onde tudo é permitido, não, aqui há leis. Isso se percebe quando, por exemplo, a cartola do Chapeleiro sai voando, mas logo vemos que quem a estava fazendo voar era o Gato invisível. Quer dizer, é permitido, nesse universo, que haja um gato risonho que desaparece como bem entender, enquanto não é permitido uma cartola flutuar. Portanto, podemos classificar o filme como “fantástico-maravilhoso”.

Com a vitória do bem, a nova saga de Alice termina. É lhe oferecido o sangue do Jabberwocky, uma cena crucial para enquadrarmos a obra dentro de um dos gêneros. A menina não acorda de um sonho, ela simplesmente toma o sangue do monstro que ela derrotou, o que a faz subir novamente pela toca do coelho e sair de lá, suja e desajeitada,

realmente como quem tivera estado em um mundo subterrâneo. O “fantástico-maravilhoso”, enfim, se confirma.

Ao reencontrar todos que a aguardavam, com um suspenso pedido de casamento, a menina retorna sem o medo que tinha antes, afirmando que não irá se casar, pois a sua vida pertence a ela própria. Assim, estamos diante de uma Alice não preocupada com a pele que vai envelhecer ou em ter que se casar com um lorde para garantir o bom *status* na sociedade; pelo contrário, decide seguir seu próprio caminho, dando continuidade aos negócios do pai. No mundo fantástico, Alice é provocada a aprender que é preciso fazer escolhas na vida, e ela leva isso para o mundo real, o que se percebe pela fala da Rainha Branca, ao responder a Alice quando esta pergunta se o sangue do Jabberwocky a levará de volta para casa: “Se for o que você escolher”. E ainda pela fala de Alice ao afirmar à irmã: “Eu te amo, mas esta é minha vida, e eu decidirei o que fazer com ela.”

Em Carroll, temos uma narrativa que metaforiza a política arbitrária vitoriana. Uma história que nasceu como conto infantil e tornou-se emblemática para a época, quando o mundo estava nas mãos de uma burguesia limitada que fechava seus imensos portões para o proletariado industrial. O livro nos apresenta um mundo regido por ordens opressivas, em meio a uma hierarquia em que prevalece a coerção, o temor e a violência. Tudo isso está metaforizado na personagem Alice, uma estrangeira em um lugar onde é impedida de pensar o que acontece em sua vida. Porém, a menina se torna heroína ao confrontar esse sistema opressivo, porque cada vez que percebe uma situação de desrespeito ou prepotência acaba enfrentando os seres sem o medo que esses tentam impor sobre ela.

Já em Burton a metáfora política também existe, porém, se resume a uma história de bem *versus* mal que não existe na obra literária. A luta que Alice precisa fazer não é contra o País das Maravilhas ter um reinado, mas deste pertencer a uma Rainha “do bem”, sendo que está sob o domínio de uma outra Rainha com características maquiavélicas. O que se condena no filme é o método político da Rainha Vermelha. Enquanto esta quer resolver tudo de forma egoísta, como lhe é mais simples, ao ordenar que qualquer um que a desagrade seja decapitado, a Rainha Branca age de acordo com o bem coletivo, o que se espera de um bom líder político. Tanto que, quando o bem vence, ela condena a Rainha Vermelha que ali representa o mal.

Mas a o dialogismo das obras se concretiza na continuidade dada a história de Alice, como uma complementação ao discurso literário de Carroll. Alice cresceu e agora enfrenta novos problemas, em uma nova época. As barreiras dessa menina – e do

mundo -, agora são outras. Ela precisa amadurecer de forma a conquistar sua independência em todas as esferas de sua vida. É a independência sua nova e grande causa. Assim, ela o faz ao desvalorizar a importância do *status* de uma sociedade machista e conservadora, em que a imagem importa mais que uma trajetória de vida. A nova Alice não se importa em casar, adequando-se às normas sociais, mas sim em seguir o seu próprio caminho.

E se a narrativa de Burton peca ao cair no clichê de uma história de bem *versus* mal, ela não o faz por completo, porque Alice não é uma menininha esperando ser salva por seu príncipe encantado, pelo contrário, ela é a heroína desse novo mundo. No “País das Maravilhas” ela teve que ser independente para defender o mundo do mal, e ao voltar de lá percebe que essa independência lhe pertence também em sua vida pessoal, como o próprio cineasta assume ter intencionado: “A ideia surreal do país das maravilhas é representativa de algum modo de questões com as quais ela lida em sua vida” (BURTON, 2010). Assim, Alice entra em um barco, olha o horizonte e percebe uma borboleta azul pousada em seu ombro. Logo entende que o sonho a está acompanhando na busca por chegar a algum lugar, e diz à borboleta: “oi, Absolem!”. A borboleta deixa Alice e bate suas asas. A menina agora parte em busca de algum lugar, enfim, permitindo-se à imaginação que o pai a incentivara a cultivar no início do filme. O sonho está liberto.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pudemos perceber, por meio de nossa análise que o dialogismo literário-cinematográfico estabelecido pelo tradutor-cineasta ao filmar *Alice no País das Maravilhas* corresponde aos conceitos de Bakhtin, quando este nos oferece sua definição de dialogismo. Não é uma questão de avaliar a fidelidade que o filme oferece ao livro, mas sim mostrar que o filme dialoga com o livro de maneira a reconstruir uma narrativa original que, apesar de ter sua base na obra literária e usar-se de elementos presentes nela, argumenta seu valor ao conquistar àquilo que se propõe a fazer que, segundo o próprio cineasta, foi de “ser fiel ao legado e ao espírito dos personagens, e não à história em si.” (BURTON, 2010), conferindo a obra fílmica uma identidade específica dentro do diálogo que constrói.

Ao assistirmos ao filme, nenhum dos dois discursos – fílmico e literário -, é isolado, porque as vozes geradoras da obra se intercalam. Assim, os textos não se

anulam ao interagirem, mas compartilham seus discursos, concretizando o dialogismo. A voz de Burton entra como uma colaboração à perpetuação da de Carroll, já que, não nos esqueçamos, o dialogismo se permite na condição de que cada um dos textos envolvidos não subsiste sem o outro, como aponta Bakhtin ao afirmar que um texto discursivo dá suporte ao outro.

Por fim, concluímos em qual dos gêneros de construção da fantasia propostos por Tzvetan Todorov cada uma das obras se insere. Enquanto o filme de Burton se enquadra em uma narrativa “fantástico-maravilhosa”, por se tratar de uma história não explicada pelas leis naturais e, assim, criar uma nova conjuntura de leis que não as conhecidas por nós, o livro de Carroll, *Alice no País das Maravilhas*, é explicado pelas leis da natureza, ao fazer com que todo o universo fantasioso apresentado ao leitor seja descrito como parte de um sonho e, assim, concluímos em se tratar de uma obra “fantástico-estranho”.

Assim, acabamos por concluir que a obra de Burton serviu para, à sua maneira, perpetuar o legado literário de Carroll, pois mesmo que sua intenção não tenha sido ser fiel à história, nos ofereceu uma resposta à pergunta implícita no último parágrafo do livro em que o narrador descreve o pensamento da irmã de Alice: “Por fim, imaginou como seria essa mesma irmãzinha quando, no futuro, fosse uma mulher adulta; e como conservaria, em seus anos maduros, o coração simples e amoroso de sua infância (...)”. Pode não ter sido a intenção de Burton responder aos questionamentos da irmã de Alice, contudo o fez ao mostrar essa Alice (quase) adulta que sua irmã havia imaginado, constituindo-se em um dialogismo literário-cinematográfico.

Burton apresentou, aos olhos da mídia, uma Alice capitalista, já que a menina resolve dar continuidade aos negócios colonialistas do pai. No entanto, há outra leitura possível desta personagem, já que o cineasta nos apresenta a uma menina preocupada e questionadora, típica da adolescência. Uma Alice que quer se desvencilhar dos padrões de uma sociedade machista e que não se permite a um sonho burguês, como o de casar-se com um lorde, e, assim, ir de acordo aos padrões da época. Nesse sentido, o filme dialoga com o a obra literária, nos apresentando uma Alice que relembra o caminho que tivera escolhido a seguir no primeiro livro de Carroll. Neste, em um diálogo com o Gato Chessur, a menina o questiona sobre qual caminho deve seguir. O gato responde que depende pra onde ela quer ir, ao passo que ela afirma: “Não importa muito para onde, (...) desde que dê em algum lugar” (CARROLL, 2010, p.76-77). Portanto, no filme de

Burton, Alice descobre, enfim, seu caminho: um caminho qualquer, desde que este dê em algum lugar.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Flávio. Literatura, cinema e televisão. In: PELLEGRINI, Tânia et all. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac, 2003, p.115-145.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2003.

———. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 7 ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1981.

———. **O freudismo**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2004.

BECKETT, Wendy. História da Pintura. São Paulo: Ática, 1997.

BELLON, Ana Carla Vieira; OLIVEIRA, Silvana. **O fantástico fantasioso**. 2010. Disponível em <<http://www.cielli.com.br/downloads/34.pdf>> Acesso em: 06 jun. 2011.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do Tradutor. (1984) In: BRANCO, Lucia Castello. (org.) **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008

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

CÁNEPA, Laura. Vincent – Filme-síntese de Tim Burton. 2010. Disponível em: http://www2.anhembri.br/publique/media/mestrado_comunicacao/vincent_por_laura_canepa.pdf . Acesso em: 20 mai. 2011.

CARROL, Lewis. **Alice no País das Maravilhas & Através do espelho e o que Alice encontrou por lá**. São Paulo: Editora Zahar, 2009.

CURADO, Maria Eugênia. **Literatura e cinema: adaptação, tradução, diálogo, correspondência ou transformação?** 2007. Disponível em: <[http://www.nee.ueg.br/seer/index.php/temporisacao/article /view/18/25](http://www.nee.ueg.br/seer/index.php/temporisacao/article/view/18/25)>. Acesso em: 24 mai. 2011.

DINIZ, Luis de Melo. O processo de interdiscursividade entre as artes: literatura e cinema. **Revista Graphos**. João Pessoa, v.9, n.1, jan-jul. 2007. Disponível em

<<http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/graphos/article/view/4715/3579>>. Acesso em: 25 mai. 2011.

ECO, Umberto. A diferença entre livro e filme. **Entrelivros**. n.7, novembro de 2005, p.98

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas. In: PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac, 2003, p.37-59.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O Horror Sobrenatural na Literatura**: Trad. LINKE, João Guilherme. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1987.

MENA, Fernanda. Quis ser fiel ao legado de "Alice", não à história, diz Tim Burton. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u704221.shtml>> Acesso em 25 mai. 2011.

MISI, Ana Paula. Diálogo **entre Literatura e Cinema**: o caso Abril despedaçado. 2008. Disponível em <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/027/ANNA_MISI.pdf> Acesso em: 21 mai. 2011.

OLIVEIRA, Marinyze Prates de. A tela em nossas páginas. In: GUERRA, Josenildo Luiz e MARINHO, Mônica Benfica. **Circunavegação**: temas em Comunicação Contemporânea. Salvador: Editora FACOM/UFBA, 1997, 233-251.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

SUPPIA, Alfredo de Oliveira. **Monstro brasileiro revive em 3D**. 2007. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252007000200024&script=sci_arttext&tlng=en> Acesso em: 13 jun. 2011.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

TOMAZZONI, Marco. **Tim Burton e Johnny Depp: 20 anos de parceria**. Disponível em <<http://ultimosegundo.ig.com.br/alice/tim+burton+e+johnny+depp+20+anos+de+parceria/n1237591398443.html>> Acesso em 20 mai. 2011.

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

VANOYE, Francis. GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas – SP: Editora Papirus, 2002.

Filmografia

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