



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA VERNÁCULAS

Rubia Graziela Steiner Baldomar

**O FEMININO EM ALICE: UMA ANÁLISE DISCURSIVA DA MULHER ALÉM
DO SEU TEMPO**

Florianópolis

2016

Rubia Graziela Steiner Baldomar

**O FEMININO EM ALICE: UMA ANÁLISE DISCURSIVA DA MULHER ALÉM
DO SEU TEMPO**

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao
Departamento de Língua e Literatura Vernáculas
da Universidade Federal de Santa Catarina para
a obtenção do Grau de Bacharel em Letras
Português.

Orientador: Prof. Dr. Sandro Braga

Florianópolis

2016



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA E LITERATURA VERNÁCULAS



“O feminino em Alice: uma análise discursiva da mulher além de seu tempo”.

Rubia Graziela Steiner Baldomar

Este Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) foi julgado adequado para obtenção do título de

BACHAREL EM LETRAS

e aprovado em sua forma final pelo Curso de Letras - Habilitação Bacharelado em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa da UFSC.

Banca Examinadora:


Prof. Sandro Braga
Orientador e Presidente da Banca


Prof.ª Carla Regina Martins Valle
Membro Titular


Prof. Tiago Costa Pereira
Membro Titular

Prof.ª Cristine Gorski Severo
Membro Suplente

AGRADECIMENTOS

Às mães que tive o privilégio de ganhar na vida, especialmente Lena e Trude, pelo amor e paciência. Minha admiração por vocês é imensurável.

À mãe Alzira e ao pai Arno (*in memoriam*), pelos dias que vivemos na casinha do campo e por ensinarem que o amor é simples.

À minha família, pelo apoio incondicional.

Aos amigos, que tornaram os momentos compartilhados parte de mim.

Ao professor Sandro, pelos conhecimentos e pela gentileza.

A todas as mulheres que sonham e são um pouco Alice, pois a luta pela liberdade é incessante.

RESUMO

Respaldo na Análise de Discurso de inspiração francesa, este trabalho analisa a subjetividade da personagem Alice do livro *Alice no País das Maravilhas* (2002), de Lewis Carroll, publicado originalmente em 1865, em comparação com essa mesma personagem retratada no filme *Alice no País das Maravilhas* (2010) de Tim Burton. Observa-se o papel atribuído à mulher na sociedade vitoriana, assim como se aponta a finalidade da literatura infantil nessa época, de forma a se demonstrar os modos de produção de sentido em ambos os recortes selecionados, pontuando uma ruptura com os padrões relacionados ao papel da mulher que são impostos socialmente.

Palavras-chave: literatura; cinema; discurso do feminino; *Alice no País das Maravilhas*.

ABSTRACT

Based on the French strand of the Discourse Analysis, this study aims at analyzing the subjectivity of the character Alice from Lewis Carroll's novel *Alice in Wonderland* (2002), originally published in 1865, in comparison to the way that the same character is pictured by Tim Burton in the movie *Alice in Wonderland* (2010). It is noted the role attributed to women in the Victorian society, as well as it is pointed out the purpose of the children's literature at that time, in order to show the modes of meaning production in both selected clippings, indicating a point break with the patterns socially imposed, related to women role.

Keywords: literature; cinema; feminine discourse; *Alice in Wonderland*.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	7
2.	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA DA ANÁLISE DE DISCURSO.....	9
3.	LITERATURA FANTÁSTICA E O GÊNERO MARAVILHOSO – CONSIDERAÇÕES A PARTIR DE TODOROV (2010).....	17
4.	DISPOSITIVO METODOLÓGICO-ANALÍTICO	22
4.1	Questões desenvolvidas a partir de <i>Alice no País das Maravilhas</i>	22
4.2	Configuração histórica e social da Era Vitoriana e análise da literatura infantil da época.....	23
4.3	Análise da representação das figuras femininas em <i>Alice no País das Maravilhas</i> (1865), de Carroll	32
4.4	Narrativa cinematográfica e Tim Burton e suas influências	38
4.5	O papel feminino na aristocracia vitoriana e análise fílmica de <i>Alice no País das Maravilhas</i> (2010), de Burton.....	42
5.	CONCLUSÃO.....	52
	REFERÊNCIAS	54

1. INTRODUÇÃO

No presente trabalho analisamos comparativamente trechos do livro *Alice no País das Maravilhas* (2002), de Lewis Carroll, e cenas do filme *Alice no País das Maravilhas* (2010), dirigido por Tim Burton, dentro da perspectiva da Análise de Discurso de vertente francesa, com o objetivo de apontar o discurso feminino que percorre na constituição da personagem-protagonista-principal – Alice – nas duas obras. A análise apoia-se, principalmente, nas obras de Orlandi (2009) e Pêcheux (1990). Primeiramente realizamos uma breve exposição da teoria proposta pelos autores, em seguida apresentamos os textos componentes do *corpus* que é analisado e, por fim, desenvolvemos o dispositivo analítico.

A fim de levantarmos as condições de produção de ambas as obras, apresentamos o contexto histórico da Era Vitoriana, relacionando-o, por um lado, à realidade do autor Lewis Carroll e o contexto de sua publicação e, por outro lado, à forma como essa mesma época é retratada por Tim Burton em seu filme.

Os modos de produção de sentido são observados em duas materialidades, o texto literário e o texto cinético. Inicialmente procuramos traçar as condições de produção da obra, e abordamos no livro a paródia de Carroll acerca do poema *The Old Man`s Comforts and How He Gained Them*, de Robert Southey, da mesma época, observando o jogo de paráfrase que se estabelece, especialmente por meio da diferença encontrada no léxico em ambos os poemas. Outros fragmentos do texto de Carroll também foram selecionados, com o intuito de demonstrarmos o caráter da literatura infantil e a essência divergente que possui um livro com uma protagonista menina em uma narrativa inscrita no gênero literário maravilhoso (TODOROV, 2010), repleta de ironias, jogos e personagens fantásticas. Apresentamos, da mesma maneira, o intertexto¹ que a obra literária que elencamos estabelece com o conto de fadas.

Na sequência, discorremos sobre os elementos de estilo característicos do trabalho de Tim Burton e, a partir daí, propomos uma análise da narrativa fílmica de *Alice no País das Maravilhas* (2010) apoiando-nos nas noções (tais como plano, *close*, *travelling*, narração sumária, dentre outras) de Ismail Xavier (2003), possibilitando um posterior diálogo com o campo da Análise de Discurso no qual se insere este trabalho, de forma a salientarmos os papéis atribuídos ao gênero feminino dentro da narrativa cinematográfica.

¹ “[...] o intertexto restringe-se à relação de um texto com outros textos.” (ORLANDI, 2009, p. 32).

Como objetivo central deste trabalho, buscamos produzir um gesto de leitura no que se refere às obras que envolvem *Alice no País das Maravilhas* e procuramos identificar o papel da mulher além de seu tempo na perspectiva da AD. Com as reflexões aqui apresentadas, esperamos corroborar os efeitos de sentido que a narrativa pode suscitar no leitor em uma e outra obra, uma vez que, citando Braga (2012, p. 181), “[...] entendemos a leitura de forma ampla, como uma prática para além da decodificação da escrita.”

No livro, originalmente publicado em 1865, procuramos investigar o papel da criança no contexto vitoriano e as condições de produção que fazem desse livro infantil ser contra as “regras”, ou seja, estar na contramão das formações discursivas que constituíam os sujeitos inseridos em tal posição sócio-histórica; para tanto, consultamos os estudos de Cohen (1995), Charlot (1993), Gardner (2002), Amarante (2015) e Cordeiro e Santos (2012). Ademais, de acordo com o que Rocha (2008) expõe sobre a realidade das mulheres na época, a partir de recortes da obra escrita *Alice no País das Maravilhas* (2002), analisamos as posições ideológicas da personagem Alice em comparação com as das demais personagens, e como esses apontamentos articulam-se de forma a colocar uma criança do sexo feminino como protagonista em uma aventura sem fins educativos ou moralizantes.

Observamos, também, o papel feminino atribuído às mulheres da aristocracia na Era Vitoriana, delineando a postura esperada da mulher e as tarefas típicas impostas para esse gênero. Refletimos sobre isso com base em trechos selecionados do filme dirigido por Tim Burton *Alice no País das Maravilhas*, de 2010, e no trabalho de Baudemont (1993) que situa essa realidade histórico-social voltada para o gênero feminino.

A partir do que afirma Orlandi (2009), a linguagem não é transparente, entendemos, portanto, que os gestos de leitura ultrapassam a decodificação da palavra (BRAGA, 2012). Assim, com o escopo teórico da Análise de Discurso, que permite percorrer as condições de produção e as práticas de leitura, pretendemos propiciar uma leitura reflexiva sobre o livro *Alice no País das Maravilhas* (2002) e o filme *Alice no País das Maravilhas* (2010), observando a materialidade específica de cada suporte (por um lado, o texto literário, por outro lado, o texto audiovisual), inculcando no leitor uma significação para além da superfície do texto em sua formulação de sentidos (BRAGA, 2012).

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA DA ANÁLISE DE DISCURSO

De acordo com Orlandi (2009), levando em conta que a linguagem não é transparente, a Análise de Discurso busca responder à questão de como o texto significa. Nessa vertente de estudos, o texto possui uma “materialidade simbólica”², em uma espessura semântica, assim, o texto é observado em sua discursividade.

Segundo a autora, a Análise de Discurso, constituída nos anos de 1960, relaciona três domínios disciplinares: a Linguística, o Marxismo e a Psicanálise. No campo da AD, considera-se que a língua tem uma ordem própria, afastando-se do que ela é para a Linguística, pois na Análise de Discurso a língua é apenas relativamente autônoma. A área envolve também as noções de sujeito e de situação de uso da fala. Do mesmo modo, é introduzido o materialismo histórico (há um real da história que também não é transparente; a história é afetada pelo simbólico). Assim, a língua e o materialismo histórico na produção de sentidos compõem a forma material trabalhada pela Análise de Discurso, logo, essa é uma forma linguístico-histórica. Outro ponto importante para essa articulação é a visão da língua como acontecimento – o que para Pêcheux (1990) é o encontro entre uma atualidade e uma memória, e que somado à estrutura e ao movimento entre descrição e interpretação forma a base para uma análise. Por um lado, para analisar o enunciado selecionado, está a proposição estabilizada, o que, nas palavras de Pêcheux, designa “[...] um acontecimento localizado como um ponto em um espaço de disjunções lógicas [...]” (PÊCHEUX, 1990, p. 23), por outro lado, está o acontecimento que evoca memórias relacionadas ao enunciado em questão.

Orlandi afirma que “[...] reunindo estrutura e acontecimento a forma material é vista como significante (língua) em um sujeito afetado pela história [...]” (ORLANDI, 2009, p. 19). Entra aqui a noção de **sujeito**, cuja relação com o simbólico na história é o que o constitui. Ele é afetado pelo real da língua e pelo real da história, ou seja, o sujeito discursivo é afetado pelo **inconsciente** e pela **ideologia** (ORLANDI, 2009).

Pêcheux (1990) entrelaça o **acontecimento**, a **estrutura** e o **método** da análise de discurso entre **descrever** e **interpretar**. No que diz respeito à estrutura, existem “técnicas materiais” relativas ao universo físico-humano, e partindo do pressuposto de que existe o “real” (em contrapartida aos pontos de impossível, ou seja, o que não pode ser de outra forma), Pêcheux (1990) afirma que o sujeito se dá de encontro com o real. As ciências exatas e da

² A forma material é abordada adiante, mas é interessante constar que a materialidade da ideologia é o discurso e a materialidade do discurso é a língua, trabalha-se, então, a configuração língua-discurso-ideologia (ORLANDI, 2009).

natureza lidam com o real de forma que o sujeito encontra seu objeto, “perdendo” o resto. Nesse sentido, as ciências acima citadas, como técnicas materiais, buscam “[...] meios de obter um resultado que tire partido da forma a mais eficaz possível (isto é, levando em conta a esgotabilidade na natureza) dos processos naturais, para instrumentalizá-los, dirigi-los em direção aos efeitos procurados.” (PÊCHEUX, 1990, p. 30). Junto a isso, os indivíduos inscrevem-se em “técnicas de gestão social”, são ordenados, classificados conforme determinados critérios (segundo o espaço administrativo – jurídico, econômico e político), ocupando um ou outro lugar, ou seja, não é possível, por exemplo, que um indivíduo seja casado e solteiro ao mesmo tempo. Esses espaços discursivos são nomeados pelo autor como “logicamente estabilizados” (PÊCHEUX, 1990, p. 31). Assim, os enunciados produzidos a partir desses espaços logicamente estabilizados possuem propriedades estruturais independentes do ato de sua enunciação, “[...] propriedades [que] se inscrevem, transparentemente, em uma descrição adequada do universo [...]” (PÊCHEUX, 1990, p. 31), resultando em uma homogeneidade lógica que condiciona as proposições a serem verdadeiras ou falsas (regendo objetos, processos técnicos e decisões morais, empregos, orientações políticas ou mesmo qualquer conversa) e que é, ao mesmo tempo, atravessada por equívocos (PÊCHEUX, 1990, p. 32).

Em vista disso, Pêcheux (1990) discorre sobre correntes de pensamento que buscaram construir uma “ciência régia” (PÊCHEUX, 1990, p. 35), desde a escola aristotélica, que foi contraposta pelo neo-positivismo, até adentrar na teoria marxista que formula suas leis dialéticas históricas e materialistas – sendo o neo-positivismo e o marxismo as correntes hegemônicas no pensamento atual (PÊCHEUX, 1990, p. 36). Questionando o papel de Marx para a história, o autor (PÊCHEUX, 1990, p. 38) pondera, por um lado, se há a constituição do real por um impossível específico à história da mesma forma que ocorre nas ciências exatas – por exemplo, Galileu que rompe com o real físico, propiciando sua construção enquanto processo –; por outro lado, Pêcheux questiona ainda se a relação entre os instrumentos e os conceitos formulados apreende o real, além de interrogar se existe uma descontinuidade que acarrete um real histórico como processo, sem derivações de interpretações.

Pêcheux (1990) defende que “[...] o impossível próprio à estrutura do real histórico – isto é, o real visado especificamente pela teoria marxista – seria literalmente inapreensível nas ‘aplicações’ da dita teoria.” (PÊCHEUX, 1990, p. 40). Já os novos instrumentos (aparelhos ideológicos, formas de organização e de práticas, entre outros) utilizados pelos que praticam o marxismo são “emprestados” do mundo social-histórico pré-marxista, se parecendo com essas

estruturas: “[...] os instrumentos não seguiram a teoria nas suas ‘aplicações’.” (PÊCHEUX, 1990, p. 41).

Após essas considerações, aqui revisitadas, o autor coloca-se na contramão do marxismo no que tange à interpretação: a história é uma disciplina de interpretação e não uma nova ciência exata. (PÊCHEUX, 1990, p. 42). A questão sobre a existência de um real específico às disciplinas de interpretação requer que o não logicamente estabilizado não seja tomado como uma falha. Os termos “real” e “saber”, empregados por Pêcheux, se vinculados às disciplinas de interpretação são próprios a elas (esse real e esse saber existem produzindo efeitos), distintos dos conceitos de “real” e “coisas-a-saber” (o que existe e afeta o sujeito) da ciência régia.

Olhando para a questão da descrição, deparamo-nos com o estruturalismo, que se amplia principalmente na França a partir dos anos 1960 apoiado nos estudos linguísticos. Assim, a preocupação dessa corrente é a descrição dos arranjos textuais discursivos em seu entrelaçamento material, sua forma, suspendendo as interpretações, os conteúdos. (PÊCHEUX, 1990, p. 44).

A corrente estruturalista francesa, que surge a partir dos anos 1960 apoiada nos estudos linguísticos, pode ser tomada como uma “tentativa anti-positivista” (PÊCHEUX, 1990, p. 44), no sentido de lidar com esse real do qual fala Pêcheux. São fundadas novas práticas de leitura com o princípio de relacionar o que é dito em determinado lugar com o que é dito de outra maneira em outro lugar: a presença de não-ditos no interior do que é dito.

Pressupondo que “[...] todo fato é interpretação [...]”³, os estruturalistas atinham-se à descrição e à forma, sem considerar a interpretação. Não era do interesse dessa linha tornar-se uma nova “ciência régia” (PÊCHEUX, 1990, p. 44), embora isso, por fim, ocorra.

A nova base teórica constituída pelo tripé Freud-Marx-Saussure problematiza “[...] as evidências da ordem humana como estritamente bio-social [...]” (PÊCHEUX, 1990, p. 45). Freud coloca um “fundo duplo” (ALTHUSSER, 1965, p. 14-15, apud PÊCHEUX, 1990, p. 45) ao apontar o discurso inconsciente, o falar e o calar. A consciência não é vista mais da mesma forma a partir desses estudos. Com isso, é introduzido o conceito de castração simbólica, própria à ordem humana.

Do ponto de vista estruturalista, as leituras são guiadas pelo modelo da “equivalência interpretativa” (PÊCHEUX, 1990, p. 46), os enunciados empíricos são transformados em “enunciados empíricos vulgares” (PÊCHEUX, 1990, p. 46). A abordagem estrutural, dessa forma, adquire ares de nova “ciência régia” (PÊCHEUX, 1990, p. 47).

³ “Referência antipositivista a Nietzsche.” (PECHÊUX, 1990, p. 44).

Com o surgimento de uma nova onda intelectual em resposta à tentativa estruturalista de colocar sua teoria em uma relação com o Estado, ocorre o apagamento da infraestrutura da língua. Nesse sentido, Pêcheux afirma ser necessário um olhar sobre as circulações cotidianas da língua, não apenas sobre os textos vinculados às Instituições, embora esse movimento seja arriscado, pois o “[...] registro do ordinário [...] como fato de natureza psico-biológica, inscrito em uma discursividade logicamente estabilizada [...]” (PÊCHEUX, 1990, p. 49) pode levar a um retorno ao positivismo.

Segundo o autor, sob uma nova perspectiva, a união teórica e de procedimentos desses dois olhares sobre a linguagem recruta novas formas de trabalhar as materialidades discursivas, ligadas a rituais ideológicos, discursos filosóficos, enunciados políticos, formas culturais e estéticas relacionados ao cotidiano. Para que esse projeto tenha êxito, é necessário que esteja distante das ciências régias, além de obedecer a determinados critérios levantados pelo autor e citados em seguida. (PÊCHEUX, 1990, p. 49)

Em primeiro lugar, está a descrição das **materialidades discursivas**, que supõem o real específico da língua (condição de existência), a língua sendo concebida pelos linguistas como a “[...] forma de existência do simbólico [...]” (PÊCHEUX, 1990, p. 50). A língua possui uma “heterogeneidade constitutiva” (PÊCHEUX, 1990, p. 51), e além do núcleo duro, o equívoco também constitui fato estrutural em consequência da ordem do simbólico.

O objeto da linguística é atravessado por dois espaços: das significações estabilizadas (normatizadas) e das transformações do sentido (indefinição das interpretações) (PÊCHEUX, 1990, p. 51). Para além desses dois polos, há uma zona

[...] intermediária de processos discursivos [em que] as propriedades lógicas dos objetos têm e não têm esta ou aquela propriedade, os acontecimentos têm e não têm lugar segundo as construções discursivas nas quais se encontram inscritos os enunciados que sustentam esses objetos e acontecimentos. (PÊCHEUX, 1990, p. 52).

Orlandi (2009) retoma a afirmação de Pêcheux colocando o enunciado descrito linguisticamente “[...] como uma série de pontos de deriva possível oferecendo lugar à interpretação.” (p. 57), o que confere o lugar do outro, isto é, sempre possibilita outro enunciado em que os sentidos são produzidos pelo inconsciente e pela ideologia na constituição dos sujeitos. É nesse espaço que a Análise de Discurso trabalha.

Orlandi (2009, p. 21) define **discurso** como sendo o “[...] efeito de sentidos entre locutores [...]”, porque o processo de significação é realizado ao mesmo tempo pelo sujeito que enuncia e pelo seu interlocutor. O mecanismo de funcionamento da linguagem é composto por “[...] sujeitos e sentidos afetados pela língua e pela história [...]”, em um “[...] complexo processo de

constituição desses sujeitos e produção de sentidos e não meramente [por uma] transmissão de informação.”. (ORLANDI, 2009, p. 21).

Para a base da presente análise, são relevantes as **condições de produção** e o **interdiscurso**. Os elementos fundamentais das condições de produção são os **sujeitos** e a **situação**, além de tudo que vem pela **memória discursiva**, ou seja, pelo interdiscurso. O contexto imediato são as circunstâncias da enunciação (local (onde); sujeitos; momento; e suporte material) e o contexto sócio-histórico/ideológico é determinado de forma ampla; ou seja, pela forma como a sociedade constitui-se na história. O conceito de interdiscurso é o conjunto de formulações feitas e já esquecidas que determinam o que se pode dizer; é a memória discursiva, “[...] aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente [...] o saber discursivo que possibilita todo o dizer [...] O interdiscurso disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada.” (ORLANDI, 2009, p. 31).

Novamente de acordo com a autora, por meio do interdiscurso é possível aludir determinado dizer a uma filiação de dizeres, a uma memória, em sua historicidade, o que revela a ideologia atravessada nesse dizer. É importante ressaltar que, por ser um conjunto de formulações feitas e já esquecidas, como já mencionado, o interdiscurso tem o **esquecimento** como estruturante. Desse modo, Pêcheux (1988) enumera dois esquecimentos: o **enunciativo**, que é relativo à enunciação, à sintaxe, pois o modo de dizer em contrapartida com outras possibilidades de dizer é carregado de significado – este esquecimento tem relação com a paráfrase; o outro esquecimento é o **ideológico**, em que o sujeito tem a ilusão de ser a origem do dizer, que se deve à preexistência dos sentidos que são retomados pelo sujeito no ato do dizer e são determinados pela forma com que o sujeito inscreve-se na língua e na história. Em oposição ao interdiscurso está o **intradiscurso**, que diz respeito à formulação, ou seja, ao momento e às condições do dizer. Assim, ambos os eixos, da formulação e da memória, do intradiscurso e do interdiscurso, regem o dizer: “A constituição determina a formulação [...]” (ORLANDI, 2009, p. 31).

Orlandi afirma que o funcionamento da linguagem acontece entre os processos parafrásticos e os processos polissêmicos. A **paráfrase** está no campo da estabilização, da memória e do que é possível ser dito, são “[...] diferentes formulações do mesmo dizer sedimentado [...]” (ORLANDI, 2009, p. 36). Já a **polissemia** envolve deslocamento, rompe com os processos de significação, trata do equívoco. No discurso há esse jogo entre o “mesmo e o diferente”. É assim que os sujeitos e os sentidos constituem-se e o discurso também, sendo afetados pela língua e inscrevendo-se na história. Assim, a paráfrase sustenta o saber discursivo,

é a “matriz do sentido”, e a polissemia permite a multiplicidade de sentidos do mesmo objeto simbólico (ORLANDI, 2009).

Sobre as condições de produção, Orlandi (2009) elenca alguns fatores que as influenciam. Temos então as **relações de sentidos**, noção segundo a qual todos os discursos têm um vínculo com outros discursos. O discurso é um “[...] estado de um processo discursivo mais amplo, contínuo.” (ORLANDI, 2009, p. 37). É citado também o **mecanismo de antecipação**, processo que controla a argumentação, em que o sujeito prevê os efeitos que o seu dizer terá sobre o seu interlocutor. Outro fator destacado é o que se chama de **relação de forças**, que diz respeito ao lugar de fala que constitui o dizer do sujeito. Este ponto tem uma conexão com as relações hierarquizadas (de força) da sociedade atual, por exemplo, a fala de um juiz tem um peso diferente da fala de uma testemunha.

Os três mecanismos supracitados são regulados pelas **formações imaginárias**, que são imagens provenientes de projeções dos sujeitos físicos e seus **lugares empíricos** (o modo que estão inscritos na sociedade). Com tais projeções é possível transpor a situação empírica para as **posições discursivas** dos sujeitos, que, por sua vez, relacionam-se com o **saber discursivo** (contexto sócio-histórico) e com o **já-dito** (memória) (ORLANDI, 2009, p. 38). Assim, o que vale no discurso são as posições discursivas regidas pelas formações imaginárias. As condições de produção propiciam o reconhecimento dos sujeitos dos discursos.

Orlandi (2009) aborda também a função-autor, que seria, em relação às funções enunciativas de locutor e enunciador, a função discursiva do sujeito. A autora aponta que Foucault defende a existência de processos internos que controlam o discurso, normatizando-o de acordo com certas noções (que têm papel multiplicador ou então podem ter função restritiva e coercitiva), como a de autoria. O autor, para Foucault, é o “[...] princípio de agrupamento do discurso [...]” (FOUCAULT, 1996, p. 26), porém este princípio não vale para todos os tipos de discurso, que precisam de uma assinatura, mas não necessariamente de autores.

A partir das considerações de Foucault acerca da função-autor, Orlandi propõe que “[...] a unidade do texto é efeito discursivo que deriva do princípio de autoria.” (ORLANDI, 2009, p. 73). Assim, mesmo que um texto não tenha um autor específico, a função-autor atribui a ele uma autoria.

Portanto, a função-autor é a mais afetada pelo contexto sócio-histórico, pela cultura, é a origem do dizer, é visível. Orlandi (2009) postula então o que chama de assunção da autoria, em que “[...] o autor é o sujeito que, tendo domínio de certos mecanismos discursivos, representa, pela linguagem, esse papel na ordem em que está inscrito, na posição em que se constitui, assumindo a responsabilidade pelo que diz, como diz etc.” (p. 74). O sujeito como

autor deixa de lado as diversas possibilidades de representações passando a assumir a coerência e a unidade daquilo que diz.

Em oposição ao sujeito na função-autor, está o leitor, que também se insere social e historicamente em sua realidade. As identidades de ambos se constroem pela articulação entre sua interioridade e sua exterioridade. Desse modo,

[...] a relação com a interpretação é diferente nas diferentes épocas, assim como também é diferente o modo de constituição do sujeito nos modos como ele se individualiza (se identifica) na relação com as diferentes instituições, em diferentes relações sociais tomadas na história. (ORLANDI, 2009, p. 75).

Lagazzy (2011) defende que a Análise de Discurso apresenta um dispositivo teórico-analítico com as devidas condições para realizar a análise de “[...] diferentes objetos simbólicos constituídos por diferentes materialidades significantes.” (LAGAZZY, 2011, p. 401). A importância da materialidade significativa está nas relações possibilitadas por ela, “[...] a ancoragem simbólica do sujeito em seus processos de identificação.” (LAGAZZY, 2011, p. 401). A própria junção de ambas as palavras traz o ponto de vista materialista e a elaboração simbólica relativamente ao significativo. Portanto, se o discurso forma-se entre a língua e a história, a autora coloca o discurso na associação entre materialidade significativa e história. A materialidade é, assim, “[...] o modo significativo pelo qual o sentido se formula.” (LAGAZZY, 2011, p. 401).

O significativo, nessa perspectiva, não seria mais complemento do significado, fugindo da clássica dicotomia de signo que favorecia o significado. Conforme Lagazzy (2011, p. 402), “[...] trabalhar a significação a partir de uma perspectiva materialista requer que exponhamos a relação significado/significativo às condições de produção, a exponhamos à história, na sua contradição constitutiva.” Dessa forma, o deslocamento e a incompletude são dois elementos presentes nessa perspectiva.

Segundo Braga (2012), as condições de produção afetam o que se lê e o modo que a leitura é realizada, “[...] leituras possíveis em uma época podem não ser em outras e vice-versa. Ou seja, todo texto tem sua história; portanto, sua relação de significação vincula-se às possibilidades de dizer e de não dizer do seu tempo.” (BRAGA, 2012, p. 272), o que multiplica as possibilidades de leitura. A leitura é construção, é atribuição de sentidos ao texto pelo leitor enquanto sujeito afetado por formações discursivas em relação à memória discursiva da materialidade textual com a qual entra em contato. “Ler, numa perspectiva discursiva, vai além da mera ativação da cognição no reconhecimento de repertório prévio para estímulo de aquisição de novas informações para ampliação do conhecimento enciclopédico.” (BRAGA,

2012, p. 271). Somado a isto, consideram-se as condições de produção e a relação entre os sujeitos autor e leitor, que ocorre por meio da ideologia e do inconsciente que os constituem.

Com base na fundamentação teórica da AD, juntamente com o referencial bibliográfico advindo do campo da literatura, a obra literária *Alice no País das Maravilhas* e a versão fílmica de mesmo nome fazem parte do *corpus* analítico deste trabalho. O filme dirigido por Tim Burton, de 2010, serve para a comparação com o livro escrito por Lewis Carroll – cuja primeira edição data de 1865 –, com o intuito de se perceber os elementos constitutivos das paráfrases e da polissemia entre as duas formas de narrar. Destacamos que o filme de Burton constrói a personagem Alice a partir de uma perspectiva contemporânea, o que representa uma possibilidade de leitura crítica sobre o papel do gênero feminino na Era Vitoriana, sendo relevante para o propósito de nossa análise. Dessa maneira, podemos analisar os efeitos de sentido oriundos de posições ideológicas sob as quais as narrativas inscrevem-se em cada tempo, conforme a metodologia da Análise de Discurso proposta pela AD que consiste em um batimento entre a descrição e a interpretação, ou seja, um ir e vir entre o *corpus* objeto de análise e o dispositivo teórico.

3. LITERATURA FANTÁSTICA E O GÊNERO MARAVILHOSO – CONSIDERAÇÕES A PARTIR DE TODOROV (2010)

A fim de fundamentar a definição de narrativa maravilhosa tomada para a obra literária de Carroll aqui analisada, fazemos uma breve exposição acerca do estudo de Todorov (2010) sobre a literatura fantástica, no que se refere à estrutura de gêneros literários elencados pelo autor.

Para Todorov, o fantástico tem como principal característica a ambiguidade, em que um acontecimento não pode ser explicado pelas leis do mundo real/natural. A incerteza é a chave para tal gênero, sendo que a partir do momento em que se escolhe uma solução para o acontecimento, não se está mais no terreno do fantástico. Assim, se a solução para o acontecimento for a ilusão dos sentidos ou a imaginação, com as leis do mundo vigentes, o gênero é o estranho; se a solução é a de que o acontecimento faz parte da realidade, controlada por leis desconhecidas em relação às leis do mundo real, o gênero é o maravilhoso, pois “[...] um gênero se define sempre em relação aos gêneros que lhe são vizinhos.” (TODOROV, 2010, p. 32). Portanto, a definição de fantástico se dá em relação com as do estranho e do maravilhoso, que são os mais próximos daquele.

Diante dos acontecimentos sobrenaturais, a **hesitação** do leitor (que pode ser compartilhada com a personagem, ou não) entre o natural e o sobrenatural⁴ propicia o lugar do fantástico. “O fantástico implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados.” (TODOROV, 2010, p. 37).

Ao se citar o gênero fantástico, não é possível dissociá-lo dos seus gêneros vizinhos, o maravilhoso e o estranho. Todorov (2010) propõe então uma classificação em que aparecem gêneros transitórios entre aqueles. “Esses subgêneros compreendem as obras que mantêm por muito tempo a hesitação fantástica mas terminam enfim no maravilhoso ou no estranho.” (TODOROV, p. 50). Assim, são estabelecidas as seguintes subdivisões do fantástico: o estranho puro, o fantástico-estranho, o fantástico-maravilhoso e o **maravilhoso puro** (situando o fantástico puro entre a segunda e a terceira categorias).

No fantástico-estranho, utiliza-se uma explicação racional para os eventos sobrenaturais que ocorrem na história. Daí derivam os tipos de explicação, como o **sonho**, a ilusão dos

⁴ Termo utilizado por Todorov, ao longo de seu trabalho, em contraste com o termo natural (leis naturais, do mundo real, em contrapartida às leis sobrenaturais, desconhecidas).

sentidos, a loucura, dentre outros. Tais explicações são classificadas em dois grupos, o real-imaginário, em que “[...] nada de sobrenatural aconteceu [...] (sonho, loucura, drogas) [...]” e o real-ilusório, em que “[...] os acontecimentos se produziram realmente, mas se explicam racionalmente (acazos, fraudes, ilusões) [...]” (TODOROV, 2010, p. 52). Embora Todorov defina o sonho como real-imaginário, o caso de *Alice no País das Maravilhas* parece não se enquadrar em tal subgênero apenas pela revelação do sonho nos últimos parágrafos da história.

Podemos nos perguntar até que ponto uma definição de gênero que permitisse a obra “mudar de gênero” por uma simples frase como: “**Neste momento, ele acordou e viu as paredes de seu quarto...**” se sustenta. Mas, primeiro, nada nos impede de considerar o fantástico precisamente como um gênero sempre evanescente. Uma categoria dessa natureza não teria aliás nada de excepcional. A definição clássica do presente, por exemplo, descreve-o como um puro limite entre o passado e o futuro. A comparação não é gratuita: **o maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, jamais visto**, por vir: logo, a um futuro; no estranho, em compensação, o inexplicável é reduzido a fatos conhecidos, a uma experiência prévia, e daí ao passado. Quanto ao fantástico mesmo, a hesitação que o caracteriza não pode, evidentemente, situar-se senão no presente. (TODOROV, 2010, p. 48-49, grifos nossos).

No que se refere à obra *Alice no País das Maravilhas*, é possível colocá-la na categoria do gênero maravilhoso, pois se trata de um mundo regido por leis que não se aplicam ao mundo real, embora estas leis permaneçam presentes na personagem Alice, como uma referência para ela em contraste com a realidade do País das Maravilhas. Por se tratar de um sonho, que somente é revelado ao leitor no fim da história, seria possível uma tentativa de aproximar a obra à subdivisão do fantástico-estranho, o real-imaginário, todavia a atmosfera do livro não mantém a hesitação (exemplificamos a reação da personagem Alice mais adiante).

O estranho realiza, como se vê, uma só das condições do fantástico: a descrição de certas reações, em particular do medo; está ligado unicamente aos sentimentos das personagens e não a um acontecimento material que desafie a razão (**o maravilhoso, ao contrário, se caracterizará pela existência de fatos sobrenaturais, sem implicar a reação que provoquem nas personagens**). (TODOROV, 2010, p. 53, grifos nossos).

Vale o registro da consideração do autor de que não há clareza sobre os limites do que entende como maravilhoso puro; porém aponta como característica principal o fato de não haver uma reação das personagens ou do leitor sobre os elementos sobrenaturais; o que assinala esse gênero literário é a natureza dos acontecimentos, que não são naturais.

Existe uma aproximação entre o gênero maravilhoso e o conto de fadas, e Todorov afirma ser este uma variedade daquele, sendo que os acontecimentos sobrenaturais não são tomados como surpresa, “[...] nem o sono de cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas (para citar apenas alguns elementos dos contos de Perrault). O que distingue

o conto de fadas é uma certa escritura, não o estatuto do sobrenatural.” (TODOROV, 2010, p. 60).

No capítulo 4 – *Bill Paga o Pato* há um trecho relevante para a questão da percepção da personagem Alice sobre o País das Maravilhas. Alice se vê sozinha após a Corrida do Comitê quando ressurgem o Coelho Branco procurando as luvas e o leque que havia perdido. Ele nota a menina e lhe ordena que busque aqueles itens em sua casa – é um momento em que ele a confunde com sua criada Mary Ann⁵. Alice é pega de surpresa e automaticamente segue a direção que o Coelho aponta. Chegando a seu destino, a menina, curiosa, torna a beber de um líquido encontrado na casa, o que resulta em uma nova mudança de tamanho, ela cresce. Assim, a personagem divaga:

“Era muito mais agradável lá em casa”, pensou a pobre Alice, “lá não se ficava sempre crescendo e diminuindo⁶, e recebendo ordens aqui e acolá de camundongos e coelhos. Chego quase a desejar não ter descido por aquela toca de coelho... no entanto... no entanto... é bastante interessante este tipo de vida! Realmente me pergunto o que pode ter acontecido comigo! Quando lia **contos de fadas**, eu imaginava que aquelas coisas nunca aconteciam, e agora cá estou no meio de uma! Deveria haver um livro escrito sobre mim, ah isso deveria! (CARROLL, 2002, p. 37, grifos nossos).

Outros recortes ilustram, também, a reação da personagem Alice aos acontecimentos sobrenaturais. “[...] Alice tinha se acostumado tanto a esperar só coisas esquisitas acontecerem que lhe parecia muito sem graça e maçante que a vida seguisse da maneira habitual.” (CARROLL, 2002, p. 18, cap. 1); “Aiai! Como tudo está esquisito hoje! E ontem as coisas aconteciam exatamente como de costume. Será que fui trocada durante a noite?” (CARROLL, 2002, p. 21, cap. 2); “‘Será que adiantaria alguma coisa, agora,’ pensou Alice, ‘falar com este camundongo? É tudo tão estranho aqui embaixo que é bem capaz de ele saber falar [...]’” (CARROLL, 2002, p. 24, cap. 2). No capítulo 6, quando Alice encontra o Gato de Cheshire em uma árvore da floresta, o Gato desaparece e reaparece, e Alice demonstra adaptar-se ao acontecimento (que seria absurdo no mundo real): a atmosfera do País das Maravilhas não causa mais a impressão de estranhamento em Alice. Desse modo, no momento em que o Gato some, a reação da personagem é a seguinte:

Alice não ficou muito surpresa com isso, tão acostumada estava ficando a ver coisas esquisitas acontecerem.

⁵ Mary Ann é um nome importante sobre o qual fazemos uma consideração no fim da análise do livro.

⁶ Para constar, Todorov (2010) no terceiro aspecto [semântico] que aborda em sua obra sobre a literatura fantástica menciona a *metamorfose* como um dos temas do fantástico [e também do maravilhoso, pois para tratar este assunto não distingue os dois gêneros]. Em *Alice no País das Maravilhas* observamos a metamorfose da própria protagonista que muda de tamanho diversas vezes, além da transformação do bebê em porco (cap. 6).

Ainda estava olhando para o lugar onde o vira quando ele apareceu de novo de repente.

“A propósito, o que foi feito do bebê?” quis saber o Gato. “Ia me esquecendo de perguntar.”

“Virou um porco”, Alice respondeu **tranquilamente, como se o Gato tivesse voltado de uma maneira natural**. (CARROLL, 2002, p. 64, grifos nossos).

No primeiro trecho supracitado, do capítulo 4, o conto de fadas é mencionado na narrativa explicitamente. Carroll faz a comparação entre os acontecimentos de *Alice no País das Maravilhas* e os acontecimentos de um conto de fadas. Retomando os termos de Todorov (2010), o sobrenatural nas narrativas maravilhosas é tomado como fato.

Além disso, com base em todos esses fragmentos selecionados, observamos que há uma gradação da percepção da personagem Alice sobre os acontecimentos sobrenaturais. Mesmo com o estranhamento no início, ela adapta-se ao ambiente, inclusive esperando que as criaturas encontradas por lá falassem, o que se confirma. Sua reação de naturalizar tais acontecimentos estranhos justifica-se, por fim, no trecho em que a personagem Alice presencia o desaparecimento do Gato de Cheshire demonstrando que ela não sente mais o estranhamento diante do acontecimento. Portanto, afirmamos que o livro enquadra-se no gênero maravilhoso.

Prosseguindo com a exposição conceitual de Todorov (2010), no quarto capítulo (*A Poesia e a Alegoria*), o autor reforça que o fantástico somente pode existir na ficção, pois é necessário que haja “[...] uma reação aos acontecimentos tais quais se produzem no mundo evocado.” (TODOROV, 2010, p. 68). Sob outro viés, um ponto importante levantado pelo autor é a oposição entre o sentido literal e o sentido alegórico, em que o primeiro refere-se ao sentido próprio e o segundo diz respeito ao sentido figurado. A partir de diferentes definições de alegoria dadas por Angus Fletcher, Quintiliano e Boileau, Todorov (2010) considera que o sentido alegórico comporta as seguintes características: que haja, para as mesmas palavras, no mínimo dois sentidos, sendo que em alguns casos o primeiro sentido é ocultado, e, em outras ocasiões, ambos devem estar presentes; além disso, a interpretação do leitor não é necessária, afinal, o duplo-sentido deve ser explicitamente apontado na obra.

A leitura do fantástico deve ser necessariamente no sentido literal. Já a alegoria pura contém somente o sentido alegórico. Entre esses dois gêneros há um conjunto de subgêneros que se dividem conforme dois critérios que Todorov (2010) coloca: “[...] o caráter explícito da indicação, e o desaparecimento do sentido primeiro.” (p. 71).

Assim, o autor elenca alguns exemplos desses subgêneros, dentre os quais destacamos um que é pertinente para o tema desenvolvido nesta monografia, o conto de fadas, já que ele aproxima-se do livro que analisamos nesta monografia. O conto de fadas compreende

elementos sobrenaturais e, assim como a fábula (subgênero que se encontra mais próximo da alegoria pura), tem o sentido alegórico explícito. Todorov exemplifica seu argumento com um conto de Perrault (*Riquet à la houppe*, sobre o qual não nos deteremos), afirmando, posteriormente, que este coloca a moral como elemento essencial em todas as espécies de fábulas⁷. Por fim, o autor afirma que para haver alegoria é imprescindível que exista explicitamente no texto referência a ela – para não cair na interpretação do leitor –, e o fantástico é colocado em questão.

No capítulo 5 – *O Discurso Fantástico*, dos traços enumerados por Todorov (2010) para estudar a estrutura da obra, nos deteremos sobre o segundo deles que é relevante para nosso trabalho, pois é relativo à enunciação, mais especificamente ao narrador não representado (em oposição ao narrador representado, comum ao gênero fantástico que precisa da hesitação), logo, não há dúvidas sobre os acontecimentos sobrenaturais narrados por ele. Assim, os contos maravilhosos raramente utilizam o narrador na primeira pessoa, e o universo sobrenatural não é questionado. “O maravilhoso realiza esta união impossível [acreditar ou não], propondo ao leitor acreditar sem acreditar verdadeiramente.” (TODOROV, 2010, p. 92). Em *Alice no País das Maravilhas* é justamente o narrador impessoal que determina a existência do universo sobrenatural.

⁷ Não há uma explicação sobre Perrault enquadrar os contos na categoria de fábulas, Todorov somente cita os prefácios às coletâneas de Perrault.

4. DISPOSITIVO METODOLÓGICO-ANALÍTICO

4.1 Questões desenvolvidas a partir de *Alice no País das Maravilhas*

Para a construção do dispositivo de análise proposto para este trabalho, partimos de algumas inquietações fruto de uma leitura prospectiva das materialidades que compõem nosso *corpus* de pesquisa. Dessas inquietações, formulamos as seguintes questões que norteiam o empreendimento analítico, a saber: **como está representado o papel da criança do gênero feminino na figura da personagem principal no livro *Alice no País das Maravilhas* (2002) de Lewis Carroll? Do mesmo modo, como está representado o papel feminino desenvolvido pela protagonista do filme dirigido por Tim Burton (2010)? E, finalmente, como se observa a temática moralizante nas paródias de Carroll acerca dos poemas de literatura infantil vitoriana e em textos que a influenciaram, mais especificamente, no conto de fadas?**

O primeiro texto selecionado para compor o *corpus* é o livro que apresenta a primeira versão de Alice, no qual as formações imaginárias relacionadas ao papel da criança e da mulher podem ser observadas no contexto vitoriano, época histórica em que a literatura infantil caracterizava-se por comportar conteúdos educativos, com base na moral pregada por aquela sociedade.

O segundo texto selecionado para o *corpus* que compõe a análise é a parte inicial do filme dirigido por Tim Burton. A formação imaginária relacionada ao papel feminino está explícita com o casamento e a sociedade vitorianos. O diretor une elementos das obras literárias *Alice no País das Maravilhas* e *Alice Através do Espelho*, além de incluir cenas independentes⁸, sem ligação com os livros, montando cenários que retratam a Inglaterra na época em que o livro foi escrito por Carroll.

Para a finalidade da análise, abordamos aspectos históricos da Inglaterra do século XIX, buscando mostrar a hegemonia moralista vigente na Era Vitoriana, período que é analisado para expormos o contexto em que o livro foi escrito e para que entendamos as condições de produção desses costumes tão arraigados que constituíam os hábitos dos cidadãos vitorianos.

O livro de Carroll descreve os costumes da sociedade inglesa, ao mesmo tempo em que traz elementos de rompimento com a tradição. A função-autor é visível no modo com que as

⁸ Roteiro de Linda Woolverton.

ideias são articuladas, deixando pistas para diversas possibilidades de representações de sua época.

4.2 Configuração histórica e social da Era Vitoriana e análise da literatura infantil da época

De acordo com Sena (1963), a Era Vitoriana foi um período iniciado em 1837, com a chegada da Rainha Vitória ao trono do Reino Unido. A época comporta a *Pax Britânica*, conhecida pela calma, prosperidade e paz, substituindo tempos de crises, revoltas e guerras civis. O século XIX é caracterizado pelo progresso e pela expansão do Império Britânico; nessa “[...] época de grandeza, em que a Inglaterra era a rainha dos mares, ser-se o mais ordinário e explorado dos cidadãos britânicos ainda era ser-se alguém para quem o mundo inteiro trabalhava.” (SENA, 1963, p. 271). Era o “[...] império onde o sol nunca se punha [...]” (SENA, 1963, p. 271), devido às grandes extensões de terra colonizada, a Inglaterra ocupava o lugar de centro econômico mundial, com destaque para Londres. Conforme Charlot e Marx (1993), o período de maior relevância do reinado da Rainha foi de 1851 a 1901, em que a sociedade industrial propiciou avanços tecnológicos e a expansão da capital. Porém, o crescimento descontrolado da cidade resultou em problemas de saneamento básico. Assim, se, por um lado, havia uma grande concentração de riqueza – representada pela realidade da aristocracia e pela sociedade de consumo –, por outro lado, havia a “outra Inglaterra” (CHARLOT; MARX, 1993), que atraía crimes, delinquência, vícios e prostituição, também sendo a pobreza constituinte dessa sociedade dual.

Para fundamentar o presente trabalho, focamos em um tema recorrente quando se fala da Era Vitoriana: a moral. Como base da sociedade vitoriana, tem-se o dogma da autoridade e sua respectiva subordinação: “[...] autoridade do ‘espírito’ sobre o corpo, da igreja sobre a religião, do patrão sobre o empregado, do pai sobre os filhos, do corpo político sobre as massas, da ‘moral’ sobre a vida.” (SENA, 1963, p. 272).

Na cena literária, o que se destaca é o romance épico, típico entre a burguesia – este sendo preponderante na sociedade vitoriana. Segundo Cevalco e Siqueira (1985, p. 54), “[...] os leitores querem histórias sobre a vida de todos os dias, sobre um mundo que eles reconheçam e que não lhes incomode demais a consciência. Sobretudo, não querem obras que lhes firam a decência.”.

Assim, se para os adultos a literatura era sempre polida, sem grandes reviravoltas ou temas polêmicos, para as crianças o cenário parecia mais rígido. Cohen (1970) descreve a realidade literária das crianças contemporâneas à época em que o livro *Alice no País das Maravilhas* foi publicado:

A maioria dos livros escritos para crianças de classe alta na época tinham objetivos nobres: o de ensinar e pregar. As cartilhas ensinavam às crianças princípios religiosos junto com a tabuada. As crianças eram obrigadas a recitar versos rimados para decorar as letras do alfabeto. [...] aprendiam o catecismo, aprendiam a rezar, a temer o pecado – e os livros feitos para elas tinham o propósito explícito de acelerar o processo. Elas viviam assustadas com as repreensões e ameaças e sentiam-se oprimidas pelos constantes sermões. Grande parte da literatura infantil da época de Charles – os livros que ele mesmo leu quando criança – era sisuda e didática, procurando infundir disciplina e obediência. (COHEN, 1970, p.178).

O livro *Alice no País das Maravilhas* narra a aventura de uma menina de sete⁹ anos que entra em um mundo fantástico por meio de um sonho, o que só é revelado no fim da narrativa. A história tem início com a personagem Alice e sua irmã sentadas em uma ribanceira. Enquanto esta lê um livro, Alice sente-se entediada, e inclusive ao olhar o que a irmã lê, pensa que um livro sem figuras e diálogos não tem utilidade (em que podemos notar uma referência aos livros educativos). Em seguida, a protagonista vê um coelho branco de colete e relógio que desperta sua curiosidade, fazendo com que Alice o siga e entre na toca do coelho, o que a leva ao País das Maravilhas. Nesse mundo fantástico, ao qual não se aplicam as regras do mundo real, a personagem passa por vários cenários, aumenta e diminui de tamanho diversas vezes ao comer ou beber comidas e bebidas com propriedades mágicas, encontra inúmeras personagens fantásticas e animais falantes, em um universo pertencente ao gênero literário maravilhoso, de acordo com a classificação proposta por Todorov (2010), pois os acontecimentos sobrenaturais não causam estranhamento/hesitação na personagem principal, Alice, e nem no leitor. Por outro lado, observamos que Carroll introduz elementos próprios da realidade infantil vitoriana, sobretudo relativamente à educação, e subverte esses elementos sérios em brincadeiras, transformando-os em motivo de riso para as crianças.

Para exemplificar as condições de produção da literatura infantil no contexto vitoriano, na sequência, dispomos em uma tabela um poema de autoria de Robert Southey, datado da época,

⁹ Há um comentário de Martin Gardner sobre a idade da personagem (e de Alice Liddell, a menina real que inspirou Carroll na criação da personagem), apontando também para o fato de a criança dizer que tem sete anos e meio no livro *Alice Através do Espelho*. Para ver mais, recomendamos a leitura da nota de rodapé n.º 6 do cap. 7 – *Um Chá Maluco* (CARROLL, 2002, p. 71).

e a paródia composta por Carroll de forma a observarmos os primeiros contrastes entre o gesto de parafrasear e, ao mesmo tempo, inserirmos novos sentidos.

Tabela 1 – Comparação do poema *Está velho Pai William*: original e paródia

Está velho, Pai William¹⁰	
Original:	Paródia:
<p>“Está velho, Pai William”, disse o moço admirado, As mechas que inda lhe restam, todas grisalhas estão; É vigoroso, Pai William, um robusto ancião; Agora, se me permite, eu lhe pergunto a razão.”</p> <p>“Nos meus tempos de juventude”, Pai William respondeu “Lembrava que a mocidade depressa iria passar, E de minha saúde e vigor sempre tratei de não abusar, Para que no futuro não me viessem a faltar.”</p> <p>“Está velho, Pai William”, disse o moço admirado, “E os prazeres se vão quando a juventude termina. No entanto não lamenta os dias do seu passado; Agora, se me permite, eu lhe pergunto a razão”</p> <p>“Em meus tempos de juventude”, Pai William respondeu. “Lembrava que a mocidade não poderia durar; No futuro pensava, em tudo quanto fazia, Para que meu passado nunca viesse a lamentar.”</p> <p>“Está velho, Pai William”, disse o moço admirado, “E a vida por certo está celeremente a passar; É alegre, e sobre a morte conversa de bom grado, Agora, se me permite, eu lhe pergunto a razão.”</p> <p>“Sou alegre, meu rapaz”, Pai William respondeu, “E a causa eu lhe conto, com toda sinceridade; Eu sempre lembrava de Deus na minha mocidade! E ele, até agora, não esqueceu minha idade.”</p>	<p>“Está velho, Pai William”, Disse o moço admirado. “Como é que ainda faz Cabriola em seu estado?”</p> <p>“Fosse eu moço, meu rapaz, Podia os miolos afrouxar; Mas agora já estão moles, Para que me preocupar?”</p> <p>“Está velho”, disse o moço, “E gordo como uma pipa; Mas o vi numa cambalhota... Não teme dar nó na tripa?”</p> <p>“Quando moço”, disse o sábio, “Fui sempre muito ágil; usava essa pomada: É só um xelim a caixa, Não quer dar uma experimentada?”</p> <p>“Está velho”, disse o moço, “Seus dois dentes já estão bambos, Mas gosta de chupar cana, Como então não caem ambos?”</p> <p>“Quando moço”, disse o pai, “Sempre evitei mastigar. Foi assim que estes dois dentes Consegui economizar.”</p> <p>“Está velho”, disse o moço, “Já não enxerga de dia, Como então inda equilibra No seu nariz uma enguia?”</p> <p>“Já respondi a três perguntas, Parece mais que o bastante, Suma já ou eu lhe mostro Quem aqui é o importante.”</p>

Fonte: Elaborado pela autora (2016).

¹⁰ Grifos nossos.

O gênero paródia¹¹ é definido como uma recriação de determinada obra, visando a comédia através de recursos como a ironia, a crítica, a sátira e o humor. Essa paródia criada por Carroll é baseada no poema didático de Robert Southey (1774 - 1843) *The Old Man's Comforts and How He Gained Them*. Nessa passagem, a personagem Alice obedece à Lagarta quando esta pede que recite *Está velho, Pai William*. Segundo Gardner (2002), as mãos unidas de Alice (assim como suas mãos cruzadas ao recitar outros versos no capítulo 2) têm um significado interessante:

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. (SELWYN GOODACRE, 1982, apud GARDNER, 2002, p. 47).

Por um lado, a posição de Alice comparada com a posição de uma criança vitoriana cria efeitos de sentidos divergentes. Mesmo que na passagem citada do livro sejam descritos elementos típicos do que era esperado de uma criança naquela realidade inglesa (como as posições das mãos), é possível notarmos a quebra da seriedade característica de uma declamação de poemas.

Por outro lado, a função-autor de Robert Southey, criador do poema original, indica o propósito educativo e sério da literatura infantil, de caráter moralizante, dentro do contexto histórico acima abordado. Em contraposição está a função-autor de Carroll, que se apropria desse texto e por meio da paródia cria a possibilidade de outra leitura, em que a substituição do léxico permite um efeito de sentido que é oposto ao efeito de sentido original do poema (embora os textos analisados sejam traduções).

O campo semântico criado pelas palavras destacadas no poema didático original representa a dicotomia velho *versus* jovem, apontando a relação moralizante do experiente sobre o novo. As formações imaginárias da época que determinavam as posições discursivas dos sujeitos podem ser notadas nos conselhos de Pai William para o moço, pois todos são sobre como se deve levar a vida na juventude, para que mais tarde não venha a faltar nada necessário para uma vida considerada adequada na sociedade vitoriana.

¹¹ PUC/RS. Guia de Produção Textual. Manual de Redação. Disponível em: <<http://puhrs.br/gpt/parodia.php>>. Acesso em: 11 maio 2016.

Cabe, ainda, apontarmos o cenário econômico em que se dão tais condições de produção com o crescimento acelerado da classe comerciante e burguesa, o sucesso pessoal e a sonhada ascensão social, que estavam presentes na construção de ideologia e identidade do indivíduo proletário vitoriano. Conforme Charlot (1993), com o progresso da burguesia de comerciantes e comerciários, a concentração de riquezas e o triunfo das lojas de departamentos, ser comerciante era uma carreira promissora. Segundo a autora, o Guia do Comerciante (originalmente em inglês *The Shopkeeper's Guide*, 1953) aconselhava os jovens que desejavam seguir a profissão. Eram recomendados hábitos e características desejáveis: levantar cedo, ser abnegado, habilidoso, metódico, apto para o cálculo, pontual, perseverante, saudável, bem-humorado, corajoso, cortês, íntegro, econômico e capaz de se apresentar bem. William Ablett, figura bem-sucedida na área, em 1867 aconselha: “[...] aprendam, desde a infância, a ser econômicos, e não se arrependerão na maturidade [...]” (CHARLOT, 1993, p. 62).

Por ser um poema didático, *Está velho, Pai William* possui um caráter educativo próprio do gênero e, como já dito, procurava infundir disciplina e obediência. De acordo com Sena (1963), o estilo e a linguagem utilizados nas obras infantis obedeciam a uma fórmula, sem aguçar a inteligência, sensibilidade ou imaginação das crianças. No final do poema, ao citar Deus, observamos a imposição das práticas religiosas para que se obtenha êxito na vida. A leitura sem pretensões não era permitida: “Crescer era coisa séria, e o diabo estava sempre com o forçado pronto, à espera de uma oportunidade para levar a criança pelo mau caminho” (COHEN, 1970, p. 179).

Na paródia de Carroll, a seriedade é deixada de lado. Ao passo que no original temos mechas grisalhas, na paródia a cabriola (dar pulos) toma o lugar daquelas. O primeiro encaixa-se no campo lexical da modalidade de adjetivos ligados à velhice; o segundo na modalidade de substantivo característico da mocidade. Desse modo, é possível afirmarmos que há uma ruptura do livro em relação às demais obras literárias infantis da época. Por meio da ironia, o autor constrói um campo semântico que gera no leitor o riso, pois o poema original que busca infundir disciplina e cautela é parafraseado de modo a se tornar cômico, como na fala do velho que utiliza o verbo **economizar** – próprio do espaço administrativo econômico, logo, vinculado ao discurso moralizante – para se referir aos seus dois dentes gastos e bambos que ainda não haviam caído já que evitava mastigar quando moço, poupando-os para o futuro.

Outro trecho selecionado do livro permite que se entendam ainda mais as condições de produção da obra de Carroll. É possível notarmos o intertexto com o conto de fadas em uma passagem do capítulo 1 – *Pela Toca do Coelho*, logo que Alice cai pelo buraco da toca do coelho e adentra um salão repleto de portas de variados tamanhos com uma mesinha de vidro

no centro. Em cima de tal mesa, a menina encontra uma pequena garrafa estampada com um rótulo no qual se liam as palavras “Beba-me”:

Era muito fácil dizer “Beba-me”, mas a ajuizada pequena Alice não iria fazer isso *assim*¹² às pressas. “Não, primeiro vou olhar”, disse, “e ver se está escrito ‘veneno’ ou não”; pois lera muitas **historinhas divertidas** sobre crianças que tinham ficado queimadas e sido comidas por animais selvagens e outras coisas desagradáveis, tudo porque *não* se lembravam das regrinhas simples que seus amigos lhes haviam ensinado: que um atizador em brasa acaba queimando sua mão se você insistir em segurá-lo por muito tempo; quando você corta o dedo *muito* fundo com uma faca, geralmente sai sangue; e ela nunca esquecerá que, se você bebe muito de uma garrafa em que está escrito “veneno”, é quase certo que vai se sentir mal, mais cedo ou mais tarde. (CARROLL, 2002, p. 16, grifo nosso).

A expressão “historinhas divertidas” aparece com o objetivo de expressar ironia, pois a moral que carregam tais histórias não tinha propósito de entreter ou agradar; crianças queimadas ou comidas por animais selvagens eram um alerta vinculado à realidade social da época em que foram escritas. A história amplamente conhecida e que se manifesta pela memória, pelo interdiscurso, no que diz respeito a crianças comidas por animais selvagens é *Chapeuzinho Vermelho*. Para compreensão da relação entre a história e sua origem, mencionamos o artigo *Chapeuzinho Vermelho: comparação de versões traduzidas no Brasil*, de Cordeiro e Santos (2012). O conto clássico *Chapeuzinho Vermelho* foi publicado em duas versões principais, a primeira, em 1697, pelo francês Charles Perrault, e a segunda, em 1812, pelos alemães irmãos Grimm, Segundo Cordeiro e Santos (2012), ambas as versões têm origem nas histórias de tradição oral que eram contadas na Europa entre os séculos XVI e XVII. Assim, com o surgimento de versões distintas e traduções, é possível notar diferenças relevantes nas histórias.

Cordeiro e Santos (2012) afirmam que existe um vínculo entre a literatura e a tradução, pois com a disseminação das obras literárias para outras línguas, os diferentes valores culturais são refletidos nas versões das obras. Para não haver descaracterização da obra, defendem os autores, fazem parte da preocupação do tradutor elementos fundamentais, tais como “[...] palavras apropriadas para a obra nas línguas/culturas-alvo, a permanência de rimas, estilos, formas estruturais, aspectos e expressões culturais, entre outras.” (CORDEIRO; SANTOS, 2012, p. 4). Outro ponto salientado pelos autores refere-se à adaptação, que visa a adequação à cultura e ao público para os quais a tradução se volta.

Ademais, segundo Cordeiro e Santos (2012), no que diz respeito ao conto *Chapeuzinho Vermelho*, a principal diferença notada entre as versões de Perrault e dos irmãos Grimm é o seu desfecho. A versão dos irmãos Grimm, que é posterior à versão de Perrault, é adaptada de forma

¹² Itálico original do texto.

a incluir um personagem-herói, o caçador. Já a versão de Perrault retrata o único personagem masculino de forma ameaçadora e violenta, em que no final o lobo come a Chapeuzinho Vermelho, o que atribui um caráter moralista e realista ao conto. A versão francesa

[...] pretendia levar uma moral às moças, especialmente, as bonitas, finas e educadas, para que não fossem enganadas em ouvir estranhos, mesmo os que fingem ser gentis, representados pelo lobo. Mais especificamente, uma possível leitura, tendo em vista que era coloquialismo da época dizer que uma menina ao perder a virgindade tinha “visto o lobo”, é a de cunho sexual, visto que as moças deviam perceber os maus pretendentes, sedutores e perigosos que as “circundavam”. (CORDEIRO; SANTOS, 2012, p. 7).

Outro ponto relevante abordado pelos autores refere-se às diferenças entre crianças e adultos entre os séculos XVII e XIX. “A Revolução Industrial, a diminuição da mortalidade infantil e o aumento da expectativa de vida, contribuem para que se desenvolva a noção social de infância, tendo os contos como um instrumento educativo e disciplinador.” (CORDEIRO; SANTOS, 2012, p. 7), o que justifica a suavização de aspectos negativos e a introdução de um personagem-herói na versão dos irmãos Grimm.

Prosseguindo com o contexto emergente das condições de produção da Era Vitoriana, citamos o texto de Amarante (2015), que em seu artigo defende haver uma crítica ao sistema educacional no livro *Alice no País das Maravilhas*. Analisando o capítulo 9 denominado *A História da Falsa Tartaruga*, mais especificamente a fala da Duquesa, a afirmação de que tudo tem uma moral é tomada pela autora como ponto de partida para sua análise:

‘Você está pensando em alguma coisa, minha cara, e isso a faz esquecer de falar. Neste instante não posso lhe dizer qual a moral disso, mas vou me lembrar daqui a pouquinho’. ‘Talvez não tenha nenhuma’, Alice se atreveu a observar. ‘Óra, vamos, criança!, disse a Duquesa. ‘Tudo tem uma moral, é questão de saber encontrá-la’. (CARROLL, 2002, p. 92).

A autora defende que a instituição escolar ainda hoje, como antes, é respaldada na busca por uma moral, “[...] tudo tem que ter um porquê, tudo tem que ter uma conclusão, de preferência uma única resposta para evitar grandes discussões, ainda que, muitas vezes, essa conclusão seja tão *nonsense* e absurda quanto as conclusões da Duquesa.” (AMARANTE, 2015, s/p). Assim, a imposição da instituição escolar sobre o conteúdo oferecido, ou seja, o saber discursivo em relação ao contexto sócio-histórico, mostra-se pelos discursos pedagógicos autoritários, há a monossemia dos sentidos (ORLANDI, 2009, p. 86), a cristalização do funcionamento desses discursos.

As reflexões de Amarante (2015) acerca da natureza da literatura proporcionada às crianças na escola apresentam um questionamento sobre a ausência de textos de vanguarda, que seriam inventivos e contestadores, e a presença dos tão familiares contos de Perrault e fábulas

de La Fontaine, caracterizados pela moral no final, conforme define Todorov (2010). A diversidade literária e as distintas formas de escrita deveriam ter espaço nas discussões escolares, o que, segundo a autora, ampliaria os horizontes dos leitores.

A autora aborda ainda a finalidade da literatura infantil na Inglaterra no século XIX, que, com o advento da Revolução Industrial, voltou-se para uma “[...] política de alfabetização em massa [...]” (AMARANTE, 2015, s/p). Dessa forma:

A escola se tornou obrigatória nesse período justamente para colaborar com a solidificação política e ideológica da classe econômica dominante (a burguesia): estando as crianças em sala de aula, elas, além de desafogar o mercado de trabalho, seriam orientadas para a vida em sociedade segundo os padrões burgueses. (AMARANTE, 2015, s/p).

Observamos que no capítulo 9 – *A História da Falsa Tartaruga*, a Falsa Tartaruga expõe as disciplinas que compunham o currículo da ‘escola do mar’, trecho no qual novamente notamos a posição discursiva de Carroll e seus personagens de forma a escapar da formação imaginária da sociedade vitoriana.

“**Lentura e Estrita**, é claro, para começar”, respondeu a Tartaruga Falsa; “e depois os diferentes ramos da Aritmética: **Ambição, Subversão, Desembezeção e Distração.**”

“Nunca ouvi falar de ‘Desembezeção’”, Alice se atreveu a dizer. “O que é?”

O Grifo levantou as duas patas de surpresa. “Como? Nunca ouviu falar de desembzeção?” exclamou. “Sabe o que é embezezar, suponho?”

“Sei”, disse Alice sem muita convicção; “significa... tornar... alguma coisa... mais bela.”

“Nesse caso”, continuou o Grifo, “se não sabe o que é desembzezar, você é¹³ uma bobalhona.”

Não se sentindo estimulada a fazer mais nenhuma pergunta sobre aquilo, Alice se virou para a Tartaruga Falsa e disse: “Que mais tinha de estudar?”

“Bem, tínhamos **Histeria**”, respondeu a Tartaruga Falsa, contando as matérias nas patas, “**Histeria antiga e moderna, com Marografia; depois Desdém...** o professor de Desdém era um congro velho, que ia lá uma vez por semana: *ele* nos ensinava a **Desdenhar, Embolsar e Pingar a Alho.**”

“Como era *isso*?” perguntou Alice.

“Bem, não posso lhe mostrar pessoalmente”, disse a Tartaruga Falsa; “estou muito enferrujada. E o Grifo nunca aprendeu.”

“Não tive tempo”, disse o Grifo, “Mas fiz o curso clássico. O professor era um bagrinho, ah, *se* era.”

“Nunca estudei com ele...”, comentou a Tartaruga Falsa com um suspiro; “ensinava **Latido e Emprego**, pelo que diziam.” (CARROLL, 2002, p. 94, 95, grifos nossos).

¹³ Os destaques em itálico são originais do texto.

Gardner (2002) explicita as disciplinas correspondentes aos trocadilhos elaborados por Carroll: **lentura** corresponde à leitura, **estrita** à escrita, **ambição** à adição, **subversão** à subtração, **desembelezação** à multiplicação, **distração** à divisão, **histeria** à história, **histeria antiga e moderna** à história antiga e moderna, **marografia** à geografia, **desdém** a desenho, **embolsar** à esboçar, **pingar a alho** a pintar a óleo, **latido** a latim e **emprego** a grego. Neste trecho, por meio do interdiscurso, a substituição do léxico permite que estes dizeres filiem-se à memória referente às disciplinas da escola tradicional. A ideologia dominante nas instituições escolares é evocada (uma classificação que constitui as formações ideológicas dos sujeitos inseridos na escola, regida pelos interesses burgueses), entretanto dá lugar a outra interpretação, que desestabiliza a seriedade e o espaço do discurso escolar.

Ainda no capítulo 9 – *A História da Falsa Tartaruga*, na passagem em que a personagem Alice depara-se com o Grifo e a Falsa Tartaruga que relatam suas experiências na ‘escola do mar’. Alice faz uma pergunta que é respondida pelo Grifo com a seguinte frase: “Devia ter vergonha de fazer uma pergunta tão simples [...]” (CARROLL, 2002, p. 94), o que deixa a menina constrangida. Em contrapartida a esta frase, podemos inferir que a resposta para tal pergunta é óbvia; porém, contrapondo as formações imaginárias do País das Maravilhas com as formações imaginárias do mundo real, a personagem Alice enquanto sujeito aparece deslocada em sua posição, pois nela permanece a lógica do mundo real, o saber discursivo constituído em uma realidade diferente do País das Maravilhas. Há uma inversão do discurso dominante no País das Maravilhas, no mundo real o discurso lógico-científico é hegemônico, assim como o pensamento racional. O trocadilho com as palavras “tartaruga” e “tartarruga” provoca efeitos de sentido diferentes em Alice e nos outros dois personagens. Embora o animal seja um cágado, a substituição pelo trocadilho **Tartarruga** (Tartaruga/Tartarruga) traz a memória associada à velhice, sendo a idade do cágado o motivo para a denominação escolhida pelos seus então alunos.

“Quando éramos pequenos”, a Tartaruga Falsa finalmente recomeçou, mais calma, embora ainda soluçando um pouquinho vez por outra, “íamos à escola no mar. O mestre era um **Cágado velho**... nós o chamávamos de **Tartarruga**.”

“Por que o chamavam de Tartarruga, se ele não era uma?” Alice perguntou

“Nós o chamávamos de Tartarruga porque tinha... tanta ruga!” respondeu a Tartaruga, irritada; “realmente você é muito bronca!”

“**Devia ter vergonha de fazer uma pergunta tão simples**”, acrescentou o Grifo; em seguida os dois ficaram em silêncio, olhando para a pobre Alice, que teve vontade de se enfiar embaixo da terra. (CARROLL, 2002, p. 93-94, grifos nossos).

O efeito de sentido causado por tal termo em Alice é o de estranhamento, uma vez que a personagem mantém a formação imaginária do mundo real, dos sentidos estabilizados – por ser um cágado, não poderia ser uma tartaruga, o lugar ocupado por tal animal dentro do discurso biológico não pode ser um e outro ao mesmo tempo. O enunciado do Grifo “Devia ter vergonha de fazer uma pergunta tão simples [...]” revela uma posição discursiva condizente com o discurso pedagógico, porém deslocado para a formação discursiva dos sujeitos pertencentes ao País das Maravilhas.

Com fundamento nos conceitos expostos por Orlandi (2009) para a AD, podemos afirmar que um sujeito na posição de criança vitoriana em idade escolar é constituído pela maneira como a inscrição das relações sociais ocorre na história, nesse caso, na Inglaterra do século XIX. A formação discursiva nessa conjuntura permite certos dizeres em detrimento de outros. Um aluno na faixa etária de Alice, inserido em tal contexto, deveria apresentar determinados conhecimentos impostos pela instituição escolar. Do mesmo modo, por meio das relações de poder da instituição escolar, condicionavam-se as crianças a uma dada posição empírica que controlava seus modos de pensar e também seus corpos (por exemplo, a posição correta para recitar poemas, como anteriormente citado). Através da análise dos trechos selecionados do livro, notamos que a posição discursiva de Alice revela vestígios da imposição dessa tradição, como sua reação de vergonha diante da afirmação do Grifo de que a pergunta feita por ela era simples demais.

4.3 Análise da representação das figuras femininas em *Alice no País das Maravilhas* (1865), de Carroll, e conquistas feministas no século XIX

Após essas considerações sobre o universo infantil da Era Vitoriana, passamos à análise a respeito da representação das figuras femininas, em *Alice no País das Maravilhas* (2002). De acordo com Rocha (2008), na sociedade vitoriana havia um ideal da figura feminina, a qual era vinculada ao lar e era reforçada por manuais de conduta feminina e diversas obras literárias do período. Porém, a realidade dos indivíduos que experimentavam as transformações sociais da época não condizia mais com esse ideal. Nesse período, ocorreu um aumento considerável do número de mulheres ocupando vagas no mercado de trabalho e lutando por melhores condições de vida, o que propiciou o surgimento de um novo espaço para a figura feminina.

Segundo a autora, havia três estereótipos de mulheres: os anjos do lar, as mulheres redundantes e as mulheres decaídas, aos quais no século XIX soma-se a nova mulher. Nos

detemos em dois desses estereótipos, relevantes para este trabalho. O primeiro conjunto é constituído pelas mulheres das classes dominantes, que não precisavam arcar com o seu sustento ou lidar com os “círculos comerciais”. Elas eram educadas de forma que fossem treinadas “[...] nas artes do bem receber, do entreter, dos cuidados com a casa e com a família, sempre visando um bom partido para se unirem em casamentos altamente vantajosos para ambas as famílias.” (ROCHA, 2008, p. 30). As tarefas domésticas e os cuidados com os filhos eram reservados a serviçais, babás e governantas. Dessa forma, cabia aos anjos do lar ser belas, com o comportamento moldado ao gosto masculino. O outro grupo que salientamos é o da nova mulher. Para a autora, a ideologia do feminino na época relacionava o ser feminino de forma inferior ao ser masculino. Em outras palavras, acreditava-se que as mulheres não possuíam condições intelectuais e físicas para desempenharem papéis de relevância social, o que em si já era um paradoxo, visto que muitas engrossavam os números de trabalhadores, garantindo o sustento de suas famílias e os lucros de seus empregadores. Além disso, a própria sociedade via-se nas mãos de uma mulher, a Rainha Vitória (ROCHA, 2008, p. 31).

A fim de explicitarmos as relações de proximidade e distanciamento entre a obra de Carroll e a obra de Burton, apontamos as transformações da realidade das mulheres na sociedade entre um período e outro. Com as mudanças na sociedade, em que o espaço ocupado pelas mulheres estava em transformação, destacamos também o surgimento do Movimento Sufragista que, conforme Rocha (2009), foi essencial para as conquistas feministas no que diz respeito aos direitos das mulheres na Europa e nos Estados Unidos no século XIX. O movimento constituiu-se pela organização de protestos por mulheres em diferentes condições sociais visando melhorias para o gênero e o reconhecimento de seu papel e seus direitos como cidadãs. Para essas mulheres, a desigualdade era fundamentada na “[...] educação deficitária e preconceituosa a elas reservada, que não apenas as confinava à esfera doméstica, mas as subjugava em relação ao sexo masculino, tido como superior.” (ROCHA, 2009, p. 38). Em 1918, foi decretada a lei que instituía o direito ao voto e possibilitava às mulheres com idade superior a 30 anos participarem do parlamento inglês, e em 1928, finalmente, todas as mulheres com idade acima dos 21 anos tiveram seu direito ao voto garantido (ROCHA, 2009).

Nesse contexto, então, a nova mulher ganhou espaço,

[...] era cada vez mais politizada, intelectualizada, demandava maior igualdade de direitos e de papéis sociais e, por vezes, optava pelo celibato para não abdicar de sua liberdade. Em outras palavras, se inicialmente a figura do anjo do lar imperava no ideário do período, aos poucos as diferenças entre elas vão se suavizando e abrindo espaço para uma nova figura, assertiva o suficiente para transitar livremente pelas diversas esferas sociais e fazer valer sua opinião. (ROCHA, 2009, p. 39).

Partindo para a obra de Carroll, a posição discursiva da Duquesa no trecho citado anteriormente acerca da moral que ela encontra em tudo (Subseção 4.2 – *Configuração histórica e social da Era Vitoriana e análise da literatura infantil da época*) possibilita notarmos mais uma colocação pertinente que opõe a posição discursiva da personagem Alice à daquela personagem. Para tanto, é preciso exemplificar e contextualizar novamente o diálogo que as duas personagens travam. A Duquesa, ao longo do jogo de croqué, encontra moral em qualquer assunto que venha à tona, com várias afirmações sem sentido que terminam com uma lição também sem sentido. Em determinado momento, ela faz a seguinte afirmação (já citada anteriormente): ““Você está **pensando** em alguma coisa, minha cara, e isso a faz esquecer de **falar**. Neste instante não posso lhe dizer qual a moral disso, mas vou me lembrar daqui a pouquinho’. ‘Talvez não tenha nenhuma’, Alice **se atreveu** a observar.” (CARROLL, 2002, p. 87, grifos nossos). A narrativa prossegue com a Duquesa encontrando uma moral para tudo que acontece. Em certo momento, ela elabora a frase transcrita a seguir, com a continuação do diálogo na sequência:

[...] “e a moral disso é ‘**Seja o que você parece ser’... ou, trocando em miúdos, ‘Nunca imagine que você mesma não é outra coisa senão o que poderia parecer a outros do que o que você fosse ou poderia ter sido não fosse senão o que você tivesse sido teria parecido a eles ser de outra maneira’.**”

“Acho que entenderia isso melhor”, disse Alice, muito polidamente, “se o visse por escrito; assim ouvindo, não consigo acompanhar muito bem.”

“**Isso não é nada perto do que eu poderia dizer, se quisesse**”, respondeu a Duquesa, encantada.

[...]

“Pensando de novo?” perguntou a Duquesa, com nova fincada [no ombro de Alice] do seu queixinho pontudo.

“**Tenho o direito de pensar**”, Alice respondeu [...]

(CARROLL, 2002, p. 89-90, grifos nossos).

O título de Duquesa refere-se a uma posição social, pertencente à nobreza. A aristocracia tinha papéis bem definidos dentro da sociedade inglesa¹⁴, e a descrição do jogo de croqué feita por Carroll, no capítulo 8, satiriza as personagens nobres. As regras do jogo não existem, as peças são substituídas por animais (ouriços e flamingos tomam o lugar da bola e dos malhos) ou seres animados (como as cartas, soldados da Rainha que fazem a vez dos arcos), que mudam constantemente de lugar no campo, o que cria uma confusão. De qualquer forma, a Rainha sempre ganha e todos a bajulam, afinal seu temperamento explosivo – marcado por expressões

¹⁴ Encontram-se mais informações sobre a aristocracia na sociedade inglesa na análise fílmica, na próxima subseção.

usadas recorrentemente por ela, o uso do imperativo, a irritação constante e a tendência a ordenar decapitações exageradamente – faz com que ninguém tenha coragem de contradizê-la. A formação imaginária que projeta os lugares empíricos da nobreza e da realeza na sociedade é desconstruída. Toda essa representação feita por Carroll sobre a formação da realeza, em que ocorre um exagero na caracterização das personagens pertencentes à classe dominante, comporta a ridicularização dos costumes mantidos por aqueles em posições privilegiadas.

No fragmento citado, a fala da Duquesa traz o contraste entre **falar** e **pensar**. Pelo interdiscurso, o verbo **falar** manifesta a memória discursiva da posição ideológica reservada à mulher sem condições intelectuais que garantissem relevância social. Ela, como mulher nobre, deveria ter o comportamento correspondente ao determinado a seu gênero na época. O **falar** opõe-se ao **pensar**, o que é ilustrado por toda a fala longa e sem nexo da Duquesa mais a frente, sendo que ela deixa claro que se quisesse, poderia dizer muito mais; como nada do que disse nesse trecho faz sentido¹⁵, o falar torna-se um discurso vazio, que acaba vinculado a um sujeito do sexo feminino pertencente à nobreza. A Duquesa enquanto sujeito reproduz o local de fala instituído pela ideologia vitoriana para o gênero feminino.

A personagem Alice, por outro lado, retruca dizendo que tem o direito de **pensar**. O verbo **pensar** é contraposto ao verbo **falar**, e em seguida aparece o termo **se atreveu**. A relação entre esses exemplos fica clara à medida que o **falar** vincula-se à figura da Duquesa e o **pensar** e o **se atreveu** liga-se à menina. Enquanto a Duquesa fala sem parar sobre assunto nenhum, frases sem sentido (como já apontado na nota 13), sempre querendo achar uma moral – que constitui um saber discursivo da sociedade vitoriana – para tudo, Alice atreve-se a afirmar que talvez não exista essa moral à qual a Duquesa refere-se o tempo todo. Assim, a menina coloca-se em uma posição discursiva que revela a ideologia referente à outra posição ideológica da mulher, que é evocada pelas palavras **atrever** e **pensar**. As formações discursivas a respeito do lugar da mulher naquela sociedade estão bem representadas nesse recorte. As relações de sentido entre os enunciados de uma e outra personagem são opostas, a Duquesa encaixa-se nos moldes do que Rocha (2009) denomina “anjos do lar”, Alice, por outro lado, coloca-se como a “nova mulher” que luta pelo seu espaço e por seus direitos (por mais que ela venha de uma posição social privilegiada, o que se percebe pela educação que a menina recebia em casa e na escola, notada pelas pistas ao longo do texto).

¹⁵ Assinalamos aqui a expressão “não faz sentido” compreendendo o projeto textual do autor em marcar uma fala desconexa da/na figura do feminino. Já em uma análise na perspectiva discursiva diríamos que o sentido é justamente esse: apontar o *nonsense*.

Outro recorte do livro que selecionamos para análise está no capítulo 12 – *O Depoimento de Alice*. Neste capítulo, a Rainha convoca um julgamento para descobrir quem roubou suas tortas. O Rei ocupa a posição de juiz, inclusive o narrador informa ao leitor que a personagem usa a coroa por cima da peruca. As personagens que aparecem no decorrer do livro são reunidas e formam a cena que reproduz o discurso jurídico, o que ocorre ironicamente, pois os elementos que tipicamente constituem os sujeitos neste discurso são retratados de forma patética, por exemplo, as ações dos jurados beiram o ridículo, eles apenas reproduzem frases e palavras soltas sem sentido ou nexos em suas lousas de anotações; em determinada passagem, um deles perde o giz com o qual escrevia na lousa e passa a escrever com o dedo. As formações imaginárias que regem os sujeitos/personagens escapam à formação imaginária dos sujeitos submetidos ao discurso jurídico, suas posições discursivas são deslocadas e o saber discursivo próprio do discurso jurídico é silenciado, embora pelos elementos (o júri, o julgamento) seja possível identificar tal discurso que é satirizado. Por outro lado, notamos nesse mesmo capítulo, no que diz respeito à atitude da personagem Alice, uma postura contestadora diante da autoridade do Rei e da Rainha. Com o intuito de situar o leitor acerca dessa passagem, é importante ressaltarmos que ao longo da narrativa Alice diminui e aumenta de tamanho diversas vezes, e quando ocorre o julgamento ela havia crescido bastante, de modo a ficar maior que as demais personagens. Atentamos para a seguinte passagem da obra:

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

Todos olharam para Alice.

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

“Tem sim”, disse o Rei.

“Tem quase três quilômetros”, acrescentou a Rainha.

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

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

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

No momento do veredito e da sentença em que a Rainha inverte a ordem de ambos, a próxima passagem também demonstra a posição de Alice:

[diz a Rainha]

“Primeiro a sentença... depois o veredito.”

“Mas que absurdo!” Alice disse alto. “Que ideia, ter a sentença primeiro!”

“Cale a boca!” disse a Rainha, virando um pimentão.

“**Não calo!**” disse Alice.

(CARROLL, 2002, p. 119, grifo nosso).

Orlandi (2009) destaca as relações de força que são referentes ao lugar de fala do sujeito, atribuindo pesos distintos às falas. A posição da Rainha, politicamente, e do Rei, enquanto juiz, juridicamente, deveriam conferir uma legitimação do discurso jurídico e mesmo monárquico, implicando hierarquia. Todavia, Alice não se sujeita a essa ordem, ela desloca seu discurso ao enunciar falas impróprias à situação: “Não tenho um quilômetro e meio de altura”, “Bem, seja como for, não vou sair”, “Não calo!”. Na fala “aliás, essa regra não é válida: você acaba de inventá-la.”, o enunciado da protagonista é contrário à formação imaginária que constitui o lugar empírico da Rainha e do Rei, também enquanto juiz, que havia legitimado com seu discurso determinadas ordens para serem seguidas. Além disso, Alice tem a coragem de corrigir o Rei usando a lógica estabilizada da ordem dos números no campo da matemática, ou seja, ela o corrige afirmando que a regra mais antiga seria a primeira, logo, a número um, não a número 42.

Em um panorama mais abrangente do livro *Alice no País das Maravilhas* (2002), notamos que os contextos em que as personagens do gênero feminino aparecem são os seguintes:

- Capítulo 6 – *Porco e Pimenta*: neste capítulo a personagem Alice entra na casa da Duquesa, em que se encontram a Duquesa segurando um bebê e a cozinheira preparando uma sopa;
- Capítulo 8 – *O Campo de Croqué da Rainha*: aqui aparecem a Rainha, a Duquesa e Alice em uma atividade social característica de classes abonadas, um jogo de croqué;
- Capítulo 12 – *O Depoimento de Alice*: as relações de força são apagadas com a posição ocupada por Alice; e
- Além disso, na edição comentada da obra que foi consultada para esta análise (CARROLL, 2002), no capítulo 4 – *Bill Paga o Pato*, quando o Coelho Branco chama a personagem Alice de Mary Ann, Gardner (2002) observa que este nome, na Inglaterra Vitoriana, era um “[...] eufemismo para ‘criada’ [...]” (p. 36). Isso deixa implícito que no livro há essa personagem que é a criada do Coelho, embora ela não seja apresentada na história.

À exceção de Alice, as personagens têm sua identidade constituída pelas condições históricas hegemônicas na Inglaterra do século XIX, reproduzindo seus dizeres conforme as

formações discursivas relativas aos papéis de gênero feminino e masculino. Porém, a narrativa rompe-se primeiramente porque ao entrar no gênero literário maravilhoso (cujos elementos sobrenaturais são compartilhados com o conto de fadas no que diz respeito ao universo e aos acontecimentos, mas ao contrário deste, o livro *Alice no País das Maravilhas* não carrega uma moral e a escritura típica, segundo as colocações de Todorov (2010) sobre a literatura fantástica e demais gêneros literários), Carroll cria outra possibilidade de leitura sobre a rigidez encontrada na literatura infantil. Segundo e mais importante, salientamos que a posição de protagonista ocupada pela personagem Alice é marcada pelas suas falas que – pelo que demonstramos em oposição aos dizeres das demais personagens – formam sua identidade em uma filiação de sentidos que é outra. Tomando assim os espaços em que se inscreviam as formações discursivas das mulheres na Era Vitoriana, destacamos a oposição da mulher dentro dos moldes socialmente aceitáveis/esperados e a mulher que nega esta posição, reclamando um novo espaço.

As formulações discursivas formam o acontecimento que evoca a memória. As afirmações “Tenho o direito de pensar”, “Não calo!” e a postura discordante diante de atividades sociais que demandam determinados comportamentos de seus participantes retomam, de acordo com os termos de Pêcheux (1990), “[...] o espaço do acontecimento político [...]” (p. 21) materializando a contestação do papel destinado ao gênero feminino cristalizado. O espaço discursivo antes reservado à mulher desloca-se, forma uma nova configuração.

4.4 Narrativa cinematográfica e Tim Burton e suas influências

Para um melhor entendimento das condições de produção do filme *Alice no País das Maravilhas* dirigido por Tim Burton em 2010, tomamos de base o texto de Xavier (2003) acerca da adaptação literária no cinema e a dissertação de Soares (2008), *O Imaginário Fantástico de Tim Burton: exemplos de Gótico Moderno*, que analisa a obra do cineasta. A escolha pela obra do diretor ocorreu em função dos elementos característicos de seus trabalhos, por exemplo, a atmosfera gótica (e o papel central da mulher como heroína nesse gênero de narrativa, conforme observamos adiante) e a composição das personagens (deslocadas da sociedade e das normas, que também justificamos nesta subseção), além da perspectiva contemporânea que possibilita uma leitura crítica sobre o papel feminino na sociedade vitoriana.

Xavier (2003) fala da adaptação literária no cinema, em que geralmente o foco da questão é a interpretação do cineasta ao transpor o livro para a linguagem do cinema, de modo a se verificar a fidelidade ao texto de partida.

Mais atualmente, a chave para se pensar a relação dessas obras está na ideia de “diálogo” (XAVIER, 2003, p. 61), afinal entre o livro e o filme existe um fator importante que é o tempo relacionado a cada suporte, de um lado, as imagens, a trilha sonora e as encenações, de outro lado, a palavra escrita e o silêncio da leitura. Assim, ganha espaço a interpretação livre, e a fidelidade perde espaço para o filme como experiência nova. Destaca-se também que tanto no livro quanto no filme, o escritor e o cineasta estão inseridos em diferentes contextos, em períodos diferentes da história. O texto original é apenas o ponto de partida. “Ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor” (XAVIER, 2003, p. 62). Este lema, para o autor, deve ser considerado ao se analisar uma adaptação, pois há limites na tradução do cineasta sobre a obra literária.

De acordo com o autor, de modo geral, o que a crítica observa ao analisar um filme em comparação com um livro que o originou são os itens que compõem o estilo, buscando uma equivalência entre os dois textos. Observar-se-á se a fotografia reproduz a mesma atmosfera do livro, se o ator, na composição da personagem, faz corresponder a fisionomia e o caráter do protagonista, se o ritmo ditado pela montagem e pelos movimentos de câmera é adequado, se a música proporciona uma tonalidade correta em relação ao texto, tudo isso procurando uma correspondência entre o que é específico ao literário e o que é específico ao cinema. O fundamento para tais correspondências é o “modo de fazer” de cada uma das esferas, que procurando certos efeitos é análogo ao cinema e ao livro, com equivalências estilísticas. Nessas equivalências também são tomadas as relações de semelhanças, ou metáforas, e as cadeias de associação e causalidade (metonímias) (XAVIER, 2003, p. 63).

A narrativa é um eixo comum entre esses meios distintos, está ligada à disposição dos acontecimentos e às ações das personagens, há uma ordem no espaço e no tempo, seja no texto, na tela ou em outros suportes.

A narrativa é uma forma do discurso que pode ser examinada num grau de generalidade que permite descrever o mundo narrado (esse espaço-tempo imaginário em que vivem as personagens) ou falar sobre muitas coisas que ocorrem no próprio ofício da narração sem que seja necessário considerar as particularidades de cada meio material. (XAVIER, 2003, p. 64).

Segundo o autor, a narração delinea tipos de ação e de agentes/personagens, o arranjo dos fatos linearmente ou com idas e vindas no tempo cronológico, a priorização de experiências de determinadas personagens ou ainda a simetria entre o início e o fim.

Para Xavier (2003), o conceito de “fábula” está ligado a uma história com personagens em uma sequência de acontecimentos em um lugar ou lugares determinados dentro de um intervalo de tempo. Em contrapartida está o conceito de “trama”, que é o modo com que a fábula é disposta. Dessa forma, uma fábula pode ser montada através de diversas tramas.

Um filme ou um romance proporcionam a trama, a partir da qual se deduz a fábula. Para o autor, “narrar é tramar” (XAVIER, 2003, p. 66). São vários os modos possíveis de tramar, acarretando diferentes sentidos e interpretações para o mesmo material de base, portanto, fica claro o que se mantém, o que se modifica, o que se suprimiu ou se acrescentou (XAVIER, 2003, p. 67).

O ponto de vista, ou o foco da voz narrativa é uma questão importante levantada por Ismail Xavier e é comum tanto à literatura quanto ao cinema. Os recursos para cada modalidade de arte são distintos, mas cabem a ambas as esferas a escolha da perspectiva apresentada.

No cinema clássico, por exemplo, as regras de transparência e de ilusionismo fazem a história decorrer sem interferências. Este efeito é denominado naturalista, eclipsando “[...] os meios de representação [que dirigem] o espectador para uma identificação “direta” com o mundo ficcional.” (XAVIER, 2003, p. 70).

Outra oposição abordada pelo autor é entre a narração sumária e a apresentação cênica, em que na primeira o tempo é contraído, sem detalhes, e na segunda, é formada a cena, apresentada detalhadamente em uma situação dentro de espaço e tempo específicos. São citados também o modo épico e o modo dramático, em que naquele o narrador coloca-se entre o espectador/leitor e os acontecimentos, e neste, a cena é colocada aparentemente sem mediações.

No que diz respeito ao diretor do filme que analisamos, alguns pontos biográficos sobre o cineasta são relevantes para que compreendamos o estilo característico utilizado em seus filmes. Segundo Soares (2008), os primeiros trabalhos de Tim Burton são películas em *live-action* (ou seja, protagonizadas por atores reais, no caso o próprio Tim Burton e seus amigos), filmados em Super-8 no início dos anos 1970. Mais tarde, já em 1979, ao adquirir maior técnica a partir da bolsa que obteve no California Institute of Arts (CalArts), Tim Burton passa a trabalhar com animações, o que possibilitou a ele ingressar nos estúdios da Disney, aperfeiçoando sua experiência no ramo, embora não se adaptasse ao estilo dessas animações.

De acordo com Soares (2008), o primeiro projeto relevante de Tim Burton foi o filme em *stop-motion* de 1982, intitulado *Vincent*¹⁶. Neste filme, o protagonista Vincent Malloy é um garoto de sete anos que sonha em ser o ator Vincent Price (ídolo de Tim Burton), o ambiente e

¹⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5s85a-fAwaI>>. Acesso em: 1º de julho de 2015.

a imagética gótica são inspirados na obra de Edgar Allan Poe, que é mencionado no curta como o escritor favorito do protagonista, com referências a seus contos e, inclusive, com a citação de uma parte do poema *The Raven*. Nota-se também a intertextualidade com *Frankenstein*, ao mostrar uma cena que representa a imaginação do garoto transformando seu cão em um cão-zumbi, na qual se insere a presença da monstruosidade¹⁷. Estes exemplos salientados e as outras obras do cineasta têm em comum características góticas, juntamente com o elemento do imaginário, até o fantástico. A autora também afirma que muitos críticos apontam um nível superficial na narrativa de Burton, porém as características visuais são geralmente reconhecidas.

O princípio simbólico vinculado ao conto de fadas é uma "[...] resistência ao ambiente 'normalizado' da sociedade [...]" (SOARES, 2008, p. 47), entrando o elemento fantástico (além dos elementos próprios do conto de fadas, tais como heróis, oponentes, coadjuvantes e ambiente). Assim, coloca-se uma relação entre a “[...] ilusão cinematográfica e a simbologia da literatura fantástica, não distinguindo conto de fadas de fantasia, mito ou gótico.” (SOARES, 2008, p. 47). Essas influências do gótico, do fantástico e do conto de fadas refletem nas características assumidas pelas personagens. Segundo a autora, as mulheres nas narrativas góticas tradicionalmente desempenham o papel de heroínas, e os heróis de Tim Burton são tipicamente deslocados do mundo normal, da sociedade (SOARES, 2008, p. 100).

Os heróis de Burton acompanham a tradição gótica de deslocação no tempo e/ou no espaço, tornando-se, assim, incapazes de compreender o funcionamento dos grupos sociais que os rodeiam. Deste modo, a sua adaptação, ou a ausência dela, ao mundo real, ou seja, ao tempo e espaço físico e social envolvente, e a si próprios, constitui, na maior parte das vezes, a verdadeira narrativa subliminar a uma outra narrativa [...]. O mundo, espaço físico e social, que o realizador cria para as suas personagens assume uma base realista [...] na qual emerge o mundo fantástico sobrenatural. É no limiar entre estes dois mundos que as personagens se movem, debatendo-se com as suas problemáticas particulares. [...] Permanecem, todavia, enquanto símbolos provenientes das estéticas gótica e fantástica que constituem a base visual e temática dos seus filmes. (SOARES, 2008, p. 103).

Típica do estilo gótico, a monstruosidade, ou seja, as disformidades do corpo, está contida nas obras de Tim Burton. Em *Alice no País das Maravilhas* (2010), por exemplo, nota-se a presença da monstruosidade na representação da Rainha Vermelha e sua corte, a Rainha possui uma cabeça desproporcionalmente maior em relação ao corpo pequeno, enquanto outros membros de seu círculo aparentam ter outras partes de seus corpos deformados.

¹⁷ O conceito de monstruosidade é abordado mais detalhadamente *a posteriori*.

4.5 O papel feminino na aristocracia vitoriana e análise fílmica de *Alice no País das Maravilhas* (2010), de Burton¹⁸

Em outro viés acerca da Era Vitoriana, colocamos algumas considerações relevantes para se entender a realidade vinculada à figura feminina e as atribuições relativas a esse gênero. O papel feminino imposto às mulheres da aristocracia da época vitoriana, segundo Baudemont (1993), pode ser observado na “temporada”, que é um conjunto de ritos e costumes que desde o século XVIII desenhava a vida mundana da sociedade londrina. Com o propósito de servir como mercado de casamentos para jovens mulheres da alta sociedade, eram as mães das participantes que movimentavam a temporada. Para tanto, determinadas regras deveriam ser seguidas: *the right places, the right people, the right clothes*. Os locais corretos, as companhias certas e os modelos adequados tinham a finalidade de moldar o comportamento das mulheres inseridas nessa realidade, tudo com extremo rigor.

Durante três meses por ano (de abril a julho), a aristocracia britânica (e mais tarde a alta burguesia) voltava-se para determinadas atividades sociais, como jantares e bailes, a fim de arranjar o futuro das jovens. Segundo a autora, “[...] se o assunto não estiver liquidado em duas temporadas, o futuro se anuncia sombrio para a senhorita.” (BAUDEMONT, 1993, p. 77).

Alguns são os pontos interessantes acerca da temática levantados pela autora, dentre eles, o fato de que as famílias desses círculos deveriam possuir ou alugar uma propriedade nos bairros considerados nobres. Observa, além disso, que as senhoras tinham como hábito as compras: tecidos para suas crinolinas (com exatos 35 metros de tecido necessários), corpetes de medidas ideais (37 centímetros), chapéus ornados exoticamente, entre outros itens (BAUDEMONT, 1993, p. 77).

¹⁸ Outras adaptações fílmicas da obra *Alice no País das Maravilhas* (1865), de Lewis Carroll: *Alice no País das Maravilhas (Alice in Wonderland)*, 1903, dirigido por Cecil M. Hepworth e Percy Stow. Trata-se de um filme mudo britânico, sendo a primeira adaptação para o cinema do livro de Lewis Carroll *Alice no País das Maravilhas*; *Alice no País das Maravilhas (Alice in Wonderland)*, 1915, dirigido por W. W. Young. Filme mudo norte-americano; *Alice no País das Maravilhas (Alice in Wonderland)*, 1933, dirigido por Norman Z. McLeod, nacionalidade norte-americana. Lançado na sequência do centenário de nascimento de Lewis Carroll, em 1932; *Alice no País das Maravilhas (Alice in Wonderland)*, 1999, dirigido por Nick Willing, é o primeiro filme lançado exclusivamente para uma rede de televisão britânica.

No palácio de Buckingham ocorria quatro vezes por ano a importante cerimônia de “Apresentação à Corte”, em que a Rainha oficializava a entrada da jovem na “*Society*”. Depois de um longo preparo com relação à vestimenta perfeita para a ocasião, a jovem mulher fazia

[...] um treinamento intensivo para sair da carruagem com toda graça exigida, subir intermináveis escadarias, fazer reverência sem cair, e sair da sala sem voltar as costas, como se essas fossem atividades habituais, como se uma cauda de quatro metros, uma tiara com suas plumas e seu véu fossem a sua indumentária cotidiana. (BAUDEMONT, 1993, p. 78).

Assim, a dama entrava no Grande Salão, e a cerimônia era selada conforme sua posição social: se filha de Par do Reino, a Rainha inclinava-se e beijava a fronte da moça; se filha de plebeu, a moça inclinava-se e beijava a mão da Rainha (BAUDEMONT, 1993).

Conforme a autora, as diversões características do palácio eram saraus, quadrilhas, polcas, bailes, jantares etc. Eram importantes também, na temporada, as atividades ao ar livre, tais como os esportes – por exemplo, regatas e passeios a cavalo –, e as idas ao teatro.

A partir das considerações que levantamos acerca da narrativa cinematográfica, do estilo do diretor Tim Burton e da contextualização sobre a temporada, nesta subseção buscamos analisar o filme *Alice no País das Maravilhas* (2010), dirigido por Tim Burton. O recorte selecionado para análise no presente trabalho encontra-se no início do filme, até os 12 primeiros minutos. O contexto da cena é a Era Vitoriana em que a personagem Alice está se dirigindo a uma festa em uma carruagem típica da época. A personagem que representa a mãe de Alice chama a sua atenção para o comportamento da jovem, lhe dizendo que ela não havia colocado o espartilho de maneira apropriada, como uma dama deveria fazer em sua sociedade. Além disso, a mãe chama a atenção para o temperamento distraído da filha, o que era considerado inapropriado para uma mulher. Chegando ao seu destino, a personagem central interage com os convidados da festa e, por fim, descobre tratar-se de sua própria festa-surpresa de noivado. No auge da festa, momento em que os cavalheiros tiram as damas para dançar, Alice baila com o seu par e, em seguida, ocorre o pedido formal da mão da personagem na presença de todos os convidados que, naturalmente para a época, esperam uma resposta afirmativa da moça. Entretanto, Alice nega o que lhe é imposto, correndo do local ao avistar o coelho branco que aguça sua curiosidade. Assim, ela entra na aventura descobrindo o País das Maravilhas.

Tim Burton ao tramar *Alice no País das Maravilhas* (2010) une elementos do livro homônimo de partida (de 1865) e de sua continuação *Alice Através do Espelho* (1871), além de acrescentar outros itens. Todo o trecho inicial selecionado para a presente análise foi acrescentado pelo cineasta e pela roteirista Linda Woolverton na reescritura fílmica. A primeira cena é composta por um diálogo entre o pai de Alice e seus sócios de negócios mercantis, e, de

acordo com os apontamentos de Xavier (2003), os movimentos da câmera correspondem às falas das personagens, os planos acompanham a narrativa por meio de *closes* nos rostos ou afastamentos da câmera (*travelling*) para uma imagem mais ampla. A composição naturalista dos planos, das cenas e das sequências cabe para toda essa parte inicial. A conversa é interrompida com o surgimento da personagem Alice, então com seis anos, na porta. A cena subsequente trata de Alice em sua cama, vestida de pijamas, contando a seu pai sobre um pesadelo recorrente a ela acerca de um lugar que se revela o País das Maravilhas, pois são citadas personagens como o Dodô, o Gato de Cheshire e a Lagarta Azul.

Na próxima cena, o espectador é informado por meio de uma legenda que se passaram 13 anos, o que caracteriza a narração sumária da qual fala Ismail Xavier (2003), e observamos uma carruagem em movimento, puxada por dois cavalos, com um cocheiro que a conduz. O próximo plano revela que no interior da carruagem encontram-se Alice, então com 19 anos, e sua mãe. Já no início do diálogo entre as duas personagens, aparece uma fala da mãe repreendendo a filha por esta não estar usando corpete e meias: “Mas você não está apropriadamente vestida.” (BURTON, 2010, tradução nossa). Alice protesta, manifestando-se contra o uso de meias e questionando quem define o que é próprio. Adiante podemos observar a transcrição do diálogo entre mãe e filha:

Alice - Must we go? I doubt they'll notice if we never arrive.

Hellen Kingsley - They will notice.

[ela reamarra a faixa da cintura de Alice e sente falta do corselete da filha]

Hellen Kingsley - Where's your corset?

[ela levanta a barra do vestido de Alice e vê suas pernas desnudas]

Hellen Kingsley - And no stockings!

Alice - I'm against them.

Hellen 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?

Hellen Kingsley - Alice.

Alice - To me a corset is like a codfish.

Hellen Kingsley – Please, not today.¹⁹ (ALICE..., 2010, 00:03:10 – 00:03:44).

¹⁹ **Alice** – Precisamos ir? Eu duvido que eles notem se não chegarmos.

Hellen Kingsley – Eles notarão.

[ela reamarra a faixa da cintura de Alice e sente falta do corselete da filha]

Hellen Kingsley – Onde está seu corselete?

[ela levanta a barra do vestido de Alice e vê suas pernas desnudas]

Hellen Kingsley – E sem meias!

Alice – Eu sou contra elas!.

Hellen Kingsley – Mas você não está apropriadamente vestida.

Alice – Quem define o que é próprio? E se o “próprio” fosse usar um bacalhau na cabeça? Você usaria?

Hellen Kingsley - Alice.

Alice – Para mim, um corselete é como um bacalhau.

Um gesto de leitura possível nesta passagem permite um efeito de sentido em que a mãe, por um lado, ocupa uma posição no discurso que reforça os costumes vitorianos e as formações discursivas relativas a esse período; ao chamar a atenção de Alice para seu espartilho mal amarrado e para a ausência de suas meias, ou seja, para o fato de a jovem não estar apropriadamente vestida – a memória que vem por esses gestos ilustra o contexto sócio-histórico no qual ambas as personagens encontram-se. Por outro lado, Alice ocupa uma posição discursiva contrária à posição da mãe: primeiro ela demonstra resistência para ir ao evento, na sequência declara ser contra o uso das meias, questionando a origem do que é considerado apropriado ou não.

Em seguida, a nova cena ocorre em uma vasta propriedade em cujo centro está o jardim no qual uma grande festa está montada. Alice e sua mãe chegam atrasadas e são recebidas pelos anfitriões. Ao fundo, encontram-se inúmeras personagens, todas vestidas adequadamente para uma festa do Período Vitoriano, além de criados servindo os convidados. Após as duas serem repreendidas pela anfitriã por seu atraso, Alice é orientada a procurar Hamish, filho do casal responsável pelo evento, para desempenhar seu papel dançando com o seu pretendente.

Na cena da dança da quadrilha, Alice ao conversar com Hamish demonstra uma característica peculiar dessa personagem, a imaginação. Tanto no livro original de Carroll quanto na adaptação de Tim Burton podemos perceber a presença desse traço da personalidade na personagem Alice. Na referida cena, Alice ri consigo, e seu par interroga o porquê da graça, levando à explicação de ela ter imaginado as damas vestindo calças e os homens usando vestidos, o que caracteriza a inversão dos comportamentos referentes aos gêneros feminino e masculino. Hamish responde que ela deveria guardar essas visões apenas para si, finalizando com um conselho para a moça: em caso de dúvida, o melhor a se fazer é ficar em silêncio. Ao sinal de sua mãe, o rapaz fala para Alice encontrá-lo no coreto em dez minutos. Em uma cena posterior, a protagonista descobre por meio de duas moças, suas conhecidas, que a festa em que se encontram trata-se do noivado surpresa de Alice. Esta demonstra espanto, mas logo é interpelada por sua irmã mais velha, que já é casada e também está no local, e as duas conversam sobre a situação. A irmã da personagem Alice afirma que a moça mais nova está na idade certa para casar, pois logo completaria 20 anos, e argumenta que sua beleza não duraria para sempre e não seria desejável que ela se tornasse uma solteirona. O diretor Tim Burton nesse momento inclui uma cena que representa o que acontece àquelas mulheres que permanecem solteiras na

sociedade vitoriana: uma senhora, tia das moças, que não havia se casado, aparece em cena e é representada como um indivíduo anormal, cuja posição é deslocada das posições das demais mulheres.

Em outra cena, surge a mãe de Hamish (Lady Ascot) que leva Alice para um passeio particular no jardim, a fim de tratar de questões ligadas à união dos dois jovens. Na personalidade da senhora anfitriã observamos uma semelhança com o tom agressivo da Rainha Vermelha, juntamente com a fala sobre as roseiras que não estão da cor que deveriam ser (em clara referência a uma passagem do livro de Carroll, no capítulo 8 – *O Campo de Croqué da Rainha*, em que Alice depara-se com os soldados pintando as rosas brancas de vermelho para não contrariarem a Rainha, conhecida por mandar decapitar quem se intrometesse em seu caminho). A senhora Ascot fala para Alice da importância que tem a digestão delicada do filho, momento em que Alice percebe um movimento nos arbustos próximos e constata que se trata de um coelho. Um olhar mais atento sobre o coelho demonstra que este é feito com a técnica de animação, o que dá uma pista do que vem em seguida. O diálogo das personagens está transcrito na sequência:

Lady Ascot – Alice dear, shall we take a leisurely stroll through the garden? Just you and me? Do you know what I've always dreaded?

Alice – The decline of aristocracy?

Lady Ascot – Ugly grandchildren. But you're so lovely. You're bound to produce little... Imbeciles! The gardeners planted white roses when I specifically asked for red!

Alice – You could always paint the roses red.

Lady Ascot – What an odd thing to say. Come along. You should know that my son has extremely delicate digestion...

[Alice ouve um farfalhar de folhas, em seguida tem um vislumbre de um borrão branco]

Alice – Did you see that?

Lady Ascot – See what?

Alice – It was a rabbit, I think.

Lady Ascot – Nasty things. I do enjoy setting the dogs on them. Don't dawdle. If you serve Hamish the wrong foods, he could get a blockage.

[dessa vez Alice enxerga o coelho branco de colete, em pé sobre duas patas]

Alice – Did you see it that time?

Lady Ascot – See what?

Alice – The rabbit!

Lady Ascot – Don't shout! Pay attention. Hamish said you were easily distracted. What was I saying?

Alice – Hamish has a blockage. I couldn't be more interested, but you'll have to excuse me.²⁰ (ALICE..., 2010, 00: 08:11 – 00:09:20).

²⁰ **Lady Ascot** – Alice querida, vamos dar um passeio pelo jardim? Só você e eu? Você sabe o que sempre temi?

Alice – O declínio da aristocracia?

Lady Ascot – Netos feios. Mas você é adorável. Você deve gerar pequenos... Imbecis! Os jardineiros plantaram rosas brancas quando eu ordenei que fossem especificamente vermelhas!

Para analisar os efeitos de sentido dessa passagem, observamos que a fala de Lady Ascot traz claramente a memória relacionada à Rainha de Copas do livro. O uso do imperativo recorrente pela Rainha aparece em uma das falas (*Imbeciles!*), e o problema das rosas brancas e vermelhas também está no livro, representando um intertexto entre a obra literária e a narrativa fílmica. Porém, o ponto central deste fragmento – relevante para o presente trabalho – diz respeito à posição discursiva na qual se insere a mulher nessa realidade, nessa formação discursiva e nesse contexto sócio-histórico: ao gênero feminino são delegadas tarefas tais como procriar, tomar conta da propriedade e cuidar da alimentação do marido e demais membros da família.

Na cena anterior ao diálogo entre Lady Ascot e Alice, é possível propor um gesto de leitura que indique a posição discursiva da moça portando-se contrária às posições discursivas das demais personagens femininas. Nessa cena notamos o contraste entre o modo de pensar de Alice – e a imagem que ela tem da tradição do papel feminino – e o modo de pensar de outras pessoas de sua idade – e a imagem que outras mulheres têm sobre o papel da mulher na sociedade, ou seja, as formações imaginárias antagônicas. As amigas que lhe contam sobre seu noivado e a irmã de Alice revelam posições discursivas condizentes com a situação empírica das mulheres no contexto vitoriano, que são opostas às de Alice.

A seguir expomos a transcrição das falas das personagens na cena em que Alice é avisada sobre o noivado:

[...]

Fiona – Hamish Ascot...

Faith – ... is going to ask for your hand.

[A irmã de Alice aparece]

Alice – Margaret!

Alice – Você sempre pode pintar as rosas de vermelho.

Lady Ascot – Que coisa estranha de se dizer. Venha. Você deveria saber que meu filho tem uma digestão extremamente delicada...

[Alice ouve um farfalhar de folhas, em seguida tem um vislumbre de um borrão branco]

Alice – Você viu aquilo?

Lady Ascot – Vi o quê?

Alice – Era um coelho, eu acho.

Lady Ascot – Coisas nojentas. Gosto de soltar os cachorros neles. Não perca tempo. Se você servir as comidas erradas para Hamish, ele pode ficar constipado.

[dessa vez Alice enxerga o coelho branco de colete, em pé sobre duas patas]

Alice – Você viu dessa vez?

Lady Ascot – Vi o quê?

Alice – O coelho!

Lady Ascot – Não grite! Preste atenção. Hamish disse que você se distrai facilmente. O que eu estava dizendo?

Alice – Hamish tem constipação. Eu não poderia estar mais interessada, mas com licença.

(ALICE..., 2010, 00: 08:11 – 00:09:20, tradução nossa).

Margaret – Who told you?

Alice – The Chattaways.

Margaret – I could strangle them! Now the surprise is ruined. And everyone went to so much effort to keep the secret.

Alice – Does everyone know?

Margaret – Of course. It's why they've all come. This is your engagement party.

Alice – Today? But how does he know I'll accept?

Margaret – Hamish will ask you under the gazebo at dusk. When you say “yes”, musicians will play...

Alice – But I don't know if I want to marry him.

Margaret – Are you mad? Look around you.

Alice – I wouldn't be marrying his house. I'd be marrying Hamish.

Margaret – Do you have someone else in mind?

Alice – Not at the moment.

Margaret – Well, you won't do better than a Lord. And you can't wait much longer. You're almost twenty, Alice. That pretty face won't last forever.

You don't want to end up like aunt Imogene.²¹ (ALICE..., 2010, 00:07:23 – 00:07:58).

Partindo das condições de produção desses discursos, considerando uma formação discursiva dada e as relações dos sentidos com determinadas memórias, analisamos as posições discursivas de duas das personagens. No momento em que Margaret, irmã de Alice, a avisa sobre o noivado, Alice de imediato responde: “Como ele sabe que eu vou aceitar?” (BURTON, 2010, tradução nossa). No enunciado da irmã “Quando você aceitar” (BURTON, 2010, tradução nossa), o advérbio “quando” permite a leitura do gesto dela através do mecanismo de

²¹ [...]

Fiona – Hamish Ascot...

Faith – ... vai pedir sua mão em casamento.

[A irmã de Alice aparece]

Alice – Margaret!

Margaret – Quem lhe contou?

Alice – As irmãs Chattaway.

Margaret – Eu poderia estrangulá-las. Agora a surpresa está arruinada. E todos se esforçaram tanto para manter segredo.

Alice – Todos sabem?

Margaret – Claro. Esse é o motivo pelo qual todos vieram. Esta é a sua festa de noivado.

Alice – Hoje? Mas como ele sabe que eu vou aceitar?

Margaret – Hamish pedirá sua mão no coreto ao entardecer. Quando você falar “sim”, os músicos vão tocar...

Alice – Mas eu não sei se quero casar com ele.

Margaret – Você está louca? Olhe ao seu redor.

Alice – Eu não me casaria com a casa dele. Eu me casaria com Hamish.

Margaret – Você tem outro alguém em mente?

Alice – Não no momento.

Margaret – Bem, você não conseguiria algo melhor do que um Lorde. E você não pode esperar muito mais tempo. Logo você completará 20 anos, Alice. Esse rosto bonito não durará para sempre. Você não quer acabar como a tia Imogene. (ALICE..., 2010, 00:07:23 – 00:07:58, tradução nossa).

antecipação que aí se instaura, pois Margareth pressupõe uma resposta afirmativa de Alice ao pedido de sua mão, o que era considerado natural para uma mulher na posição de jovem vitoriana, ou seja, este mecanismo retrata a imagem que Margaret tem da imagem de uma jovem inglesa diante de um pedido de casamento. Do mesmo modo, a posição discursiva de Margaret revela a imagem que a personagem tem da posição feminina através da formulação “Você está louca?” (BURTON, 2010, tradução nossa), a qual aparece como réplica à fala de Alice “Mas eu não sei se quero casar com ele” (BURTON, 2010, tradução nossa) – a palavra “louca”, como adjetivo, atribui um efeito de sentido que em contrapartida ao adjetivo “sã” denota um indivíduo que não está em plenas faculdades mentais; assim, inferimos dessa fala que uma garota recusando um pedido de casamento só poderia estar fora de si ou ser irracional. Além disso, por um lado, através do enunciado da irmã “Olhe ao seu redor” (BURTON, 2010, tradução nossa), e, por outro lado, por meio do enunciado de Alice “Eu não estaria me casando com a casa dele. Eu estaria me casando com Hamish” (BURTON, 2010, tradução nossa) somados à outra fala de Margaret “Bem, você não conseguiria algo melhor do que um Lorde.” (BURTON, 2010, tradução nossa), notamos a preocupação com o *status* social, com a permanência da jovem entre a nobreza. A frase “Olhe ao seu redor” comporta os elementos visuais disponibilizados pelo texto cinético: a mansão, vastos jardins bem cuidados, toda uma estrutura preparada ao ar livre para a cerimônia, o coreto, os criados servindo os convidados, estátuas, fontes, música clássica etc. E o título de Lorde confere ao jovem uma posição na situação empírica do que era considerado um “bom partido” para um casamento entre os altos círculos da sociedade da época. Justamente por encontrar em Hamish a melhor das opções para lhe proporcionar uma vida de conforto, a personagem Alice mais do que se contrapõe ao papel da mulher na época, mas defende, principalmente, não ter de calar seu imaginário e sua essência. Outro ponto a ser salientado para a análise é a fala de Margaret que encerra este trecho selecionado: “Você tem quase vinte anos, Alice. Esse rosto bonito não durará para sempre. Você não quer acabar como tia Imogene” (BURTON, 2010, tradução nossa). Estas orações remetem à importância da idade certa para casar na Era Vitoriana, acabar como a tia “solteirona” não era uma boa opção. Inclusive ao observarmos a personagem da tia solteira, é possível notar que ela foi retratada como alguém anormal, como um sujeito que não se encaixa na formação discursiva que encerra a posição devida ao gênero feminino naquele contexto histórico-social.

Na cena do coreto, em que ocorre a formalização do pedido da mão de Alice em casamento, todos os convidados estão reunidos testemunhando o momento, ela sai correndo atrás do coelho sem dar uma resposta a Hamish. Assim, a passagem para o mundo fantástico é feita com a famosa queda pelo buraco, conforme o que é narrado no livro de partida. A partir

do momento em que ela encontra-se neste novo mundo, o filme transforma-se, recorrendo à animação, com características marcantes do estilo de Tim Burton, as personagens extravagantes, e mesmo as cores berrantes de certas personagens (o que traz uma memória sobre a atmosfera maravilhosa do livro original) contrastam com o tom escuro e melancólico da fotografia ao fundo.

Destacamos que o filme analisado corresponde ao que se abordou na citação de Soares (2008) (na Subseção 3.4 – *Narrativa cinematográfica e Tim Burton e suas influências*), Alice como heroína encaixa-se nos critérios da mulher na narrativa gótica e do herói burtoniano. Há, entretanto, uma separação entre o mundo social de base realista e o mundo fantástico. Alice é a única personagem que dialoga com ambos os mundos, e ao analisarmos suas características, notamos suas peculiaridades ao estilo burtoniano: fisicamente, um tom de pele extremamente pálido, olheiras; uma jovem de comportamentos que não se encaixam nos padrões de mulher da época.

Notamos que toda a trama-narrativa-fílmica elaborada por Tim Burton comporta um questionamento sobre a atribuição dos papéis de gênero, especialmente feminino, “[...] evidenciando um certo discurso cristalizado socialmente [...]” (BRAGA, 2012, p. 278). A oposição entre o lugar da subjetividade feminina e a subjetividade masculina fica evidente em diversos momentos do filme, como a cena em que a mãe de Hamish passeia pelo jardim com Alice para tratar de questões sobre a união entre seu filho e a jovem. Nessa passagem, ao discutir a digestão do possível futuro marido de Alice, o papel imposto à mulher é revelado, seu dever enquanto cuidadora da família, responsável pela alimentação, aquela que se envolve com os afazeres domésticos, especialmente os culinários e os relacionados às funções da cozinha, o lugar próprio da mulher. Em contraste, está a posição masculina, aquele que deve ser cuidado, servido. Esta posição também fica marcada no comportamento de Hamish na cena da quadrilha, a expressão dele é de arrogância, a cabeça erguida, a postura ereta, a boca contraída, quase em um deboche, o cenho franzido/sério.

Outrossim, a narrativa posta no roteiro do filme *Alice no País das Maravilhas* (2010) apresenta uma simetria entre o seu começo e o seu final, pois é possível observar que ao retornar de sua aventura fantástica ao mundo real, a personagem Alice declina a proposta de casamento que recebe, expõe sua opinião para as diversas personagens vinculadas aos acontecimentos ocorridos no início do filme, e, finalmente, a jovem demonstra seu interesse pelo mundo dos negócios (tão distante da realidade da maioria das mulheres dentro da sociedade da época), passando a tratar das questões que o próprio pai tratava antes de falecer. A posição discursiva da jovem não condiz com a formação imaginária que projeta a mulher como incapaz de lidar

com tais questões, mas se inscreve no lugar da nova mulher, recusando o casamento e as inúmeras regras de bons modos destinadas ao gênero feminino. A última cena mostra Alice embarcando em um navio (devido aos negócios mercantis, que envolviam grandes viagens) e partindo para uma nova aventura, dessa vez em seu mundo real, não mais no País das Maravilhas.

5. CONCLUSÃO

Em nossa busca em ambas as narrativas é o discurso deslocado do feminino que sustenta a personagem Alice. Ao pensarmos no “fora do real”, este só é possível no mundo imaginário, por isso a narrativa rompe-se, ela não se refere mais à Era Vitoriana, mas sim apresenta um mundo à parte, um mundo em que bichos falam, as leis da física não se aplicam aos corpos e aos objetos, o que caracteriza a narrativa maravilhosa, de acordo com o que Todorov (2010) expõe.

O próprio título da obra traz uma memória vinculada ao fora do real, o *País das Maravilhas*. Nesse sentido é interessante recorrer ao significado da palavra *maravilha* que, segundo o dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa (2009), pode caracterizar: 1 – substantivo feminino – aquilo que desperta grande admiração ou assombro, em virtude de suas realizações, de sua perfeição, grandeza, beleza etc.; prodígio; 2 – derivação por extensão de sentido - coisa ou pessoa excelente; 3 - sensação de deslumbramento e encanto; assombro, fascínio. A personagem Alice não consegue ser ela mesma dentro da sociedade vitoriana, que controla as figuras femininas e suas ações, só é possível para a personagem ser autêntica em uma realidade destoante da realidade conservadora inglesa no século XIX.

Acompanhando o raciocínio proposto por Orlandi (2009) para a análise discursiva, no que se refere às obras intituladas *Alice no País das Maravilhas*, consideramos as circunstâncias da enunciação (a realidade social da Inglaterra do século XIX e a atualidade), a imagem da mulher na sociedade vitoriana, a imagem do leitor/público-alvo do livro e do filme e, ainda, como a mobilização dos dizeres selecionados para análise remete a determinados sentidos e memórias filiados a certos discursos.

Em relação ao filme, ao refletirmos sobre a formação social da Inglaterra Vitoriana, mais especificamente sobre a alta sociedade, é possível pensarmos a imagem que a burguesia tem da mulher jovem, com as obrigações sociais para ser aceita (como o ritual da temporada que tinha como propósito arranjar casamentos entre pessoas do mesmo *status* social); a imagem que a mãe faz da filha; a imagem que o jovem pretendente tem da possível futura noiva; e, por fim, a imagem que a personagem Alice tem dessas obrigações sociais e dos demais personagens. Já em relação ao livro, acerca da mesma formação social da Inglaterra Vitoriana, podemos considerar a imagem que as personagens têm de Alice, a imagem que Carroll tem dos poemas didáticos, a imagem que as personagens têm das paródias dos poemas, a imagem que Alice tem do Rei e da Rainha e vice-versa, e a imagem que Carroll tem sobre a moral passada às crianças.

Buscamos no presente trabalho demonstrar como tudo isso é rompido a partir dos recortes selecionados do livro e do filme.

Em suma, podemos afirmar, a partir da análise empreendida neste estudo, que a personagem Alice, em contraste com as demais personagens do gênero feminino, constitui-se em uma posição discursiva divergente das posições discursivas das demais figuras femininas. De modo geral, notamos em relação às obras literárias infantis que desde o conto de fadas são inculcadas lições que objetivam moralizar e normatizar o comportamento dos indivíduos do gênero feminino, como Cordeiro e Santos (2012) afirmam. As próprias passagens do livro *Alice no País das Maravilhas*, selecionadas para compor o *corpus* deste trabalho, revelam que Carroll, em sua função-autor (ORLANDI, 2009), reflete as situações comuns às mulheres vitorianas descritas na obra, seja no contexto doméstico ou nas convenções sociais destinadas à aristocracia (BAUDEMONT, 1993; ROCHA, 2009). Ao mesmo tempo em que esse retrato é delineado pelo autor, a figura de Alice surge como ruptura com esse ambiente normatizado, afinal trata-se de um livro infantil cuja protagonista é uma menina em uma aventura sem fins moralizantes.

Assim como no livro, o filme de Tim Burton concebe a personagem Alice como uma figura feminina que se coloca contra as situações sociais obrigatórias para uma jovem mulher inglesa no século XIX. O maior símbolo de ruptura no filme é a recusa dela à proposta de casamento, o que a impulsiona para também viver uma aventura na qual é protagonista, fruto das mudanças que ocorriam naquele contexto que visavam a liberdade e o empoderamento da mulher enquanto dona de sua vida e de suas escolhas.

REFERÊNCIAS

AMARANTE, D. W. Qual é a moral de Alice? In: **Revista Musa Rara – Literatura e Adjacências**. São Paulo, 6 out. 2015. Disponível em: <<http://www.musarara.com.br/qual-e-a-moral-de-alice>>. Acesso em: 15 out. 2015.

BAUDEMONT, S. *A gentry*, sua temporada e seus ritos. In: CHARLOT, M.; MARX, R. (Org.). **Londres, 1851 – 1901: A era vitoriana ou o triunfo das desigualdades**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. cap. 3, p. 76-84.

BRAGA, S. Flutuação do sentido no atravessamento das materialidades significantes do texto cinético e da história em quadrinhos. In: FARIA, D. S. E.; FLORES, G. B.; NECKEL, N. R. M. (Org.). **Discurso, cultura e mídia: registros e discussões**. Palhoça: ed. Unisul, 2012. 275 p., il. (Coleção linguagens).

ALICE in Wonderland. Direção: Tim Burton. Produção: Roth Films / Zanuck Company / Team Todd. Roteiro: Linda Woolvertoon. Local: Manaus (AM). Walt Disney Pictures. 2010. 1 DVD (109 min), widescreen, color., 16:9 mm.

CARROLL, L. **Aventuras de Alice no País das Maravilhas & Através do Espelho**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

CEVASCO M. E.; SIQUEIRA, V. L. **Rumos da Literatura Inglesa**. São Paulo: Ática, 1985.

CHARLOT, C. Harrod's, o altar da moda. In: CHARLOT, M.; MARX, R. (Org.). **Londres, 1851 – 1901: A era vitoriana ou o triunfo das desigualdades**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. cap. 3, p. 61-68.

CHARLOT, M.; MARX, R. A sociedade “dual” por excelência. In: CHARLOT, M.; MARX, R. (Org.). **Londres, 1851 – 1901: A era vitoriana ou o triunfo das desigualdades**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. cap. 1, p. 13-18.

COHEN, M. N. **Lewis Carroll**, uma biografia. Rio de Janeiro: Record, 1995.

CORDEIRO, L. P.; SANTOS, A. S. Chapeuzinho Vermelho: comparação de versões traduzidas no Brasil. **Anais Enlize IV**: Editora Realize. v. 1, n.º 1. 2012. Disponível em: <http://editorarealize.com.br/revistas/enlize/trabalhos/44a8b5d0c833b23af59f147546dbe62e_56_105_.pdf>. Acesso em: out. 2015.

FOUCAULT, M. **A Ordem do Discurso**: Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

GARDNER, M. Introdução e notas. In: CARROLL, L. **Aventuras de Alice no País das Maravilhas & Através do Espelho**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

HOUAISS, A. Dicionário Eletrônico. Instituto Antônio Houaiss, Editora Objetiva Ltda., versão monusuário 2009. 3 nov. 2009.

LAGAZZY, S. O recorte e o entremeio: condições para a materialidade significativa. In: RODRIGUES, E. A. et al. **Análise do discurso no Brasil**. Pensando o impensado sempre. Uma homenagem a Eni Orlandi. Campinas: RG, 2011.

ORLANDI, E. P. **Análise de Discurso: princípios & procedimentos**. 8. ed. Campinas, SP: Pontes, 2009.

PÊCHEUX, M. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. Tradução Eni Pulcinelli Orlandi. 5. ed. Campinas, SP: Pontes, 1990.

_____. **Semântica e Discurso**. Tradução Eni Pulcinelli Orlandi et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1988.

ROCHA, P. C. Charlotte Brontë, a condição da mulher e as ideologias de gênero na Inglaterra Vitoriana. In: _____. **A estética da dissonância nas obras de Charlotte Brontë**. 2008. 235 p., cap. 1, p. 20-58. (Tese de Doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp061629.pdf>>. Acesso em: fev. 2016.

SENA, J. **A literatura inglesa: ensaio de interpretação e de história**. São Paulo: Cultrix, 1963.

SOARES, C. M. M. J. S. **O Imaginário Fantástico de Tim Burton: exemplos de Gótico Moderno**. 2008. 170 p. (Dissertação de Mestrado em Estudos Americanos). Universidade Aberta. 2008. Disponível em: <<http://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/1368/1/dissertacao.pdf>>. Acesso em: 4 jul. 2015.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

XAVIER, I. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, T. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2003.