

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

AMANDA NASCIMENTO PEREIRA

**LITERATURA E CINEMA:
UM ESTUDO SOBRE ALICE, DE LEWIS CARROLL E ALICE, DE
CLAUDE CHABROL**

FLORIANÓPOLIS

2017

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

AMANDA NASCIMENTO PEREIRA

**LITERATURA E CINEMA:
UM ESTUDO SOBRE ALICE, DE LEWIS CARROLL E ALICE, DE
CLAUDE CHABROL**

FLORIANÓPOLIS

2017

AMANDA NASCIMENTO PEREIRA

**LITERATURA E CINEMA:
UM ESTUDO SOBRE ALICE, DE LEWIS CARROLL E ALICE, DE
CLAUDE CHABROL**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito para obtenção
do grau de Bacharel em Letras –
Português, sob a orientação do Prof. Dr.
Jair Tadeu da Fonseca.

FLORIANÓPOLIS

2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Pereira, Amanda Nascimento

Literatura e cinema : um estudo sobre Alice, de Lewis Carroll e Alice, de Claude Chabrol / Amanda Nascimento Pereira ; orientador, Jair Tadeu Fonseca, 2017.
77 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Comunicação e Expressão, Graduação em Letras Português,
Florianópolis, 2017.

Inclui referências.

1. Letras Português. I. Fonseca, Jair Tadeu . II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação em Letras
Português. III. Título.



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



“Literatura e cinema: Um estudo sobre Alice, de Lewis Carroll, e Alice, de Claude Chabrol”.


Amanda Nascimento Pereira

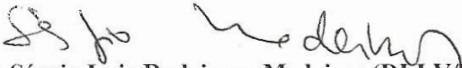
Este Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) foi julgado adequado para obtenção do título de


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. Dr. Jair Tadeu da Fonseca (DLLV/UFSC)
Orientador e Presidente da Banca


Prof. Dr. Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros (DLLV/UFSC)
Membro Titular


Prof.ª Dr.ª Alessandra Soares Brandão (ART/UFSC)
Membro Titular

Prof.ª Dr.ª Ana Luiza Britto Cezar de Andrade (DLLV/UFSC)
Membro Suplente

Campus Universitário – Trindade - Florianópolis
Fone: 3721-9293 FAX: 3721-9817

À Maria Catarina do Nascimento, minha avó,
que, mesmo sem ter tido oportunidade de estudar,
é o meu maior exemplo de conhecimento de
mundo e sabedoria de vida. Incentivo máximo
para sempre seguir em frente.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos meus pais, por serem meus tutores e companheiros de vida, por caminharem ao meu lado, mesmo quando por ventura venha a desapontá-los, por serem meus amigos e compreenderem minhas escolhas. À minha irmã, por me apoiar em meus sonhos mais altos, fazer parte das minhas lembranças mais descompromissadas e ser exemplo de que se há amor, há vigor, mesmo com ventos contrários.

Agradeço aos mestres que participaram da minha formação em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas, dos quais destaco em especial os seguintes nomes: Maria Lucia de Barros Camargo, Raul Antelo, Demétrio Panarotto, Jorge Hoffmann Wolff (Joca), Carlos Eduardo Capela, Claudio Cruz, Celdon Fritzen e Mary Elizabeth Cerutti Rizzatti.

Ao meu orientador, Jair Tadeu da Fonseca, meu carinho, respeito e admiração, por ser uma das minhas grandes inspirações acadêmicas, não apenas por seu conhecimento, mas por se manter acessível e próximo de seus alunos. Longe de se portar como o detentor do conhecimento, você é um intermediador, um mentor que acaba por ampliar nosso repertório teórico, apresentando autores ainda não estudados ou, ainda, aqueles deixados em segundo plano na Academia – isso sem falar nos filmes e nas músicas sempre importantes de recordar ou de se ter o primeiro contato.

Entre meus colegas de curso, destaco dois que guardo com especial carinho: Cristian Edevaldo Goulart e Cintia Costa. O Cris foi minha dupla de trabalhos acadêmicos e minha dicotomia entre Literatura (eu) e Linguística (ele). Neste semestre, compartilhamos nossas primeiras experiências como professores na disciplina “Estágio Obrigatório I”, momento desafiador, ao nos colocarmos frente a uma turma de alunos, pondo em prática os anos de faculdade. E a Cintia, sem dúvida, é a colega que mais admiro, tanto por sua trajetória de vida quanto por ser genuinamente quem ela é, mediante as adversidades e conquistas.

Meu agradecimento ao meu doce Tiago Kroich, meu companheiro e amigo. Pela reciprocidade, companheirismo, lealdade e compreensão. Obrigada por me fazer ir mais longe, por me inspirar a trilhar meus passos. Meu carinho e minha admiração, querido.

Minha lembrança e meu carinho aos que não estão mais fisicamente presentes, mas que compõem parte de mim: meus avós paternos Maria Constantina Pereira e João Duarte Pereira, minha doce tia e amiga Odete Maria Pereira e a pessoa mais incrível com quem tive a honra de conviver e ser sua neta: Maria Catarina do Nascimento.

*“Eu sempre sonho que uma coisa gera,
nunca nada está morto.
O que não parece vivo, aduba.
O que parece estático, espera.”*

(Adélia Prado)

RESUMO

Este estudo pretende discorrer sobre os distanciamentos e as similitudes entre duas personagens: a Alice criada por Lewis Carroll, e a Alice Carol do filme *Alice ou a última fuga*, dirigido por Claude Chabrol. Para tal, tem-se como base teórica textos de teoria literária e teoria cinematográfica, cujos conceitos de “origem”, “ressignificação” e “alegoria” são instrumentos que possibilitam este trabalho. Sugere-se que as travessias realizadas pelas personagens em busca de um autoconhecimento são permeadas pelo contato com “o outro” e pela experiência onírica. Cada Alice guarda suas singularidades, como também se faz presente a diferença entre a experiência da leitura e do cinema; no entanto, é precisamente aquilo que há em uma e que reflete na outra que se motiva estudar: os percalços de uma obra (seja um livro ou um filme) de não se fechar em si mesma.

Palavras-chave: Alice. Resignificação. Lewis Carroll. Claude Chabrol.

ABSTRACT

In this study we propose to examine the differences and similarities between two characters: Alice, created by Lewis Carroll, and Alice Carol, from *Alice or the Last Escapade*, directed by Claude Chabrol. For such an endeavor, we have employed texts from literary theory and film theory, from which the concepts of “origin”, “resignification” and “allegory” are particularly important instruments for analysis. In our view the psychological crossings performed by both characters as journeys of self-discovery are deeply related to how they deal with “the other” and the experience of dreams. Each Alice has her own unique qualities, not to mention the very difference between the media of literature and film respectively. However, it is precisely that relation between both characters that presents us the richness shared by those works (be they books or films) that refuse to shut themselves from comparison.

Keywords: Alice. Resignification. Lewis Carroll. Claude Chabrol.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
METODOLOGIA	21
1 A ORIGEM DE ALICE	25
1.1 A LEITURA DO NONSENSE	30
2 EXPERIÊNCIA ONÍRICA – SONHO E CINEMA	41
3 RESSIGNIFICANDO ALICE	49
3.1 UMA PERSPECTIVA ALEGÓRICA	58
3.1.1 Reflexos de Alice.....	65
CONSIDERAÇÕES FINAIS	71
REFERÊNCIAS	73
ANEXO A – ALICE	75
ANEXO B – ALICE	76
ANEXO C – ALICE	77

INTRODUÇÃO

Alice é uma das personagens mais conhecidas da literatura mundial, tanto por ser um clássico da literatura inglesa quanto por suas infinitas adaptações e ressignificações. Quem conhece a encantadora garotinha de sete anos de idade e suas aventuras, criadas por Lewis Carroll, dificilmente a esquece. Sua inquietante busca pelo Coelho Branco, uma corrida em disparada que a leva para o mundo fantasioso e enigmático, País das Maravilhas, sua capacidade ínfima de atravessar o espelho e experimentar o universo de um tabuleiro de xadrez, de casa em casa, em busca da coroa – o que não falta é motivo para nos apaixonarmos ou pelo menos nos intrigarmos por ela e pela forma como foi construída.

A escrita de Carroll é de uma qualidade excepcionalmente refinada. Embora até possamos citar outros nomes da literatura *nonsense*, como Edward Lear, a genialidade de Carroll evidencia uma imaginação incrível. Não era à toa, afinal, que o inglês ocupava uma das cadeiras da Universidade de Oxford, onde lecionava matemática – uma informação que não pode passar despercebida, visto que toda a estrutura do texto de Carroll se conduz por meio dos jogos de lógica, um infinito de trocas de palavras e inversões de sentido, sem falar do próprio tabuleiro de xadrez que configura a trama de “através do espelho”.

Não é só a Alice que nos toma a imaginação e a vontade de passear pelo País das Maravilhas: os demais personagens, como o Coelho Branco, o Chapeleiro Maluco, a Lebre de Março, o Gato de Cheshire, a Lagarta, a Tartaruga, o Valete de Copas, a Rainha Vermelha – são todas personalidades impregnadas de significação e que acabam por dar sentido à travessia de Alice. A forma com que se dão os encontros e desencontros da menina em meio ao reino maravilhoso acaba por proporcionar um encontro dela consigo mesma a partir da figura do outro. Em *Alice através do espelho*, iniciamos esse encontro do “eu com outro eu” a partir do primeiro elemento que não tem como nos passar despercebido: o espelho.

Neste Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), pretendemos realizar um estudo comparativo sobre a Alice de Lewis Carroll e a Alice de Claude Chabrol, que podemos conhecer na produção cinematográfica lançada em 1977 sob o nome de *Alice ou a última fuga* (*Alice ou la dernière fugue*). Assim, temos como objeto de pesquisa duas Alices: uma inglesa e outra francesa, uma criança e outra adulta.

A Alice inglesa pertence às obras literárias *As aventuras de Alice no País das Maravilhas* (*Alice in Wonderland*), publicadas no Reino Unido em 1865, e *Alice através do espelho e o que ela encontrou por lá* (*Through the looking glass and what Alice found there*), continuação do primeiro título, lançado em 1871. O autor, de nome Charles Lutwidge

Dodgson (1832-1898), assinava seus trabalhos literários sob o pseudônimo de Lewis Carroll e era um renomado professor de matemática que lecionava na concorrida e reconhecida Universidade de Oxford.

Carroll, muitas vezes tido como um autor de literatura infantil, é um dos principais nomes da literatura *nonsense* mundial, embora também tenha se destacado por outras funções, como as de ilustrador e fotógrafo (além da própria matemática). No manuscrito de *Alice*, o autor já se preocupava com os primeiros traços da personagem, como podemos ver nas páginas 143, 152 e 167 da edição utilizada para compor este trabalho e presentes respectivamente nos Anexos A, B e C. Também não podemos nos esquecer de John Tenniel, amigo próximo de Carroll, que trabalhou como ilustrador oficial das obras aqui estudadas. A própria personagem Alice foi inspirada em uma menina, de nome Alice Pleasance Liddell, que nasceu na Inglaterra em 4 de maio de 1852 e viveu até 15 de novembro de 1934.

A Alice francesa é de natureza cinematográfica, oriunda do filme *Alice ou a última fuga* (*Alice ou la dernière fugue*), de 1977, dirigido por Claude Chabrol. O filme traz em seu enredo a história de Alice Carol¹, uma mulher que decide deixar para trás seu marido e sua vida entediante de “boa esposa” dentro da conservadora e machista sociedade francesa.

Assim, Alice parte de automóvel, sem destino, até que o para-brisa de seu carro quebra, forçando-a a parar e a procurar ajuda e abrigo em uma casa antiga, onde conhece um senhor que, estranhamente, já esperava sua chegada. Ela tenta ir embora, porém, não conseguindo, acaba tendo de enfrentar situações inusitadas e assustadoras. O filme, estrelado pela atriz Sylvia Kristel, é considerado pela crítica uma “produção enigmática e surreal” (SALGADO, 2011, p. 43; 55-56).

As duas Alices se cruzam por habitarem uma linha tênue entre fatos vividos em vigília e o limiar do sonho. Ficamos em dúvida sobre a divisão entre o que as personagens viveram enquanto estavam acordadas e o que faz parte de um momento de sono e sonho. Neste estudo, buscaremos analisar similitudes e distanciamentos de ambas, com o intuito de dissertar sobre como a quebra de contextos faz com que elas, cada qual ao seu modo, mergulhem em uma descoberta de si.

¹ Além de “Alice” ser uma referência direta à personagem de Lewis Carroll, o sobrenome dela (Carol) também alude ao sobrenome do autor inglês.

METODOLOGIA

As primeiras leituras que norteamos neste TCC são os clássicos da literatura inglesa: *Alice no País das Maravilhas* e *Alice através do espelho*. A edição escolhida e daqui em diante referenciada foi a comemorativa dos 150 anos de Alice, lançada em 2015 pela Editora 34, com ilustrações de John Tenniel e tradução de Sebastião Uchoa Leite.

No entanto, o texto original, as outras traduções e edições também foram consultadas: *Alice: edição comentada e ilustrada (Aventuras de Alice no País das Maravilhas & através do espelho e o que Alice encontrou por lá)*, de Lewis Carroll, lançada pela Editora Zahar (2013); *Alice no País das Maravilhas*, obra completa, adaptada em história em quadrinhos por John Reppion e Leah Moore, publicada pela Editora Mythos (2015); *Alice no País das Maravilhas*, primeira tradução brasileira e realizada por Monteiro Lobato (1931); *Alice através do espelho*, com tradução de Cynthia Beatrice Costa, publicado pela Editora Poetisa (2016).

A abundância de versões e adaptações é impressionante. Mas o que têm essas edições em comum? Sejam nas adaptações infantis (como as da Disney), nas mais diversas traduções ou no próprio texto original, o que permanece é a musicalidade dos poemas, o convite ao fantástico País das Maravilhas e o encontro com os personagens que o habitam.

Alice nos conduz a outra realidade e nos coloca frente a frente com nossos medos – esses que nos desconcertam justamente por tirar de nós a certeza e alterar nossas expectativas, já que no País das Maravilhas ou Do Outro Lado do Espelho perdemos nossas referências cotidianamente legitimadas e nossa lógica superficialmente infalível. Somos cercados de acordos tácitos, por meio dos quais nos sujeitamos a viver sem questionar muito o porquê das coisas (afinal, tudo é como é desde que o Mundo é Mundo). Por outro lado, temos o anseio, que também se apresenta em forma de fetiche², de ter contato com o desconhecido, com o que nos parece proibido. Essa é a condição do humano em sua eterna busca por ter o que não está ao seu alcance.

² O termo “fetiche”, neste trabalho, tem como ponto de partida a concepção de Giorgio Agamben (2007), em que o fetichista nunca apreende por inteiro seu objeto de fetiche, tornando-se parte do inapreensível. Nesta pesquisa, este termo é entendido não necessariamente no sentido de algum objeto supostamente mágico, mas sim no de “feitiço”, “magia”. Como Giorgio Agamben disserta consoante com a perspectiva marxista do termo (2007, p. 68): “E assim como o fetichista nunca consegue possuir integralmente o seu fetiche, por ser o signo de duas realidades contraditórias, assim o possuidor da mercadoria nunca poderá gozar dela contemporaneamente enquanto objeto de uso e enquanto valor; ele poderá manipular de todas as maneiras possíveis o corpo material em que ela se manifesta, poderá até alterá-lo materialmente chegando a destruí-lo, mas, nesse desaparecimento, a mercadoria voltará a afirmar mais uma vez a sua inapreensibilidade”. A partir disso, torna-se possível o fetiche em torno de sentimentos e sensações, como a “liberdade”, “a busca de si” etc.

Também visitamos as versões e ressignificações cinematográficas, a fim de adquirir um conhecimento sobre como cineastas tomam a personagem e/ou enredo carrolliano e os transportam para a tela, sendo os seguintes títulos:

- (1) *Alice através do espelho (Alice through the looking glass)*, de 2016, dirigido por James Bobin;
- (2) *Alice's adventures in Wonderland*, de 1972, dirigido por William Sterling;
- (3) *Alice no País das Maravilhas*, de 2010, dirigido por Tim Burton;
- (4) *Alice no País das Maravilhas*, de 1966, dirigido por Jonathan Miller;
- (5) *Alice (Neco z Alenky)*, de 1988, dirigido por Jan Svankmajer³;
- (6) *Alice no País das Maravilhas*, de 1903, dirigido por Cecil M. Hepworth e Percy Stow;
- (7) *A viagem de Chihiro*, de 2001, dirigido por Hayao Miyazaki⁴;
- (8) *Alice nas cidades*, de 1974, dirigido por Wim Wenders;
- (9) *Alice não mora mais aqui*, de 1974, dirigido por Martin Scorsese;
- (10) *Alice in Acidland*, de 1969, dirigido por Donn Greer.

Um dos movimentos necessários quando se escreve um TCC é revisitar os textos lidos, e muitas vezes relidos, no decorrer da graduação. Se fôssemos destacar um único nome que se faz presente neste estudo, mesmo quando não é diretamente citado, falaríamos de Walter Benjamin. Surge até como um clichê ter buscado inspiração nos mais que dissecados *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* (1936) e *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1936). No entanto, seria uma falha não mencioná-los. Ainda mais por comporem a base inicial de estudos sobre Teoria Literária, acompanhando os teóricos e críticos por toda a sua jornada. Não por serem uma espécie de coringa, mas por permear nossos discursos, até mesmo quando silenciados sobre o mentor.

Um dos conceitos-chave que pesquisamos é o de “ressignificação”. Por isso, o legado de Benjamin sobre “origem” e “significado” compõe, em conjunto com o trabalho de Haroldo de Campos (2015), um discurso sobre “tradução”, “transmutação” e “ressignificação”. Conforme este elucida: “A reinstituição do corpo na tradução é o que eu denomino transcrição” (CAMPOS, 2015, p.169), portanto, há uma série de elementos semânticos que permitem a transcrição; enquanto Benjamin nos indica que *origem* não significa,

³ Jan Svankmajer também ilustrou uma adaptação de *Alice no País das Maravilhas: The White Rabbit and other delights*, publicado na República Tcheca, em 2006.

⁴ Hayao Miyazaki é um cineasta apreciador da obra de Lewis Carroll. Perceber que a personagem Chihiro carrega elementos ressignificativos da Alice carrolliana requer atenção. No entanto, o limiar entre experiência onírica e vivência em vigília e como ocorre a travessia em busca de autoconhecimento são algumas das características presentes no filme.

propriamente dita, a *gênese*. Não se deve entender a ressignificação de uma obra como meramente uma matriz copiadora ou um clichê utilizado para criar reproduções dela, mas sim de uma emergência semiótica inédita.

A ressignificação possibilita a criação de Alices que, mesmo sem serem absolutamente fiéis à Alice carrolliana, possuem seus traços – ou seja, um conjunto de elementos que nos permite crer que uma personagem não foi criada gratuitamente. Flávio Rene Kothe compreende em seu livro *A alegoria* (1986) que uma alegoria corresponde à ideia do não completo: ela nos sugere nuances de algo sem que o seja nem se proponha a sê-lo. Portanto, é essa série de elementos e rastros que nos remete a algo já conhecido, esses vários indícios que nos apontam a uma presença velada. Alegoria é um não dito que nos revela intertextualidades.

Gilles Deleuze, por sua vez, proporcionou a este trabalho uma estrutura teórica capaz de construir um diálogo entre cinema e literatura. Em uma de suas principais obras, *A imagem-tempo* (1990), o autor traz a referência de Henri Bergson, um dos precursores da Teoria do Cinema. Eles formam uma base para estudos cinematográficos, e tal leitura foi de extrema valia para uma iniciação nos estudos deleuzianos, servindo de subsídio para a leitura de outros teóricos do cinema, como Ismail Xavier (1983; 2008), Robert Stam (2000) e Christian Metz (1972).

Além desse suporte inicial sobre a teoria cinematográfica, destacamos um dos conceitos deleuzianos que permeia esta pesquisa: a experiência onírica proporcionada pelo cinema. Podemos dizer que assistir a um filme é uma forma de sonhar acordado. É como se nossa mente se transportasse para outro tempo e espaço, com nossos olhos vidrados na tela: é como Deleuze disserta no capítulo “Para além da imagem – movimento”, em que fala que a estética do sonho se aproxima do intolerável, do que não admitiríamos despertos.

Neste estudo, temos presente a experiência onírica em duas formas: a Alice, de Carroll, que vive sua experiência onírica anunciada, já que seu sono é anunciado como ‘*start*’ para o País das Maravilhas; e a Alice de Chabrol, que nos traz a experiência onírica do cinema – sendo ele a própria expressão onírica. Além disso, o filme da personagem francesa também é impregnado de passagens alegóricas que proporcionam à personagem e aos espectadores de *A última fuga de Alice* a sensação de sonho, pondo em suspensão a divisão entre suas experiências vividas no sono e na vigília.

Esse diálogo entre cinema e literatura tomou fôlego com Ismail Xavier em seu livro *A experiência do cinema: antologia* (1983). Nesta obra, encontramos uma base teórica de referência na discussão sobre cinema e experiência. O teórico disserta sobre a experiência cinematográfica como uma mimese das narrativas de aventura, em que o protagonista

percorre uma jornada cheia de desafios e obstáculos – enfrentando medos, monstros ou situações limítrofes, até mesmo de risco de morte – que acabam por contribuir com um desenvolvimento pessoal e que, geralmente, passam a apresentar uma nova perspectiva de vida, um novo horizonte para essa personagem, uma descoberta de si própria.

Xavier (2008) também discorre sobre a tradicional rivalidade entre cinema e literatura, destacando a arte fílmica como sendo a de maior abrangência popular e mais inclusiva, já que pode ser acessada pelos analfabetos, surdos ou preguiçosos intelectualmente.

1 A ORIGEM DE ALICE

Até mesmo os leitores mais desatentos têm conhecimento de que Alice é uma clássica personagem da literatura inglesa. Muitos sabem, também, que a jovem pertence a uma história escrita por Lewis Carroll na Era Vitoriana e que, por conta de suas inúmeras adaptações e ressignificações (seja em forma literária ou cinematográfica), sua presença ainda é muito forte em nosso imaginário.

A literatura inglesa sempre foi uma fonte tradicional e fértil para ressignificações – basta olharmos para o seu principal nome, William Shakespeare: em um piscar de olhos, conseguimos nos lembrar de várias de suas obras e de algumas dezenas de vezes que experimentamos seu texto, personagens ou enredo passeando por outras versões.

Para os leitores assíduos (incluindo, também, os cinéfilos), aquela sensação de “já li isso em algum lugar” ocorre com certa frequência. Talvez seja essa a principal característica de um clássico: ter um enredo tão continuamente pertinente, características tão marcantes que acabam por extrapolar a própria obra. Por sinal, nosso conhecimento dos clássicos muitas vezes independe de sua leitura direta, uma vez que esses atravessam o tempo e o espaço e permeiam a cultura, semeando outras histórias, de outras autorias, assim como novas versões e edições.

Conforme nos lembra Italo Calvino, em *Por que ler os clássicos* (2007, p. 11): “Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes)”.

Calvino alerta, cautelosamente, que muitas vezes acabamos por perder a origem da história, como se sua concepção estivesse embalsamada em nossa cultura e subconsciente. No entanto, nosso estudo propõe tratar a Alice de Carroll como origem de inúmeras outras que encontramos por aí. Para esse fim, nos valem do poeta, tradutor e ensaísta brasileiro Haroldo de Campos, no livro *Transcrição* (2015), fazendo um paralelo entre a filósofa suíça Jeanne Marie Gagnebin e Walter Benjamin sobre o conceito de “origem”:

Outro aporte muito significativo de J.-M. Gagnebin está na ênfase da dimensão histórica do pensamento de W. Benjamin, no qual discerne “um laço essencial entre língua e história”. No conceito de *Ursprung* (origem não como gênese, mas como salto vertiginoso), no “confronto da origem com a história”, vê o “tema-chave” dessa filosofia. Para a autora, o *Ursprung* “não é simples restauração do idêntico esquecido, mas igualmente, e de maneira inseparável, emergência do divergente”; assim também, “não preexiste à história, numa atemporalidade paradisíaca, mas, pelo seu surgimento, inscreve no e pelo histórico a recordação e a promessa de um tempo redimido” (CAMPOS, 2015, p. 169-170).

Voltamos a Benjamin para resgatar o conceito de “origem”, endossando aquele articulado por Haroldo de Campos: Benjamin (2013) abrange uma proposta como referencial, tanto como de ser referência quanto de ser referenciada. É fácil acessarmos em nosso histórico como leitores uma narrativa cuja protagonista se encontra em algum tipo de contexto incômodo e que, de repente, se depara com uma passagem (um *portal*) a outro tempo e/ou espaço – um universo no qual vivencia uma porção de causos, desafios e situações que nos causam estranhamento.

A sequência do enredo é uma jornada por parte do personagem, que acaba por encarar um embate final e perceber a necessidade do retorno à sua realidade, trazendo consigo uma bagagem de experiências. Essa é a estrutura da trama, por exemplo, das epopeias, como no caso da *Odisseia*. Independentemente de nosso conhecimento de antemão sobre como se dará o desfecho da história, o que nos prende a atenção e nos faz acompanhar o protagonista, tido como herói, é saber quais desafios ele teve de enfrentar e como fez para superá-los – tarefa que, a princípio, parecia intransponível. Assim, muito embora compartilhem alguns pontos estruturais, essas narrativas não deixam de ser envolventes, pois cada uma carrega suas particularidades.

Talvez nos questionemos se seria Alice uma heroína. Podemos interpretá-la como uma *surrogate character* (personagem substituinte ou suplente), o que é bastante comum na literatura vitoriana (como no caso de Dr. Watson, de Sherlock Holmes). Esses personagens coadjuvantes podem ser arquitetados para funcionarem como uma espécie de “olhos do leitor”, para trazer ao texto uma exposição do mundo ou da sociedade, ou ainda funcionar como um instrumento, tal qual uma “caneta do escritor”, para fazer comentários sociais ou prover algum ponto argumentativo. No entanto, Alice pode, de fato, ser vista como uma heroína lógica. Ela interage com a lógica distorcida de Wonderland e de Do Outro Lado do Espelho, superando os paradoxos, a circularidade argumentativa e a inversão dos nexos, como um Ulisses a vencer obstáculos.

Em Alice, temos um cenário não muito diferente desse que nos é familiar. Nós nos deixamos levar pelos encantos e absurdos do País das Maravilhas, embriagados pela possibilidade de ver o mundo do outro lado do espelho. Assim como a garotinha, queremos desvendar esses outros espaços e perspectivas. Não é possível ficarmos imunes a Alice. Ler Lewis Carroll é um convite a questionar aquilo que temos como lugar comum lógico e absoluto das coisas mais cotidianas aos elementos e características que nos constituem como indivíduos, mas que só passam a significar, a existir, mediante o contato com o outro, em um verdadeiro estranhamento de nós mesmos. Quando falamos do “outro”, nos referimos ao

leque de experiências que vão nos constituindo enquanto seres: livros que lemos, pessoas que conhecemos, obstáculos que aparecem em nosso caminho, enfim, tudo que nos proporciona uma forma de aprendizado, amadurecimento e reposicionamento de ideias e de forma de nos perceber no mundo, bem como o modo como percebemos o mundo ao nosso redor. Ao trazermos o conceito do “outro”, um nome não pode passar despercebido: o do psicanalista francês Jacques Lacan. Para ele:

O outro é o lugar em que se situa a cadeia do significante que acomoda tudo que vai poder presentificar-se do sujeito, é o campo desse vivo onde o sujeito tem que aparecer. E eu disse – é do lado desse vivo, chamado à subjetividade, que se manifesta essencialmente a pulsão (LACAN, 2008, p. 200).

Essa subjetividade indica que os aprendizados que se têm pelo outro nem sempre (ou quase nunca) se dão de forma didática como se tem ao ler uma apostila ou um manual de instruções. Esse aprendizado ou se reconhecer vem de uma série de fatores imersos em nossa psique, sem ser necessário que seja um processo imediato, mas sim à medida em que vamos assimilando as experiências elas passam a fazer sentido para nós e, com o tempo, até novos sentidos. Há ainda essa mutualidade na relação com o outro. Assim como, para Alice, o País das Maravilhas é um lugar novo e estranho, para os seres que lá habitam ela também causa estranhamento e curiosidade. Assim, se estabelece uma relação entre ela e o “novo mundo”.

Sob essa ótica, quando falamos em “origem”, também estamos nos referindo a rastro – de todo esse construído anterior que nos acompanha como leitores. A “origem” benjaminiana proporciona um princípio que só se consagra como tal em outro tempo e espaço quando este é retomado dentro de outro contexto, sem compromisso de fidelidade. Essa reconstituição acontece com o propósito de ressignificar uma obra ou uma personagem. A partir disso, a obra-origem não só ressurgir, como passa a significar por novos olhos, uma nova leitura possível, um texto perpetuado:

Mas, apesar de ser uma categoria plenamente histórica, a origem (*Ursprung*) não tem nada em comum com gênese (*Entstehung*). “Origem” não designa o processo de devir de algo e desaparece. A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese. O que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano do factual, do cru e manifesto. O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado. Em todo o fenômeno originário tem lugar a determinação da figura através da qual uma ideia permanentemente se confronta com o mundo histórico, até atingir a completude na totalidade de sua história (BENJAMIN, 2013, p. 34).

Se Alice for mesmo um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese, quais seriam os seus elementos que reverberam em outras

obras? Quando, por exemplo, um cineasta se vale de elementos da Alice carrolliana para propor outra história, podemos supor que alguns elementos da personagem inglesa e alguns elementos presentes em suas aventuras são suficientemente representativos para transpor os limites da obra literária.

Por meio de uma leitura mais atenta dessas aventuras, nós acabamos por conhecer um pouquinho mais da complexa personagem de Lewis Carroll. Logo no primeiro parágrafo de *Alice no País das Maravilhas*, adentramos na história sem saber ao certo se lemos ou nos deixamos levar pelo fechar dos olhos a imaginar esse cenário de tarde gostosa de um dia de verão:

Alice começava a enfadar-se de estar sentada no barranco junto à irmã e não ter nada que fazer: uma ou duas vezes espiara furtivamente o livro que ela estava lendo, mas não tinha figuras nem diálogos, “e de que serve um livro”, pensou Alice, “sem figuras nem diálogos?”. Assim meditava, ponderando (tanto quanto podia, pois o calor a deixava sonolenta e entorpecida) se o prazer de tecer uma grinalda de margaridas valeria o esforço de levantar-se e colher as flores, quando de súbito um Coelho Branco de olhos róseos passou perto dela (CARROLL, 2015a, p. 13).

Quando Alice cai no poço à procura do Coelho Branco, Lewis Carroll marca a transição de “vigília” para o estágio fronteiroço entre sono e realidade (acordada) em que mergulhamos quando estamos adormecendo. Quando estamos sonhando, perdemos a referência de tempo e de espaço: um evento que levaria, em tempo real, horas ou meses para acontecer, se realiza em frações de segundo (e vice-versa).

No primeiro capítulo, Alice descreve a queda no poço como algo sem fim, que a permitia observar seus arredores e até mesmo apanhar objetos. Logo lhe ocorre a dúvida: é o poço assim profundo ou é ela que cai vagarosamente? Esse espaçamento de tempo também marca a transição entre a tediosa tarde de verão, em que sua irmã lia um livro sem gravuras que, para Alice, de nada servia, e o País das Maravilhas. O poço funciona, portanto, como um portal para o mundo encantado, sendo que o único diálogo entre um mundo e outro é a própria Alice, que viaja para um universo de aventuras e conflitos interiores:

Ou o poço era profundo demais, ou ela caía muito devagar, pois tinha tempo de sobra para olhar em torno de si durante a queda e perguntar-se o que aconteceria em seguida. Tentou primeiro olhar para baixo a fim de ver onde estava chegando, mas a escuridão era demais para ver qualquer coisa (CARROLL, 2015a, p. 14).

O mundo de Alice, fora do País das Maravilhas, era o de uma menina de sete anos que tinha como principais compromissos ir à escola e fazer as lições de casa. A escola era a instituição detentora do conhecimento e do senso de verdade. Uma conta matemática ou um poema eram validados pelo o que se aprende, lugar em que se normatiza e padroniza o

conhecimento e, para Alice, era ali que ela detinha seu conhecimento de mundo. No decorrer da trama, são muitas as oportunidades em que a protagonista debate com os bichos sobre a diferença entre os versos que decorara na escola com os que eles afirmam serem os corretos.

Abaixo podemos ver a primeira vez em que ela demonstra seus conhecimentos (no caso, em geografia), herança de sala de aula:

Caindo, caindo, caindo. Essa queda nunca teria fim? “Só queria saber quantos quilômetros já desci esse tempo todo!”, disse em voz alta. “Devo estar chegando perto do centro da terra. Deixe ver: deve ter sido mais de seis mil quilômetros, por aí...” (CARROLL, 2015a, p. 15).

Em sua passagem entre o real e o maravilhoso, compara o tempo que leva para chegar ao País das Maravilhas com o que se levaria para chegar ao centro da Terra – conhecimento esse que, provavelmente, teria sido parte de suas lições de geografia e dos bancos escolares. No decorrer do livro, a narrativa nos vai mostrando que esse mesmo conhecimento, tão legitimado pela escola de Alice, de nada vale no País das Maravilhas. Neste mundo há outra lógica vigente, na qual Alice nada sabe e nada acerta – um desconcerto que coloca a personagem em paradoxos a questionar sua própria identidade.

Em *Alice no País das Maravilhas*, por mais que sejamos avisados logo cedo de que se trata de um sonho, nós nos deixamos levar pela narrativa, vivenciando cada uma de suas aventuras. Também estranhemos os aspectos fantásticos – Alice ora aumenta, ora diminui de tamanho, os bichos falam, um bebê se transforma em porco, cartas de baralho que falam e caminham, entre outras muitas estranhezas que habitam o País das Maravilhas. Lá, todos os habitantes são possíveis e significam em sua “ordem social”: desde o poder máximo (a Rainha de Copas) até seus súditos – estes são compostos por uma população bastante heterogênea e complexa, contando com as demais cartas de baralho e diversos bichos, plantas e seres pertencentes ao imaginário infantil inglês (por exemplo, o Humpty Dumpty) e todos operando pela lógica monárquica e totalitária da Rainha – que é, por sua vez, a primeira e última (talvez até a única) voz do País das Maravilhas.

Em um breve parêntese, a Inglaterra da época de Carroll também era uma monarquia. Por essa razão, alguns teóricos literários leem *Alice no País das Maravilhas* como uma alegoria (cômica e crítica) da própria Era Vitoriana. Todavia, essa abordagem fica, neste TCC, apenas em segundo plano. Os elementos alegóricos a serem discutidos na sequência deste texto constroem uma análise de como a personagem busca a si e, no caso de *Alice ou a última fuga*, de Claude Chabrol, da maneira como a personagem faz essa travessia em busca de si e de como o cineasta recorreu a Carroll para elaborar sua obra.

Mergulhando nos aspectos fantasiosos, esquisitos ou absurdos do País das Maravilhas e Através do Espelho, é necessário recorrermos a um embasamento sobre o *nonsense*. Afinal, aquilo que nos causa estranhamento ou ainda aquilo que para nós é inadmissível a ponto de tacharmos como um absurdo, em recortes de tempo e espaço, são tidos como: normais, viáveis e plenos de sentido. Por isso, recorreremos ao livro *Rima e solução – A poesia nonsense de Lewis Carroll e Edward Lear* (1996), de Myriam Ávila, autora mineira e estudante do *nonsense* inglês.

1.1 A LEITURA DO NONSENSE

Myriam Ávila (1996) apresenta uma análise sobre as obras de dois autores do *nonsense* inglês: para ela, a forma de *nonsense* de Carroll e Lear é única e sem igual na literatura mundial, e os elementos que a compõem estruturalmente são densos e, por isso, se assemelham às composições em verso.

Ao lermos Lewis Carroll ou Edward Lear, devemos lançar um olhar tal como o fazemos para um poema: só se significa quando lido por inteiro. Os versos isolados podem, é claro, vir impregnados de significantes; contudo, é somente no texto inteiro, ao fim da leitura do poema, que apreenderemos sua mensagem. Por vezes, é necessário ler duas, três ou outras tantas vezes, pois a poesia é simbiótica e semiótica por excelência:

Ao tentar interpretar um poema com base na realidade só se consegue fazê-lo tomando os componentes do poema isoladamente. A leitura correta, segundo Riffaterre⁵, deve levar em conta a estrutura total do poema, mais exatamente, suas equivalências estruturais. Só assim se terá “a epifania da semiose” (ÁVILA, 1996, p. 33).

Por isso, para ser um leitor de *nonsense*, é preciso se deixar levar pelo texto e, ao mesmo tempo, ater-se a cada detalhe dele: deixar-se levar para que possamos vivenciá-lo, experimentá-lo em sua plenitude, por mais que nunca o apreendamos por completo; ater-se a cada detalhe, pois ele proporciona um conteúdo rico e entrelaçado de tantos saberes que a cada leitura notamos um aspecto diferente, uma novidade. Temos com o *nonsense* uma verdadeira epifania do inapreensível, um fetiche entre o que é e o que não é, bem como uma curiosidade no que está por vir. Esse gostinho do novo, do proibido, do que está por vir é a “adrenalina” que move Alice em suas aventuras e o leitor ao virar a página.

⁵ Michael Riffaterre foi um renomado crítico e teórico literário francês. Sua obra referência é *Semiotics of Poetry*, publicada em 1978.

Os recursos textuais utilizados na literatura *nonsense*, em especial nas produções de Lewis Carroll, não são elementos meramente estilísticos, mas fazem parte da narrativa e interferem diretamente no enredo. Ávila (1996) destaca uma das características marcantes do texto *nonsense*: a agramaticalidade, que contraria a expectativa do leitor. Seguir um coelho com roupas ou atravessar um espelho, por exemplo, são gatilhos de agramaticalidade. Quanto ao já citado Riffaterre, Ávila ainda destaca que

Sua não-linearidade é apenas imaginária, pois toda norma se deduz de um discurso, e todo discurso “já é uma estrutura estilística, sobrecarregada de conotações intensificadas” (p. 164). Para o autor de *Semiotics of poetry*, agramaticalidade é tudo aquilo que “ameaça a representação da realidade, ou mimese”, portanto aquilo que contraria a expectativa do leitor (ÁVILA, 1996, p. 34).

Essa agramaticalidade pode ser distinguida do que entendemos por absurdo. Na edição de Alice utilizada como fonte para este TCC (de 2015, pela Editora 34), temos um ensaio de Sebastião Uchoa Leite chamado *O que a tartaruga disse para Lewis Carroll*, em que o autor descreve o absurdo como sendo um valor humano – ou seja, o que está fora do admissível para nós, humanos, passa a ser percebido como um absurdo. Já o *nonsense* se trata de um valor da lógica.

A lógica opera em um sistema fechado, dentro do qual só há espaço para aquilo que segue o mesmo sentido (ou, quando falamos de linguagem, aquilo que segue a mesma semântica). O tradutor apresenta uma série de considerações e análises sobre as obras do escritor inglês, nos apresentando algumas possíveis leituras para esses clássicos (alegórica, psicanalítica, semiótica), demonstrando a pluralidade da obra e a impossibilidade de esgotarmos nossa leitura. Leite (2015) cita alguns teóricos que já dedicaram suas produções intelectuais para discorrer sobre Carroll, Alice e o *nonsense*, entre os quais se encontra Michel Holquist, que trata do *nonsense* pela perspectiva da abstração matemática e sobre a linguagem como algo que não apreendemos por completo:

Numa outra visão do nonsense, Michael Holquist o aproxima das relações altamente abstratas da matemática e da lógica. Por isso a diferença entre o *nonsense* e o absurdo. Este lida com valores humanos, enquanto o *nonsense* lida com valores puramente lógicos. O absurdo joga com a ordem e a desordem. O *nonsense* apenas com a ordem [...] é um processo em si mesmo, sem qualquer outra finalidade. É pura superfície, conclui Holquist. É uma violência contra a semântica, “mas, desde que é sistemático, o sentido do *nonsense* pode ser apreendido”. É nisso que Holquist vê maior valor do *nonsense* e de seu mestre Carroll, o de chamar a atenção para a linguagem, para o fato de que ela não é só algo que conhecemos, mas algo vivo, em processo, “algo a ser descoberto” (LEITE, 2015, p. 160).

Por isso, jogar com as palavras nos permite esse outro significado, como Carroll tão bem soube fazer no correr das duas obras aqui estudadas. O que só é possível no País das

Maravilhas ou Do Outro Lado do Espelho é o que compõem essa agramaticalidade, pois está dentro de uma lógica que significa aos que ali habitam, contudo não significa para quem está por lá de passagem, como um jogo – um sistema fechado. Alice, ao perceber que estava atendendo às ordens de um coelho, faz um paralelo pensando como seria receber ordens de sua gatinha, Dinah: em seu dia a dia, ela jamais admitiria ordens de um bicho, mas no País das Maravilhas o senso de admissível parece outro ou ausente. Na segunda história de Alice, as flores conversam com ela, a insultam e a questionam, situações até então inimagináveis para a personagem, que as considera como novas. O mais próximo disso que experimentara até aquele momento fora os diálogos com suas gatinhas de estimação, Dinah e Kitty:

“Que esquisito tudo isso”, disse Alice a si mesma, “fazendo mandados para um coelho! Na certa Dinah será a próxima a me mandar fazer coisas!”. E começou a fazer mil fantasias sobre o que poderia acontecer: ““Senhorita Alice! Vamos logo, apronte-se para o seu passeio!, ‘Um minutinho, ama! Tenho de vigiar esse buraco de rato até que Dinah volte, pra ver se o rato não sai’. Mas só que se Dinah começar a dar ordens desse jeito”, Alice continuava a pensar, “ela não vai ficar muito tempo lá em casa” (CARROLL, 2015a, p. 39).

Em *Alice através do espelho e o que ela encontrou por lá*, logo no segundo capítulo, “O jardim das flores vivas”, a jovem garotinha se surpreende ao se deparar com flores falantes:

– Ó lírio-tigrino – disse Alice dirigindo-se a um lírio que ondulava graciosamente ao vento –, só queria que você pudesse falar! – Nós podemos falar – disse o Lírio-tigrino – quando tem alguém com quem valha a pena falar. Alice ficou tão atônita que durante um minuto não conseguia dizer nada: parecia ter ficado sem respiração. Finalmente, enquanto o Lírio-tigrino continuava apenas ondulando ao vento, ela falou outra vez, numa voz tímida, quase um sussurro: – E todas as flores podem falar? – Tanto quanto você – disse o Lírio-tigrino. – E bem mais alto (CARROLL, 2015b, p. 32).

Receber ordens de um animalzinho de estimação ou dialogar com flores são ações que fora dos mundos visitados por Alice nos parecem absurdos, no entanto, bichos e flores falantes são realidades dentro do comum quando se está no País das Maravilhas ou Do Outro Lado do Espelho, faz parte da lógica desses lugares. Nesse viés as regras são outras, o tempo e espaço são outros, o intruso, ou melhor, a intrusa é Alice, que compara e contesta mediante sua lógica, uma lógica sem espaço no *nonsense*:

Nessa linha, se colocam num plano mais geral os que interpretam Carroll no quadro do nonsense, no qual se destacam as aventuras de Alice. Essa é a perspectiva de Elizabeth Sewell⁶, que vê o nonsense como um sistema fechado, com suas leis restritas, guardando relações com a lógica, a matemática e sobretudo com o jogo.

⁶ Elizabeth Sewell foi uma poeta e romancista inglesa. Trabalhou no Ministério da Educação, em Londres. Suas produções como crítica literária incluem estudos sobre *nonsense*, Edward Lear e Lewis Carroll.

Como todo sistema procede por exclusões, o nonsense exclui os processos afetivos (e daí, explica Sewell, as paródias poéticas de Carroll esterilizarem as metáforas pelo humor). O sistema do nonsense opera como um jogo, dentro de um espaço e tempo fechados (regras a que obedecem estritamente aos livros de Alice) e, como num jogo, no espaço-tempo em que ele decorre, excluindo-se as relações afetivas subsistem apenas as relações dialéticas, “isto é, as de rivalidade e competição”, esclarece a autora (DELEUZE, 2015, p. 159).

Em *Alice no País das Maravilhas* essa relação de poder se estabelece na submissão dos seres à Rainha de Copas. Ela é a expressão máxima de poder e sabedoria incontestável em seu reino, o que, para nós, é um absurdo. Um dos indícios desse poder sem escrúpulos é a recorrência exacerbada de decretos de decapitação: qualquer atitude que a desagradasse era motivo para que fizesse tal ordem; enquanto as cartas de baralho, servos da Rainha, eram figuras sem nenhum poder, planos e sem direito de expressão. Cabia-lhes acatar as ordens dela sob a pena de, caso não cumprissem com o solicitado, serem os próximos castigados. Em *Alice através do espelho*, a narrativa em si segue a lógica do jogo de xadrez, e a corrida pelo poder se estabelece pelas mesmas regras: quem consegue avançar as casas do tabuleiro vence.

Ávila (1996), consoante com Riffaterre (1978), nos indica que, ao ler um texto do gênero *nonsense*, como encontramos nas obras de Carroll e Lear, deve ser feito o mesmo exercício realizado ao ler poesia: ir e vir nos versos. Se como leitores abraçarmos a causa de Alice que, mesmo se sentindo contrariada, tenta não entrar em conflito com os habitantes dos mundos fantasiosos, não temos muito o que questionar das anormalidades que cercam Maravilhas ou Outro Lado do Espelho. No entanto, muitas vezes, precisamos ler mais de uma vez o mesmo parágrafo para apreender os sentidos implícitos no enredo carrolliano. Nessa prática, ignoraremos o que nos parece absurdo e emergiremos à lógica proposta pelo autor.

Esse gênero também tem como uma de suas características o refinado estilo do humor inglês. O leitor contemporâneo e o leitor de traduções de Lewis Carroll talvez percam um pouco desse quesito, já que o humor é um dos elementos mais marcados temporalmente. Quando lemos comédias clássicas, como *As Rãs* (405 a.C.), de Aristófanes, não soltamos risadas, o contexto risório nos passa em branco. Com as obras de Carroll, essa perda não é tão grave, pois o autor tem um texto multifacetado de referências. Contudo, para os conhecedores da Era Vitoriana e do estilo de vida inglês daquele tempo, as passagens humorísticas passam a ser mais frequentes.

Ao lado do contexto de agramaticalidade, o humor *nonsense* pode ser percebido em trechos como o abaixo, em que Alice tem um diálogo sobre suas estranhas transformações com a Lagarta:

– Quem é você? (Perguntou a Lagarta). Não era um começo de conversa muito animador. Um pouco tímida, Alice respondeu: Eu... eu... nem eu mesmo sei, senhora, nesse momento... eu... enfim, sei quem eu era, quando me levantei hoje de manhã, mas acho que já me transformei várias vezes desde então (CARROLL, 2015a, p. 48-49).

No “Capítulo V” de *Alice no País das Maravilhas*, intitulado “Conselhos de uma Lagarta”, Alice diz o quanto mudou desde que iniciara suas aventuras. A menina não acha normal trocar tanto de tamanho de uma hora para a outra, no entanto esse diálogo é realizado com um bicho que tem em seu ciclo de vida a transformação: até se tornar uma linda borboleta, a lagarta passa por fases (o ovo, a larva, a pupa e, por último, o estágio adulto). Nessa conversa, Alice também afirma não se reconhecer mais, pois já mudou muito desde que o dia amanhecera. O enredo marca as mudanças de estatura da personagem – ora pequena, *eat-me*, ora grande, *drink-me*. No entanto, essas mudanças também acompanham seu amadurecimento. Ela passou a se ver e a se questionar a partir de sua experiência com o outro.

Deleuze, em *Lógica do sentido* (2015), deixa claro que essas transições fazem parte da experiência de Alice, mas também fazem parte da lógica *nonsense* de não nos trazer respostas, mas sim paradoxos: “Alice não cresce sem ficar menor e inversamente. O bom senso é a afirmação de que, em todas as coisas, há um sentido determinável; mas o paradoxo é a afirmação dos dois sentidos ao mesmo tempo” (DELEUZE, 2015, p. 1).

O embate de trocas de tamanho pelos dispositivos *eat-me* e *drink-me* faz parte do processo de amadurecimento de Alice. Seu tamanho fazia com que ela mudasse de perspectiva, bem como a forma como ela era vista pelos os outros seres: ora uma ameaça, ora uma menininha – como acontece quando ela está dialogando com a Lagarta e fala que ter oito centímetros é um tamanho insuficiente. A Lagarta sente-se ofendida, pois tem exatamente oito centímetros e, para ela, é um tamanho suficiente. Nesse mesmo diálogo, Alice reclama de ficar mudando de tamanho o tempo inteiro, já para a Lagarta as mutações fazem parte de seu ciclo de vida, uma normalidade.

É nesse jogo de palavras que se realiza o *nonsense*: uma forma de se apropriar das palavras a ponto de deslocá-las de seu referencial comum, de como as aplicamos semanticamente e usualmente. Esse ir e vir nos significados Ávila (1996) chama de “abuso” da linguagem:

Esse “abuso” da linguagem seria também a essência do nonsense: se o humor é “catacrese contínua”, o nonsense é “catacrese absoluta”. Além disso, humor e nonsense em muitos casos ocorrem juntos. No entanto, é possível distingui-los (no nosso caso é até imprescindível). Segundo Riffaterre, no humor o leitor é levado a perceber que o texto se refere a algo dito de outra maneira e noutro lugar, é uma experiência contínua de *detour* verbal (ÁVILA, 1996, p. 35).

O *detour* verbal podemos conferir, por exemplo, no diálogo abaixo, em que Alice tem com o Rei Branco na floresta: as palavras ganham outro sentido, uma inversão do que elas denotariam para nós e para ela. Por isso, quem não entende e se confunde com o que o Rei Branco diz é Alice, a quem, assim como a nós, também causa estranhamento:

Dê uma olhada na estrada e veja se pode avistar algum deles. – Ninguém está vindo na estrada – disse Alice. – Ah, só queria ter olhos assim – observou o Rei, em tom rabugento. – Capazes de ver Ninguém! E a tal distância! Ora, o máximo que consigo é ver alguém de verdade (CARROLL, 2015b, p. 107).

O Rei Branco transforma (de acordo com a gramática normativa) o pronome indeterminado “ninguém”, em substantivo próprio “Ninguém”⁷. Esse aspecto também chama a atenção: não se trata de um puro brincar com palavras, nem tão somente um toque de humor inglês. Esse recurso textual é o eixo central do enredo, pois nos indica o embate de Alice com ela mesma, na busca por sua identidade:

As palavras até adquirem individualidade, como Ninguém, no diálogo entre Alice e o Rei Branco: para Alice ninguém está vindo pela estrada; para o Rei, Ninguém (isto é, alguém) está vindo pela estrada. Ao jogo com as palavras, Carroll superpõe o problema semântico da relação entre nomes e coisas (e por isso a questão da identidade é onipresente nas Alices) (DELEUZE, 2015, p. 166).

Esses desencontros marcam a própria perda de identidade de Alice: nas duas tramas, são várias as passagens em que ela questiona por sua identidade ou por seu nome. Isso acontece quando habitantes do País das Maravilhas perguntam quem é ela e ela fala que já não tem tanta certeza, pois mudara tantas vezes desde que acordara naquela manhã, que não pode mais – com precisão – dizer quem é. Ou quando entra no bosque de Através do Espelho e esquece o seu nome, como se esquecesse de si.

Também neste livro, Alice tem um diálogo com o personagem clássico das *nursery rhymes*, Humpty Dumpty, sobre o significado dos nomes. Essa passagem do enredo marca uma perspectiva semiótica de leitura: o fato de o personagem se destacar por seu formato e a conotação de seu nome indicar sua forma física nos apontam para uma abordagem semântica que estabelece uma relação causal entre o nome e aquilo que o nome denota, em que se discute como a linguagem pode representar mundo e, assim, significá-lo:

Numa passagem célebre em *Looking-glass*, o homem-ovo Humpty Dumpty exige que os nomes próprios signifiquem algo, e dá-se como exemplo de um

⁷ Também na *Odisseia* há um caso de “Ninguém” como substantivo próprio: o ciclope Polifemo, após ser atacado por Odisseu, pergunta o nome de seu agressor, ao que responde Odisseu: “Eu me chamo Ninguém, Ninguém me chamam” (HOMERO, 2009, p. 103).

nome que significa a sua própria forma. Esse isomorfismo nome/forma é básico para compreensão dos livros de Alice, em que o sentido se instaura através da própria linguagem, dos seus ícones verbais ou visuais. O que leva a supor que a leitura semiótica dos livros de Alice seria uma das trilhas mais ricas para compreendê-los, através da desocultação dos signos (DELEUZE, 2015, p. 170).

A passagem abaixo é o diálogo entre Humpty Dumpty e Alice, que se encontra no capítulo seis de *Através do espelho*:

– Não fique aí enrolando as coisas desse jeito – disse Humpty Dumpty, olhando para ela pela primeira vez –, mas diga logo qual é o seu nome e a sua opção. – Meu nome é Alice, mas... – é um nome bastante idiota! – interrompeu Humpty Dumpty. – Que significa? – *Deve* um nome significar alguma coisa? – Perguntou Alice, cheia de dúvida. – Claro que deve – respondeu Humpty Dumpty com um risinho. O meu nome significa a forma que tenho – que é, aliás, uma forma bem atraente. Com um nome como o seu, você pode ter qualquer forma. (CARROLL, 2015a, p. 90-91).

Humpty Dumpty deixa claro seu posicionamento quanto aos nomes denotarem o que representam, levando em conta sua forma física. O homem-ovo faz questão de dizer que o nome de Alice de nada significava. Quando a menina traz à tona sua dúvida quanto aos nomes significarem algo, traz em xeque sua falta de identidade. No rastro dos jogos com palavras e da pluralidade de leitura que temos em Alice, Leite (2015) destaca mais um estudioso de Carroll, o francês Jean-Pierre Gattégno, que nos traz um viés das armadilhas das sequências lógicas. Nesse caso, cabe ao leitor se colocar no lugar de um dos seres do País das Maravilhas e observar os acontecimentos por essa perspectiva:

Gattégno observa ainda que um dos jogos de Carroll nas Alices é o de mostrar a armadilha dos raciocínios lógicos. Assim, por exemplo, se a pomba (cap. 5 de *Wonderland*) toma Alice por uma serpente é porque raciocina a partir da premissa de que comer ovos é atributo particular das serpentes: ora, se as meninas comem ovos, então elas são “uma espécie de serpente”. Idem quanto ao episódio em que o Rei de Copas (cap. 8 de *Wonderland*) quer mandar decapitar o Gato de Cheshire e o carrasco se recusa porque não pode decapitar uma cabeça sem corpo, enquanto o Rei acha que desde que haja cabeça pode haver decapitação. O problema lógico se reduz ao problema semântico: o sentido do termo decapitar. Aos problemas lógicos (de raciocínio), que são também problemas semânticos (de significados), que percorrem os dois textos das Alices e outras ficções do autor, Carroll não propôs soluções, mas paradoxos. A sua função era de questionar poeticamente (como, aliás, os antigos) (LEITE, 2015, p. 166).

Propor o paradoxo é o que podemos ter como elemento-chave das obras de Lewis Carroll. É pela falta de resposta ou pela falta de sentido que Alice primeiramente se desencontra, deixa-se levar pelos aspectos que não cabem mais argumentos para questionar e, em seguida, protesta como se alcançasse o absurdo humano, a falta de lógica passa a ser inadmissível para ela. Nesse momento, como podemos conferir no Capítulo 11 “Quem roubou as tortas?” do primeiro livro, Alice passa a contestar o maravilhoso, seu tamanho se estabiliza

ao de uma garotinha de sete anos de idade e não há mais motivos para permanecer no País das Maravilhas ou do Outro Lado do Espelho. O próximo passo é o despertar – o retorno para sua rotina com sua irmã e suas gatinhas de estimação.

Enquanto Alice se deixa levar pelas aventuras, está buscando a si. Por isso, para Deleuze (2015), esse seria o motivo de Carroll ter optado por intitular a obra de *Alice no País das Maravilhas*, e não *As aventuras subterrâneas de Alice*:

(Por isso, crê o filósofo, duvidosamente, Carroll desistiu do título inicial da obra, *Alice's adventures under ground*). A obra de Carroll joga perfeitamente com a dualidade dos sentidos, com a proliferação indefinida dos mesmos, com a criação dos jogos sem regras definidas e contraditórias em si, etc. O não sentido na filosofia do absurdo se opõe ao sentido. Em Carroll, ao contrário, o não sentido se opõe à ausência de sentido, produzindo um excesso de sentido. [...] Daí que as inversões/reversões em Alice (reversões de tamanho, reversões na ordem do tempo, reversões de proposições, reversões de causa e efeito, etc.) surgem como um paradoxo de identidade infinita e conduzem à contestação da identidade pessoal de Alice, tema que atravessa suas aventuras. A descida de Alice nas profundezas do poço dá lugar a movimentos laterais de expansão, a profundidade se faz superfície, os animais dão lugar a figuras de cartas, sem espessura. Não há aventuras de Alice, mas uma aventura: sua ascensão à superfície (DELEUZE, 2015, p. 163).

Deleuze (2015) faz uma análise detalhada sobre Lewis Carroll, em especial sobre as aventuras de Alice. O livro é segmentado em séries, sendo que a “Segunda série de paradoxos: dos efeitos de superfície” é dedicada a falar sobre os aspectos de superfície, de plano e de profundidade que o autor inglês utilizava para conduzir o enredo. Essas dimensões também servem como recurso para darem noção de tempo/espço. Quando estamos sonhando, por exemplo, perdemos a noção de tempo. Passado, presente e futuro se confundem, não tendo uma delimitação de tempo e ocorrência dos fatos:

O único tempo dos corpos e estados das coisas é o presente. Pois o presente vivo é a extensão temporal que acompanha o ato, que exprime e mede a ação do agente, a paixão do paciente. [...] Só o presente existe no tempo e reúne, absorve o passado e o futuro, mas só o passado e o futuro insistem no tempo e dividem ao infinito cada presente. Não são três dimensões sucessivas, mas duas leituras simultâneas do tempo (DELEUZE, 2015, p. 5-6).

Essas duas leituras simultâneas do tempo se fazem presentes quando contamos ou experimentamos um sonho, quando estamos apaixonados – usa-se até a expressão “estar fora do ar” –, de acordo com nosso estado de espírito: se estamos mais ansiosos, o tempo passa devagar; se temos um dia muito prazeroso, parece que o tempo passa voando. No entanto, o tempo está em seu compasso, o que muda é a forma como lidamos com ele.

No embalo do tempo de *Wonderland*, Alice desliza de um acontecimento fantástico para outro. No Capítulo 3 deste TCC, em que falaremos sobre *Alice ou a última fuga*, de Claude Chabrol, vamos voltar aos aspectos cinematográficos da narrativa: a imagem também

pode ser vista como uma superfície escorregadia. Escorregar é passar para o outro lado, o outro lado é o inverso, assim como um espelho.

À medida em que avançamos na narrativa, contudo, os movimentos de mergulho e soterramento dão lugar a movimentos laterais de deslizamento, da esquerda para direita e da direita para esquerda. Os animais das profundezas tornam-se secundários, dão lugar a figuras de cartas de baralho, sem espessura. De tanto deslizar se passará para o outro lado, uma vez que o outro lado não é senão o sentido inverso:

Não há, pois, aventuras de Alice, mas uma aventura: sua ascensão à superfície, sua desmistificação da falsa profundidade, sua descoberta de que tudo se passa na fronteira. Eis por que Carroll renuncia ao primeiro título que havia previsto, “As aventuras subterrâneas de Alice”. Com maior razão para do outro lado do espelho. Aí, os acontecimentos, na sua diferença radical em relação às coisas, não são mais em absoluto procurados em profundidade, mas na superfície, neste tênue vapor incorporal que se desprende dos corpos, película sem volume que os torna planos. Alice não pode mais se aprofundar, ela libera seu duplo incorporal (DELEUZE, 2015, p. 10).

Como pudemos observar até aqui, esse deslocamento tempo/espço é uma constante no texto *nonsense*. Um exercício que o leitor pratica incessantemente, ainda mais em um texto que mescla real com ficção/sonho e despertar. Nas duas tramas carrollianas, ficamos em dúvida se é um sonho, beirando a um devaneio de Alice, ou se as experiências perpassam o imaginário. É o limiar entre o onírico e o acordado que nos faz embriagarmos por Alice. Como se anunciam nos dois enredos, a personagem se encontra em um estágio de tédio/ócio intercalando distração com sonolência:

Assim meditava, ponderando (tanto quanto podia, pois o calor a deixava sonolenta e entorpecida) se o prazer de tecer uma grinalda de margaridas valeria o esforço de levantar-se e colher as flores, quando de súbito um Coelho Branco de olhos róseos passou perto dela (CARROLL, 2015a, p. 14).

Quando Alice retorna ao seu tamanho real, nos damos conta de que a fantasia está chegando ao fim junto ao despertar de um sonho. No Capítulo 11, “Quem roubou as tortas?”, aconteceu o julgamento dos suspeitos de terem roubado as tortas da Rainha de Copas. Nesse momento, Alice demonstra estar farta dos absurdos daquele país. Mesmo porque quem acataria ao decreto de decapitar todos os seres do País das Maravilhas que não os habitantes deste mundo, acostumados à submissão de sua representante magnânima, a Rainha Vermelha? A partir do momento em que o País das Maravilhas vai se tornando inadmissível para Alice, a fantasia passa a não fazer mais sentido. A garotinha não aceita os fatos maravilhosos, pois vão de encontro ao que a constitui como ser:

Nesse exato momento Alice sentiu uma curiosa sensação, que a deixou intrigadíssima até perceber do que se tratava: a de que estava crescendo outra vez. Logo de imediato pensou em levantar-se e retirar-se da corte; mas, pensando melhor, resolveu ficar enquanto houvesse bastante espaço para ela (CARROLL, 2015a, p. 121).

O fato de Alice voltar ao seu tamanho real marca o fim da transição e de trocas de experiências vivenciadas no País das Maravilhas. Voltar ao seu tamanho real simboliza, conseqüentemente, despertar do sono e do sonho. O ponto determinante para que Alice contestasse veementemente o País das Maravilhas foi o momento em que a lógica se invertia no extremo ao senso de “correto” que a garotinha detinha. A Rainha Vermelha queria decretar a sentença antes do julgamento, isso faria com que todos os seres do País das Maravilhas fossem decapitados, incluindo Alice. Ela não concordava, pois já não aceitava uma pena tão irrefutável quanto a decapitação, imagina se concordaria com o ato de todos serem decapitados, ainda mais sem a chance de se defenderem em júri:

Não, não! – gritou a rainha. – Primeiro a sentença, o veredito depois. – Mas que bobagem! - disse Alice em voz alta. – Quem já viu sentença sem veredito? – Dobre a língua! disse a rainha, com o rosto vermelho de raiva. – Não, nunca! respondeu Alice. – Cortem-lhe a cabeça! berrou a Rainha o mais alto que pôde, Mas ninguém se moveu. – E quem se importa com você? disse Alice (que tinha acabado de voltar ao seu tamanho normal). – Vocês não passam de um baralho de cartas! Ao dizer essas palavras, todo o jogo de cartas voou para cima e depois desceu em sua direção: ela deu um gritinho, meio de susto e meio de raiva, e tentou rebater a revoada de cartas... Viu-se deitada no barranco com a cabeça no colo da sua irmã, que delicadamente afastava do seu rosto algumas folhas mortas que haviam tombado da árvore. – Acorde, querida Alice! – dizia sua irmã. – Mas que sono pesado você teve! – Ah, eu tive um sonho tão esquisito! disse Alice. E pôs-se a contar à irmã, até quanto podia se lembrar, todas essas estranhas Aventuras que vocês acabaram de ler. E quando terminou, sua irmã beijou-a, dizendo: – Foi um sonho bem curioso, sem dúvida, minha querida, mas agora corra, é hora do chá, e já está ficando tarde (CARROLL, 2015a, p. 134).

Nessa breve explanação sobre os enredos experimentados por Alice e as possíveis formas de ler o gênero *nonsense* de Lewis Carroll, nos cercamos de inúmeros elementos que caracterizam a trama e o estilo do autor inglês. Paradoxos, contato com o absurdo, lógicas possíveis, conflito de identidade, experiência onírica estão entre os componentes desses clássicos da literatura mundial. Se Italo Calvino (2007) já nos adverte sobre a presença, mesmo que em segundo plano, dos clássicos em criações mundo afora, Haroldo de Campos (2015), parafraseando Goethe, defende:

[...] toda literatura, fechada em si mesma, acaba por definhar no tédio, se não se deixa, renovadamente, vivificar por meio da contribuição estrangeira. Enfrentar-se com a alteridade é, antes de mais nada, um necessário exercício de autocritica, assim como uma vertiginosa experiência de ruptura de limites (CAMPOS, 2015, p. 205).

Por isso, adaptar, traduzir, ressignificar e se deixar permear por uma obra nos deixa os rastros de autoria percorridos pelo autor e permite que a obra-origem se perpetue sobre nova proposta e perspectiva. Linda Huntcheon, em *Uma teoria da adaptação* (2011), nos fala sobre essa sensação que as adaptações (e ressignificações) nos dão: a de já ter visto/lido dada trama ou tal personagem em outro lugar, outro tempo/espço:

As histórias que contam, entretanto, são tomadas de outros lugares, e não inteiramente inventadas. Tal como as paródias, as adaptações têm uma relação declarada e definitiva com textos anteriores, geralmente chamados de “fontes”; diferentemente das paródias, todavia, elas costumam anunciar abertamente tal relação (HUTCHEON, 2011, p. 24).

Ao falar de adaptar e ressignificar clássicos, outra antiga discussão nos vem à tona: literatura x cinema. Quando uma história literária é transportada para o cinema, invariavelmente surgem as opiniões condenando e defendendo essa operação. No entanto, o que nos interessa aqui é ver como elementos literários de uma história tão explorada e visada por tradutores, adaptadores e cineastas pode ganhar novos entornos, se fazendo presente mesmo sem ser mencionada:

Para alguns, conforme argumenta Robert Stam, a literatura sempre possuirá uma superioridade axiomática sobre qualquer adaptação, por ser uma forma de arte mais antiga. Porém, essa hierarquia também envolve o que ele chama de iconofobia (uma desconfiança em relação ao visual) e logofilia (a sacralização da palavra) (STAM, 2000, p. 58). Logicamente, a visão negativa da adaptação pode ser um simples produto das expectativas contrariadas por parte do fã que deseja fidelidade ao texto adaptado que lhe é querido, ou então por parte de alguém que ensina literatura e necessita da proximidade com o texto – e talvez de algum valor de entretenimento – para poder fazê-lo (HUTCHEON, 2011, p. 24).

Esse, talvez amador, desejo de fidelidade pode funcionar como uma nuvem ofuscando a proposta cinematográfica de dada obra literária. O cineasta imprime no filme sua própria autoria, sem um comprometimento de se aprisionar ao que fora escrito antes. A não ser, é claro, quando essa for a proposta de uma adaptação tal qual a que o autor literário propusera.

Contudo, não viemos aqui para uma análise de o que é melhor ou pior, mais ou menos arte, legítimo ou ilegítimo. A dicotomia cinema e literatura, neste trabalho, se vale para uma análise de uma Alice ressignificada pelo olhar de Claude Chabrol. Antes de nos debruçarmos pela versão francesa e cinematográfica de Alice, vamos a um estudo sobre a experiência onírica presente em Alice e a experiência onírica cinematográfica.

2 EXPERIÊNCIA ONÍRICA – SONHO E CINEMA

“O mais admirável no fantástico”, disse André Breton,
 “é que o fantástico não existe; tudo é real.”

(Luis Buñuel apud Ismail Xavier)

No Capítulo 1 deste TCC, “A origem de Alice”, pudemos acompanhar a imersão onírica da personagem carrolliana em busca de si. Por mais que os dois livros nos avisem, logo em suas primeiras páginas, que Alice se encontrava sonolenta, prestes a adormecer, no decorrer do enredo acabamos, por vezes, a ficar em dúvida se ela está sonhando ou acordada. Essa experiência nos acompanha também em *A última fuga de Alice*, de Claude Chabrol. Há ao menos dois motivos para termos essa percepção pela obra do cineasta francês: 1) Alice Carol vivencia experiências que nos deixam em dúvida sobre se fazem ou não parte de um sonho da personagem; 2) a própria experiência onírica que o cinema nos proporciona. O limiar entre a vigília e o sono nos remete a uma experiência particular e corriqueira em nossa rotina; no entanto, acaba por se tornar uma experiência coletiva quando nos impregnamos pela arte cinematográfica.

O artigo “Dormir nos braços da mãe: a primeira guardiã do sono” (2002), escrito por Nayra Cesaro Penha Ganhito, discorre sobre o sono como uma experiência íntima e cotidiana que transcende suas dimensões neurobiológicas, pois “cercamos o momento de dormir de pequenos rituais que cada um conhece bem, sabendo que o sono pode fracassar, apesar do cansaço físico” (GANHITO, 2002, p. 65). A autora relaciona o sono com refúgio, prazer e retorno ao aconchego intrauterino:

O sono passa a significar um movimento periódico de retirada libidinal do exterior, uma espécie de refúgio amoroso e reparador em si mesmo frente aos conflitos da vida diurna, cujo protótipo é o estado intra-uterino de quietude. Trata-se, portanto, de um movimento regressivo que ultrapassa o próprio eu, que se dilui nas águas fusionais, nirvânicas, de um momento anterior à sua emergência, por meio da reunião das pulsões parciais – justamente a outra acepção do termo narcisismo primário (FREUD, 1914). Desse ponto de vista, o sono é uma experiência próxima ao autoerotismo, que antecede a organização da instância egótica e seus investimentos narcísicos (GANHITO, 2002, p. 67).

Além de uma necessidade vital dos seres humanos, o sono nos proporciona prazeres ao nos levar a outras experiências que somente são possíveis em nosso subconsciente. Enquanto sonhamos, estamos em um momento de encontro com nós mesmos. As imagens do sonho nos permitem fazer conexões entre lembranças, mas é uma experiência possível apenas individualmente. Deleuze, em um dos clássicos da teoria cinematográfica, *A imagem-tempo*

(1990), comenta que a estética do sonho se aproxima, muitas vezes, ao intolerável. Uma dupla perspectiva de ação (sonho e consciência):

No entanto, não há tanto fantasma e devaneio, no que pretendemos ver, quanto apreensão objetiva? Mais que isso, não temos uma simpatia subjetiva pelo intolerável, uma empatia que penetra aquilo que vemos? Mas isto quer dizer que o próprio intolerável não é separável de uma revelação ou de uma iluminação, que são como que um terceiro olho (DELEUZE, 1990, p. 29).

O terceiro olho seria nossa (sub)consciência, que nos faz mergulhar em tudo que nos constitui como ser, das memórias mais remotas às mais recentes. Em *Alice*, lemos a todo instante sobre fatos absurdos como um coelho branco, vestido e com relógio de bolso. Esse é o primeiro trecho da obra em que nos deparamos com aquilo que para nós, leitores, e também para ela parece algo absurdo – algo que não pode ser tido como natural. O Coelho Branco é o gatilho que leva a menininha a entrar na toca e cair em Wonderland. Esse também é o momento da transição de Alice, entediada em uma tarde de verão enquanto sua irmã lia um livro sem figuras e sem diálogos, para o sono que lhe permite conhecer o País das Maravilhas. Nesse momento, a clássica personagem da literatura inglesa inicia sua jornada a outro mundo, a outra perspectiva, outra lógica vigente. É frequente, nos sonhos, que nós estranhemos os fatos ou a ordem com que os acontecimentos se sucedem; no entanto, nós nos encontramos na condição de semiconscientes, guiados por nosso subconsciente.

Deleuze (1990) retoma Henri Bergson, filósofo e estudioso do cinema, para nos lembrar que a nossa percepção das imagens se dá de modo fragmentado. Assim como as passagens de um sonho nos parecem incompletas, as imagens que se projetam frente a nossos olhos não são apreendidas por completo. Quando estamos assistindo a um filme, dificilmente captamos todos os elementos que passam pela tela:

Como diz Bergson, nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, ou melhor, o que temos interesse em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas (DELEUZE, 1990, p. 31).

Se nós revisitarmos nossos sonhos e tentarmos, em uma análise amadora, entendê-los, perceberemos que muitos dos elementos presentes estão relacionados àquilo que vivenciamos nos últimos dias, desde conversas nostálgicas relembrando nossa infância até uma reportagem que assistimos no noticiário.

Em *A experiência do cinema* (1983), há um texto de Jean Epstein que desconstrói a ideia de imagem como representação do real: “Na verdade, a imagem é um símbolo, mas um símbolo muito próximo da realidade sensível que ele representa. Enquanto isso, a palavra

constitui um símbolo indireto, elaborado pela razão e, por isso, muito afastado pelo objeto” (EPSTEIN, 1983a, p. 293).

Para Epstein (1983a), muito embora a imagem seja um símbolo próximo da realidade por ela representada, sabemos que será sempre uma representação. Os sonhos, muitas vezes, além de serem constituídos de imagens (ou seja, de representações), carregam consigo um ritmo próprio, um fluxo de consciência que, frequentemente, faz com que sonhos pareçam fugir à lógica.

Sigmund Freud, pai da Psicanálise, dedicou anos de estudos para discorrer sobre os sonhos e seus significados. Em *A interpretação dos sonhos* (2010), ele registra uma série de conceituações sobre sonho. Para tal, consultou registros de outros estudiosos do tema, como Karl Friedrich Burdach, conceituado fisiologista alemão do século XVIII. Nesse sentido, os dois médicos e teóricos nos falam sobre o sonho como um reflexo e, ao mesmo tempo, uma fuga do nosso cotidiano estaria, portanto, diretamente relacionado com a vida de vigília:

O julgamento simplista de vigília feito por alguém que tenha acabado de acordar presume que seus sonhos, mesmo que não tenham eles próprios vindo de outro mundo, ao menos o haviam transportado para outro mundo. O velho fisiólogo Burdach (1838, p. 499), a quem devemos um relato cuidadoso e sagaz dos fenômenos dos sonhos, expressou essa convicção num trecho muito citado: “Nos sonhos, a vida cotidiana, com suas dores e seus prazeres, suas alegrias e mágoas, jamais se repete. Pelo contrário, os sonhos têm como objetivo verdadeiro libertar-nos dela. Mesmo quando toda a nossa mente está repleta de algo, quando estamos dilacerados por alguma tristeza profunda, ou quando todo o nosso poder intelectual se acha absorvido por algum problema, o sonho nada mais faz do que entrar em sintonia com nosso estado de espírito e representar a realidade em símbolos” (FREUD, 2010, p. 12).

Com isso, o sonho é uma forma de expressar e revisitar todas essas sensações e vivências. Como se, ao seu modo, ele experimentasse ou processasse o que vivenciamos. Não é de se estranhar, portanto, que, se nos pegarmos consultando os antigos álbuns de fotos de família, sonhemos com um almoço em família ou algum outro fato ocorrido na casa de nossos avós, por exemplo. Outra questão interessante é a ideia do sonho como experiência fechada em si. Todos os aspectos vivenciados em um sonho pertencem a ele e significam (ou não) dentro dele. É como se nossa existência (física) desaparecesse conforme adormecemos (por isso temos a sensação de que Alice está no País das Maravilhas – afinal, ela se transportou para lá):

O sonho é algo completamente isolado da realidade experimentada na vida de vigília, algo, como se poderia dizer, como uma existência hermeticamente fechada e toda própria, e separada da vida real por um abismo intransponível. Ele nos liberta

da realidade, extingue nossa lembrança normal dela, e nos situa em outro mundo e numa história de vida inteiramente diversa, que, em essência, nada tem a ver com a nossa história real...”. Hildebrandt⁸ prossegue demonstrando como, ao adormecermos, todo o nosso ser, com todas as suas formas de existência, “desaparece, por assim dizer, por um alçapão invisível”. Então, talvez o sonhador empreenda uma viagem marítima até Santa Helena para oferecer a Napoleão, que ali se encontra prisioneiro, uma barganha primorosa em vinhos da Mosela (FREUD, 2010, p. 13).

A diferença entre sonho e estado de vigília faz com que retornemos ao que discorremos no capítulo anterior: o *nonsense*, o qual tem uma lógica (ou uma antilógica) própria, uma espécie de acordo tácito com regras e sentidos próprios. O sonho também acontece a seu próprio modo, fechado em seu significado, sem necessariamente precisar de um sentido. Por isso, o sonho nos causa uma sensação de incompletude e, por ser composto de imagens, nos dá uma verossimilhança de “fato ocorrido”, mas sua quebra com a lógica nos faz vê-lo como um fragmento.

Em um livro, temos liberdade para imaginar a história conforme lemos; em um filme, por outro lado, somos induzidos a percebê-la da forma como foi montada a sequência de imagens. Epstein (1983b) também escreve sobre a proximidade do discurso cinematográfico e de como as imagens se formam, com as imagens oníricas:

Existe um estreito parentesco entre o modo como se formam os valores significativos de um cinegrama e de uma imagem onírica. No sonho também, todas as representações recebem um sentido simbólico, muito particular e diverso de seu sentido comum prático, o que constitui uma espécie de idealização sentimental (EPSTEIN, 1983b, p. 296).

Desse modo, as sucessões de imagem nos ditam o enredo de um filme, bem como em um sonho. A linguagem fílmica trabalha com um tempo próprio para dado enredo. É possível voltar 20 anos, pular sequências cronológicas, ir e vir na trama, um dia durar um filme inteiro, e “anos depois” serem anunciados por um simples gerador de caracteres. Comumente, nós não nos perdemos nesse transitar pelo tempo operado da forma cinematográfica, excetuando-se os casos em que o propósito do cineasta é exatamente esse (como pode ser visto no caso de Claude Chabrol em *Alice ou a última fuga*, que iremos discutir no Capítulo 3). Essa seria a linguagem própria a se emaranhar na sequência de imagens de nossos sonhos, do tempo e do espaço próprios, da lógica interna:

A analogia entre linguagem do filme e o discurso do sonho não se limita a esta dilatação simbólica e sentimental do significado de certas imagens. Tanto quanto o filme, o sonho amplia, isola detalhes representativos, produzindo-os no primeiro plano dessa atenção que eles mobilizam inteiramente. Do mesmo modo que o sonho,

⁸ Autor citado nas obras de Sigmund Freud em *A interpretação dos sonhos* (2010), porém com poucas referências sobre sua vida e obra.

o filme pode desenvolver um tempo próprio, capaz de diferir amplamente do tempo da vida exterior, de ser mais lento ou mais rápido do que este. Todas essas características comuns desenvolvem e apoiam uma identidade fundamental de natureza, uma vez que ambos, filme e sonho, constituem discursos visuais (EPSTEIN, 1983b, p. 297).

O sonho pode ser compreendido como um momento de vazão ao desejo, funcionando como um campo fértil para o inconsciente. Talvez a grande diferença entre o sonho e o cinema seja a individualidade e a coletividade. Quando contamos um sonho a alguém, usamos recursos de ir e vir nas “cenas”, pois nada era exatamente como estamos tentando expressar, por exemplo: “Lembra aquele sítio da vovó? Sonhei com aquele jardim, mas a casa era diferente, quando entrava não era a sala, era um pátio enorme, cheio de escadas. Então, eu não sabia o que estava acontecendo, mas era como se eu tivesse que te proteger de algum perigo. Abri várias portas, mas não te achava. Daí tinha uma espécie de escritório, que na verdade é igual à sala da diretora do colégio, lembra? E a tia Rita e a tia Claudia estavam tomando café na biblioteca, eu perguntei se tinham te visto, elas falaram que você deveria estar lá fora.... Quando eu fui à tua procura não tinha mais escada nenhuma, não tinha como sair dali, então eu fui na janela e você estava no jardim. Eu fiquei berrando ‘Sandra, fica aí, não entra na casa, fica aí...’, então acordei”.

Essa inconsistência do sonho pode ser entendida como uma linguagem do sonho. Segundo comenta Terry Eagleton (2006), com base em leituras de Jacques Lacan, o sonho seria a forma como “o inconsciente se estrutura como linguagem”:

Os textos oníricos também são enigmáticos porque o inconsciente é bastante pobre em técnicas de representação daquilo que tem a dizer, limitando-se em grande parte a imagens visuais, muitas vezes precisando, portanto, traduzir com habilidade uma significação verbal em outra, visual: projetar, por exemplo, a imagem de uma gaita para significar muito dinheiro. De qualquer modo, os sonhos são suficientes para demonstrar que o inconsciente tem a inventividade admirável de um cozinheiro preguiçoso e mal abastecido, que mistura os ingredientes mais diversos em um ensopado, substituindo um tempero por outro de que não dispõe, aproveitando-se do que tenha encontrado no mercado naquela manhã, tal como o sonho se utilizará oportunisticamente dos “resíduos do dia” misturando acontecimentos ocorridos durante o dia, ou sensações experimentadas durante o sono, com imagens vindas das profundezas da infância (EAGLETON, 2006, p. 237).

Com isso, podemos perceber que o ato de sonhar faz parte da natureza do nosso inconsciente, que processa e armazena o nosso histórico e as nossas experiências. O sonho em si é uma forma de linguagem, por onde o inconsciente se expressa. No entanto, também é possível vivenciarmos a experiência onírica de uma forma, digamos, artificial. Quando vamos ao cinema estamos, basicamente, em busca dessa experiência de sonho. Conforme Robert Desnos, na antologia organizada por Xavier (1983):

Do desejo do sonho participam o gosto e o amor pelo cinema. Na falta da aventura, vamos às salas escuras em busca do sono artificial e talvez estimulante capaz de povoar nossas noites solitárias. [...]. Quem na verdade não se terá dado conta do interesse exclusivamente pessoal do sonho? O homem adormecido foi o único a participar de suas peripécias e sua descrição será sempre insuficiente para transmitir aos ouvintes o interesse terrível ou cômico (DESNOS, 1983a, p. 317).

Desnos (1983a) reforça a ideia freudiana de que o sonho é uma experiência fechada em si, deixando a descrição de um sonho sempre insuficiente. O autor nos fala, ainda, sobre o ritual que realizamos ao entrar em uma sessão de cinema: ao nos acomodarmos nas poltronas de uma sala de cinema, estamos dispersos, tomados pelo agito exterior, pela rotina de trabalho ou por outros problemas. Aos poucos, diminuimos o tom de voz, até ficarmos em profundo silêncio e nos deixarmos levar pela imensa tela que nos engole e passamos a vivenciar a narrativa cinematográfica, envolvendo-nos por trama, trilha e a luz azul que nos hipnotiza, como uma espécie de anestesia. Sobem os créditos, surge a meia-luz e vamos nos despertando para o retorno a todo o universo exterior, a vida lá fora que, ao menos pelo tempo de um filme, havíamos esquecido. Pisar no *hall* de entrada no cinema novamente é aquele choque, como nova intensidade de luz, ruído e retorno à rotina que se encontrava suspensa:

Bem-aventurados os que entram nas salas de cinema com a cabeça ainda fervendo com o tumulto de sua imaginação e saltam para a garupa dos heróis pretos e brancos. Bem-aventurados aqueles cuja vida dramática do sono detém as rédeas da vigília e que, ao sair para o ar perturbador da noite, esfregam os olhos pesados como quem sai de um sonho. Não seria portanto natural que o cinema houvesse tentado projetar o sonho na tela? Mas se são raras as tentativas que escaparam do fracasso absoluto, não seria por se ter ignorado as características essenciais do sonho, a sensualidade, liberdade absoluta, o próprio barroco e certa atmosfera que evoca exatamente o infinito e a eternidade? (DESNOS, 1983b, p. 320).

Considerando o sonho uma experiência particular e fechada em si, podemos percebê-la como um momento dedicado unicamente a nós. Não precisamos de álibi para sonhar, tampouco justificar nossos sonhos para outrem. Nesse sentido, ir ao cinema seria uma forma de conquistar a atmosfera onírica, permitindo-se as características essenciais do sonho propostas por Desnos (1983b): a sensualidade e uma liberdade absoluta que nos proporciona experimentar a sensação de infinito e de eternidade. Se, ao fecharmos nossa pupila, abrimos para o universo do sonho, quando vamos ao cinema a tela funciona como uma pupila branca que nos projeta uma experiência onírica:

Octavio Paz disse: “Basta a um homem aprisionado fechar os olhos para ser capaz de fazer explodir o mundo.” E eu, parafraseando, acrescento: bastaria à branca pupila da tela de cinema poder refletir a luz que lhe é própria para fazer explodir o universo. Mas, por ora, podemos dormir em paz, porque a luz cinematográfica encontra-se convenientemente dosada e aprisionada. Em nenhuma das artes tradicionais há, como no cinema, tamanha desproporção entre possibilidade e

realização. Por atuar de maneira direta sobre o espectador mostrando-lhe seres e coisas concretos, por isolá-lo, graças ao silêncio, à escuridão, do que se poderia chamar de habitat psíquico, o cinema é capaz de arrebatá-lo como nenhuma outra modalidade da expressão humana. Como nenhuma outra, todavia, é capaz de embrutecê-lo (BUÑUEL, 1983, p. 334).

Esse habitat psíquico, como fala Buñuel (1983), permite que o cinema acesse nosso subconsciente e, ao mesmo tempo, que ele seja um segmento artístico realista. A arte cinematográfica talvez seja a que mais se aproxima da realidade cotidiana, pois nos apresenta aspectos da vida real:

O cinema parece ter sido inventado para expressar a vida subconsciente, tão profundamente presente na poesia; porém, quase nunca é usado com este propósito. Das modernas tendências do cinema, a mais conhecida é a chamada neorrealista. Seus filmes apresentam aos olhos do espectador fatias da vida real, com personagens tomados das ruas, exteriores e interiores autênticos (BUÑUEL, 1983, p. 336).

No caso de Claude Chabrol, seu filme *A última fuga de Alice* foi considerado surrealista, em uma época na qual a demanda artística da vez era de obras realistas. No entanto, podemos pensar que essa obra fílmica mescla as duas vertentes. Fernanda de Cássia Alves Salgado⁹, em seu estudo *Cinematografias do fantástico: visões de Alice e do País das Maravilhas no cinema* (2012), comenta que o filme realizado por Chabrol se valeu também de uma atmosfera fantástica para compor *Alice ou a última fuga*:

Ainda assim a Alice chabroliana escapa para um universo não menos fantástico do que os carrollianos, labirínticos e, como estes últimos, aparentemente inescapáveis, em um crescendo de inquietação e ameaça sutil que se depreendem dos textos adaptados. Ao tratarmos desse filme, estaremos bastante próximos do ilusivo e escorregadio conceito de “espírito do autor”, utilizando os termos de Linda Hutcheon (2006), além de tratarmos também de uma possível qualidade distinta do fantástico: a que se relaciona, mais intensamente, com eventos psicológicos (SALGADO, 2012, p. 52).

Enquanto Lewis Carroll trabalha esses elementos fantásticos com a proposta do *nonsense*, podemos propor que o fantástico se faz presente na obra de Chabrol pela falta de lógica como de uma proposta surrealista, que surge com a sucessão de cenas que foge ao de um enredo linear, bem como os acontecimentos que nos soam sem explicação.

Nos primeiros minutos do longa, a personagem Alice Carol está tendo uma discussão com seu marido em casa, quando expressa sua vontade de seguir sua vida sem ele, enquanto ele tenta, sem sucesso, convencê-la a permanecer em casa e em sua vida. São diálogos pragmáticos e rápidos. Alice já estava decidida e, definitivamente, não haveria argumento que pudesse convencê-la a uma condição que, para ela, já não era mais possível. Alice queria sua

⁹ Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (PPG-Artes/UFMG).

vida, seu caminho, sua história, a si, sem precisar ser subjugada a ninguém. São poucos minutos, porém marcados por aspectos estéticos realistas. Ao partir rumo à sua travessia, ao encontro de si, mergulhamos em um Chabrol surrealista, ou seja, a realidade em sua supraocorrência (como se fosse uma realidade exagerada), sequências de cenas que nos causam tamanho estranhamento a ponto de nos deixar em dúvida sobre se correspondem a sonho ou vigília, como perceberemos com mais dedicação no Capítulo 3 deste TCC.

Por isso, a experiência onírica está entre os pontos cruciais que permeiam as duas Alices, bem como o que pode significar os sonhos das personagens. Ao estudarmos os objetos base desse trabalho, entramos em contato com quatro experiências oníricas: duas diretamente relacionadas à Alice carrolliana, que no primeiro livro adormece em uma tediosa tarde de verão, enquanto no segundo adormece e transpassa o espelho. A Alice de Chabrol também aparece em cenas de sono e sonho, ficando a segunda proposta de experiência onírica para nós, espectadores de *A última fuga de Alice*.

3 RESSIGNIFICANDO ALICE

“[...] ninguém vê as coisas como elas são, mas como seus desejos e seu estado de espírito o fazem ver.”

(Luiz Buñuel)

Como falamos na introdução desse estudo, a personagem carrolliana Alice se desdobrou em inúmeras adaptações, traduções e ressignificações tanto no universo das letras quanto das imagens. Algumas releituras são mais próximas ou, como se costuma dizer, mais fiéis ao texto original. Outros artistas desprendem-se e despreocupam-se dessa missão de serem fiéis ao autor do texto ou às expectativas do público, que tende a dizer que o livro é melhor que o filme.

Nesse momento, não nos voltemos a aspectos de fidelidade ao clássico da literatura inglesa, mas sim para a possibilidade de fazer *Alice no País das Maravilhas* e *Alice através do espelho* estarem presentes em outras obras, como a que analisaremos: *Alice ou a última fuga* (*Alice ou la dernière fugue*), do cineasta francês Claude Chabrol.

O filme foi lançado em 1977 e apresenta ao público a história de Alice Carol, uma mulher que decide deixar o marido e a vida entediante de “boa esposa” da, até hoje, conservadora e machista sociedade francesa. Ela parte de carro, sem destino, até que o para-brisa de seu carro quebra, forçando-a a parar e a procurar ajuda e abrigo em um casarão, onde conhece um senhor (Henri Vergennes) que, estranhamente, já aguardava sua presença. Ela tenta ir embora, no entanto não consegue, terminando por enfrentar situações inusitadas e assustadoras.

Salgado (2012) nos adverte sobre o fato de Claude Chabrol se diferenciar de outros membros do movimento do qual fez parte, a *Nouvelle Vague*, nos anos 1960 e 1970:

Visto nesse contexto, *Alice ou la dernière fugue*, sua livre adaptação de 1977 das histórias de Carroll, parece a princípio descolado na filmografia do diretor francês, uma vez que é o primeiro filme no qual Chabrol se aventura pelo terreno do fantástico. Entretanto, mesmo no terreno do insólito ou do irreal, o cineasta se mantém bastante próximo de seus temas e personagens principais. Assim, a paixão e o embate psicológico são de importância vital no labiríntico microcosmo em que Alice se vê aprisionada e nas relações que ela trava com os habitantes misteriosos e ameaçadores (SALGADO, 2012, p. 111).

Por vezes, Chabrol era visto como um cineasta popularesco, quando comparado com outros mestres da *Nouvelle Vague*, como Truffaut, Godard, Rohmer e Rivette, tendo algumas de suas produções sucesso de público. Por isso, Chabrol destoava de seus colegas: ora por

alguma pitada de “produção comercial”, ora simplesmente por não seguir à risca a mesma cartilha que ditava as produções cinematográficas francesas da época.

Trazendo o filme à frente do texto de Carroll, podemos logo perceber que o fato de o nome das duas personagens ser o mesmo já nos dá uma pista de que, talvez, isso não seja uma mera coincidência. As duas partem para experiências completamente diferentes das vivenciadas até dado momento também nos remete a personagens que, por meio de uma travessia, busca um autoconhecimento, um encontro consigo. Importante destacar que nas duas tramas a busca por si só é possível pelo contato com o outro. As personagens se interceptam por transitarem numa linha tênue entre fatos vividos em desperto e a limiar do sonho. Ficamos em dúvida entre o que elas viveram enquanto estavam acordadas, em estado de vigília, e o que faz parte de um momento de sono e sonho. Por isso, trazemos uma perspectiva de como a linguagem fílmica proposta por Chabrol ressignifica os elementos carrollianos, denunciando que a proximidade entre as duas personagens femininas vai além das felizes coincidências.

Para elucidar o que tomamos como conceito de ressignificação, buscamos primeiramente marcar uma diferença entre adaptação e ressignificação: Linda Hutcheon, em *Uma teoria da adaptação* (2011), disserta sobre o ato de adaptar como um momento de recriação, mas não apenas de reprodução ou de transcrição de uma obra literária para uma obra cinematográfica, por exemplo. A autora defende que as histórias não nascem para ficarem imaculadas por todo o sempre; com isso, a adaptação pode ser vista como uma nova forma de contar dado enredo:

As histórias não são imutáveis; ao contrário, elas também evoluem por meio da adaptação ao longo dos anos. Em alguns casos, tal como ocorre na adaptação biológica, a adaptação cultural conduz a uma migração para condições mais favoráveis: as histórias viajam para diferentes culturas e mídias. Em resumo, as histórias tanto se adaptam, quanto são adaptadas (HUTCHEON, 2011, p. 58).

Adaptar-se, então, pode ser compreendido como repaginar uma história de acordo com o tempo/espço em que ela é contada (reproduzida). Podemos recordar brevemente o conto infantil *Chapeuzinho Vermelho* (PERRAULT, 1697) que, com o passar dos anos, foi se modificando e ganhando novas versões. No entanto, alguns elementos são fundamentais para que reconheçamos uma história e a identifiquemos como “Chapeuzinho Vermelho”: uma garotinha que sai pela floresta com seu capuz vermelho e o lobo. Ou seja, mesmo que tenhamos contato com diferentes versões e adaptações do clássico de Charles Perrault, saberemos que se trata de um enredo que conta a história da garotinha do capuz vermelho.

Hutcheon (2011) refere-se a esse ato de repetir o enredo sem um compromisso com fidelidade como uma forma de, não apenas manter a obra viva, como também homenageá-la:

A adaptação é repetição, porém repetição sem replicação. E há claramente várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar: o desejo de consumir e apagar lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o (HUTCHEON, 2011, p. 28).

No entanto, Haroldo de Campos, em *Transcrição* (2015), nos apresenta uma perspectiva mais esmiuçada sobre o ato de fazer uma obra inspirada em uma criação anterior. O autor utiliza a ideia de “ponto messiânico onde reverbera” uma obra em outra, o que podemos entender como os elementos que fazem com que uma obra esteja ressignificada em outra:

A reinstalação do corpo na tradução é o que eu denomino transcrição. A reversão do impossível em possível começa por uma hiperfidelidade a tudo aquilo que constitui a significância, ou seja, às mais secretas errâncias do semântico pelos meandros da forma: aura que impregna a repetição de uma figura fônica; nébula que irisa a deslocação paralelizada de uma articulação sintática; pólen que insinua num constituinte mórfico ou acompanha, volátil um desempenho prosódico que escuta sensível capta naquele ponto messiânico onde reverbera, para além de toda chancela etimológica, a convergência fulgurante do dessemelhante (CAMPOS, 2015, p. 106).

Com isso, nossa análise defende que a Alice carrolliana foi ressignificada por Chabrol em *Alice ou a última fuga*. Longe de propor uma adaptação do texto de Lewis Carroll, o cineasta francês se valeu de aspectos alegóricos para retomar a personagem inglesa. Ou seja, Alice Carol remete à pequena Alice alegoricamente, como podemos analisar no tópico seguinte deste capítulo: “Uma perspectiva alegórica”.

Antes de discutirmos a alegoria, gostaríamos de destacar outros recursos utilizados para compor a Alice de Chabrol, por exemplo: a linguagem cinematográfica que, como podemos supor, tem uma proposta diferente da linguagem das obras literárias.

O livro *Cinema, estudos de semiótica* (1973) reúne ensaios dos teóricos cinematográficos: Violette Morin, Claude Bremond e Christian Metz. Este último disserta sobre “As semióticas ou Sêmias – A propósito de trabalhos de Louis Hjelmslev e de André Martinet”:

É verdade, certamente, que é melhor falar de “linguagem cinematográfica” que de “língua cinematográfica” (contrariamente do que faziam alguns dos primeiros teóricos do cinema) porque há na língua, muito mais que na linguagem, uma série de organização rígida – que não convém à situação do cinema, sêmia flexível, mal formada e sempre nascente, semiologia indecisa emergindo sempre de novo da analogia icônica. É verdade, também, que a expressão “linguagem cinematográfica” não pode e não deve ser abandonada, pois entrou demasiadamente em uso e tem a vantagem de representar para cada um, de modo bastante “falante”, a despeito de seu

modo vago ou talvez por causa dele), o conjunto dos fenômenos que a semiologia do cinema se propõe a estudar – uma vez que também esta tarefa não consiste em falar de outra coisa senão dos estudos tradicionais sobre a “linguagem cinematográfica”, mas em falar deles de outro modo (METZ, 1973, p. 43-44).

Enquanto em uma produção literária o autor pode se valer apenas da linguagem verbal, ou seja, de palavras (optando ou não por adicionar elementos não verbais, como as ilustrações), o cinema necessariamente precisa da linguagem não verbal. Basta lembrarmos de como surgiu o cinema, que era composto por imagens, trilhas instrumentais, ruídos e, por vezes, linguagem verbal em forma de caracteres, mas a palavra vocalizada não estava presente.

No caso do Chabrol, muitas são as sequências de imagens sem diálogos e o que produz significado são, por sua vez, a imagem e a trilha sonora, que contribuem para a elaboração da atmosfera do filme, bem como para o desenrolar do enredo. A trilha sonora de *Alice ou a última fuga* dá ritmo, tom e clima para as cenas. O espectador passa a respirar consoante com essa trilha, em que as tomadas de fôlego são feitas no contratempo sonoro.

No livro *A linguagem cinematográfica* (2011), Marcel Martin fala sobre o elemento sonoro na montagem de um filme. Entre as possibilidades de se trabalhar uma trilha estão a continuidade sonora e o silêncio:

A continuidade sonora: enquanto a imagem de um filme é uma sequência de fragmentos, a trilha sonora restabelece de certo modo a continuidade, tanto ao nível da simples percepção quanto ao da sensação estética; a trilha sonora é efetivamente, por natureza e necessidade, bem menos fragmentada que a imagem: em geral é relativamente independente da montagem visual e muito mais de acordo com o “realismo” no que concerne ao ambiente sonoro; de resto, o papel da música é primordial como fator de continuidade sonora ao mesmo tempo material e dramática (MARTIN, 2011, p. 127).

Pensamos em uma trilha sonora como um item que compõe o enredo junto à imagem, como acontece frequentemente em histórias em que um carro parte em viagem em uma estrada e uma música é posta para dar o tom da viagem e, assim que os personagens chegam ao seu destino, a trilha cessa dando continuidade aos diálogos.

Todavia, em um filme em que a personagem principal passa mais de 70% das cenas sozinha, a trilha passa a compor um diálogo, transmitindo as sensações e emoções que ela está sentindo. Em *Alice ou a última fuga*, a trilha não somente dita o ritmo de alguns acontecimentos, mas também pode ser vista como uma forma de voz da personagem, uma tradução de seus pensamentos e anseios.

Outro aspecto que não pode passar batido na criação de Claude Chabrol é a iluminação que, assim como a trilha sonora, contribui para a elaboração da atmosfera do filme. A

sensação de penumbra e os rompantes com clarões nos remetem a quando estamos dormindo, e o despertar, em que voltamos a ter contato com a luz do dia. Ou também a sensação de estarmos entrando em um ambiente desconhecido e obscuro, e a claridade nos trazendo a sensação de um lugar seguro e em paz. Portanto, a iluminação

constitui um fator decisivo para a criação da expressividade da imagem. Sobretudo para criar a “atmosfera”, elemento dificilmente analisável, sua importância é desconhecida e seu papel não aparece diretamente aos olhos do espectador desavisado; além disso, a maior parte dos filmes atuais manifesta uma grande preocupação com o realismo na iluminação, e tal concepção tende a suprimir seu uso exacerbado ou melodramático (MARTIN, 2011, p. 61).

Essa preocupação atual com o realismo na iluminação está longe de ser parte da criação de Claude Chabrol, não apenas por se tratar de uma produção cinematográfica realizada nos anos de 1970, mas por conta do antagonismo causado entre claro/escuro; penumbra/estouro de luz; noite/dia, formar dicotomias importantes para os efeitos previstos no filme, como o efeito de sonho e vigília ou de ambiente assustador e ambiente seguro. Por isso, Metz (1972) afirma que

o certo é, enfim, que a “linguagem cinematográfica”, por sua riqueza semântica, por sua incontestável capacidade de veicular informações e por seu alto grau de autonomia relativa em comparação ao verbal (importância das imagens, das montagens, etc.) é, sem dúvida, entre toda as linguagens no sentido figurado, uma das que melhor se prestam a ser confrontadas com a linguagem propriamente dita (METZ, 1972, p. 44).

Xavier, em *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (2008), transcreve um trecho de uma conferência proferida por Buñuel “Cinema: instrumento de poesia” (1953), publicada no livro *Luiz Buñuel* de Francisco Aranda. O texto traz Buñuel descrevendo um copo de vinho, na ocasião de um jantar, que para um neorrealista seria tão somente um copo, um objeto sobre a mesa, utilizado para beber o vinho enquanto se come. No entanto, esse mesmo copo pode simbolizar uma infinidade de outras coisas, dependendo de quem o observar e do afeto envolvido nesse ato:

Quando ele nos fala de uma visão integral da realidade, Buñuel está levando em conta o princípio básico formulado por Breton desde o primeiro manifesto surrealista: a transmutação dos dois estados aparentemente contraditórios, sonho e realidade, numa espécie de realidade absoluta, de surrealidade. E é o próprio Buñuel quem cita Breton, na sua sintética fórmula, propondo a dissolução da diferença entre o real e o fantástico própria ao senso comum: “O que é mais admirável no fantástico é que ele não existe, tudo é real” (XAVIER, 2008, p. 112).

Como já mencionamos, o filme de Chabrol foi considerado por parte da crítica como surrealista. Para Xavier (2008), a proposta surrealista do cinema seria uma forma de chegar ao

maravilhoso. Para tal efeito, o cineasta elabora a montagem do filme de modo a ater o espectador a um eterno retorno de estímulos, para que ele tente desvendar a trama em torno dos aspectos que causam estranhamento:

O cineasta surrealista quer atingir o maravilhoso, e, para tal, precisa lutar contra o cinema que celebra a estabilidade do mundo de frustrações cotidianas ou fornece uma experiência escapista bem comportada que nada mais faz senão aprisionar o espectador no círculo de suas fantasias. O cineasta surrealista quer denunciar a rede de censuras articuladas com a estética do cinema dominante. O filme surrealista deve ser um ato libertador e a produção de suas imagens deve obedecer a outros imperativos que não os da verossimilhança e os do respeito às regras da percepção comum (XAVIER, 2008, p. 113).

Em *Alice ou a última fuga*, a partir do minuto vinte do filme, acompanhamos o despertar da personagem em seu primeiro dia no casarão. Alice acorda, abre a janela, o clarão da luz do dia toma conta de seu rosto, depara-se com um imenso jardim, aparentemente sem nenhum movimento. Troca de roupa e desce as escadas. Verifica se há alguém em casa. Caminha de um lado para o outro na imensa sala com ladrilhos em forma de um grande tabuleiro de xadrez. Nessa sala há muitas portas, tanto para o lado exterior da casa quanto para outros ambientes internos. Alice circula de um lado a outro, vai ao jardim e retorna procurando os moradores, como o mordomo Colas e Henri Vergennes, proprietário da casa, porém não encontra ninguém. Ela retorna ao casarão, tenta abrir uma pequena porta¹⁰ de madeira, mas não consegue. A partir do minuto vinte e quatro, ela passa a ouvir uma chaleira fervendo e procura de onde vem o barulho, chegando à cozinha que, estranhamente, também não tinha ninguém. Toma um café com pão e manteiga. Escreve na mesa, com batom, um bilhete de agradecimento à hospitalidade. E parte para a rua, a fim de pegar seu carro e seguir seu caminho.

Nessa sequência, muitas das expectativas do espectador são quebradas: esperamos que Alice encontre Colas ou Henri ou qualquer outro movimento na casa ou no jardim; supomos que, se há uma chaleira no fogo, é porque alguém colocou água para ferver e se preocupou em deixar os itens necessários para que Alice fizesse o seu desjejum; no entanto, ela continua sozinha, em uma casa que não é sua, tentando entender o porquê de se encontrar naquela situação. Para essa sequência de imagens, que fogem do esperado tanto de Alice quanto de quem assiste ao filme, Xavier (2008, p. 113) explica: “Em vez de caminhar em direção a uma ilusão de continuidade, a montagem cria uma cadeia associativa de imagens que frustra as expectativas de quem espera uma narração trivial com referência de espaço tempo claras”.

¹⁰ Nesse momento, podemos nos lembrar de quando a Alice, ao chegar ao País das Maravilhas, tentar abrir as portas para conseguir chegar ao lindo jardim.

Tanto na literatura como no cinema o leitor e o espectador podem se deparar com essa quebra de expectativa. No entanto, a forma como essa “quebra” é construída é feita de modo e recursos diferentes. O livro *O feitiço do cinema: ensaios de grife sobre a sétima arte* (2009) é uma coletânea de artigos e, entre eles, encontramos “As funções comunicativas da literatura e do cinema: branco no preto”, de Graciela de Siqueira Lima. A autora nos elucida sobre a experiência onírica proposta, tanto pelo cinema quanto pela literatura, apontando que, embora as duas nos possibilitem o sonhar em vigília, há diferenças entre as duas formas de linguagem:

Com base nisso, o diálogo pode ser compreendido no presente contexto como um fenômeno comunicativo em que os sujeitos ora se refletem, isto é, se identificam, ora se refratam, ou seja, se modificam diante do outro. Por meio desse parâmetro interdisciplinar e dialógico, uma análise de ambas as linguagens nos permite avaliar que a principal divergência entre literatura e cinema é a grafia escrita e estática para o primeiro e audiovisual em movimento para o segundo, pois, enquanto o texto literário constrói sua narrativa por meio da linguagem verbal escrita, “após os leitores atravessarem uma cortina de operações semânticas e sintáticas guiadas por signos materializados em palavras e organizados em conceitos” (AGUIAR, 2003, p. 120), o cinema, por outro lado, trabalha efeitos imediatos pela percepção e captação da mensagem por meio visual. [...] Por outro lado, como linhas de convergência, temos que, para o cineasta Luís Buñuel, o cinema: [...] é o melhor instrumento para exprimir o mundo dos sonhos. O mecanismo produtor das imagens cinematográficas é, de todos os meios de expressão humana, aquele que mais se aproxima do funcionamento da mente em estado de sonho (BUÑUEL, 2003, p. 336). E, em uma espécie de comparação análoga à que Buñuel faz para o cinema, Vincente Jouve atesta que: em termos de energia psíquica, a situação do sujeito que lê aparenta-se com a do sonhador. A leitura, como o sono, fundamenta-se na imobilidade relativa, uma vigilância restrita e uma suspensão do papel de ator em favor do de receptor. O leitor, colocado assim numa situação econômica parecida com a do sonhador, deixa suas excitações psíquicas se engajarem em um início de “regrediência” (JOUVE, 2002, p. 115 apud LIMA, 2009, p. 46-37).

A primeira diferença que podemos inferir entre a Alice de Carroll e a Alice de Chabrol é a forma como é constituído o suporte de criação da literatura e do cinema: a literatura é feita pela linguagem verbal, signos linguísticos utilizados para compor palavras; já o cinema é constituído por uma montagem sequencial de imagens estruturadas em tempo e espaço. Outra diferença gritante é a época em que as duas obras foram criadas: a Alice de Carroll é da segunda metade do século 19; a de Chabrol é da segunda metade do século 20. A primeira é uma garotinha que tem um mundo a descobrir pela frente; a segunda é uma mulher ainda jovem, mas marcada por algumas certezas do que não quer para sua vida.

A imagem constitui o elemento de base da linguagem cinematográfica. Ela é a matéria-prima fílmica e desde logo, porém, uma realidade particularmente complexa. Sua gênese, com efeito, é marcada por uma ambivalência profunda: resulta da atividade automática de um aparelho técnico capaz de reproduzir exata e objetivamente a realidade que lhe é apresentada, mas ao mesmo tempo essa atividade se orienta no sentido preciso desejado pelo realizador. A imagem assim

obtida é um dado cuja existência se coloca simultaneamente em vários níveis de realidade, em virtude de um certo número de características fundamentais [...] (MARTIN, 2011, p. 21).

Ao mesmo tempo em que esses elementos contribuem para que a obra fílmica nos transmita a sensação de real, ela também nos proporciona a experiência onírica como se, ao entrarmos em uma sessão de cinema, fosse possível anularmos ou suspendermos a realidade exterior a da exibição da película e vivenciarmos, tão somente, o enredo do filme tal qual como um sonho. Com isso, ao mesmo tempo temos uma representação imagética muito próxima do que os espectadores reconhecem em seus cotidianos – a briga de um casal, uma jovem dirigindo, um casarão, um jardim, uma chaleira fervendo – com a premissa onírica da experiência cinematográfica:

A imagem fílmica, portanto, é antes de tudo realista, ou, melhor dizendo, dotada de todas as aparências (ou quase todas) da realidade. Em primeiro lugar, naturalmente, o movimento, que outrora suscitou o espanto admirativo dos primeiros espectadores, perturbados ao ver as folhas das árvores palpitando sob a brisa ou um trem em sua direção: sob esse aspecto, o movimento é certamente o caráter mais específico e mais importante da imagem fílmica. O som é também um elemento decisivo da imagem pela dimensão que lhe acrescenta, ao restituir o ambiente dos seres e das coisas que percebemos na vida real [...] (MARTIN, 2011, p. 22).

No entanto, vale lembrarmos: os elementos que caracterizam uma produção fílmica podem ganhar outra proposta de acordo com o que o diretor quis construir. Por mais que em *A última fuga de Alice* o espectador possa reconhecer imagens próximas de seu cotidiano, a sensação onírica da trama se dá pela edição do filme, continuidade e descontinuidade de cenas, reforçadas pelos elementos que já destacamos anteriormente – como a fotografia e a trilha sonora.

A produção de uma imagem fílmica pode ser vista como uma forma de produzir uma realidade intelectual impregnada de valor significativa que vai além de uma mera reprodução. Não se trata de ligar uma câmera e deixar gravando: há um conjunto de fatores e uma intenção. Os espectadores mais dedicados aprendem a ler as imagens e, com isso, a decodificar a pluralidade de significados, que variam de acordo com quem as vê:

A imagem em si mesma é, portanto, carregada de ambiguidade quanto ao sentido, de polivalência significativa. Vimos, por outro lado, que a imagem sozinha não nos permite o tempo da ação que transcorre. [...] Naturalmente, tal significado da imagem ou da montagem pode escapar ao espectador: é preciso aprender a ler um filme, a decifrar o sentido das imagens como se decifra o das palavras e dos conceitos, a compreender as sutilezas da linguagem cinematográfica. Quanto ao mais, o sentido das imagens pode ser controvertido, assim como das palavras, e poderíamos dizer que há tantas interpretações de cada filme quantos forem os espectadores (MARTIN, 2011, p. 27).

Claude Chabrol parece ter feito *Alice ou a última fuga* com o objetivo de que o espectador assistisse ao filme mais de uma vez. Quem estivesse o vendo despreziosamente talvez percebesse que conta a história de uma mulher de classe média, que vivia em um contexto tradicionalmente conservador e machista na França dos anos 1970. O espectador também perceberia que essa personagem, Alice, em torno de 25 anos, idade da atriz à época da filmagem, rompe com seu casamento, pegando um carro e saindo, aparentemente sem rumo, mundo afora. Vale lembrar que nesse mesmo contexto em que o filme fora produzido fortalecia, não só na França como em várias partes do mundo, o feminismo. Podemos observar na análise do filme a predominância dos personagens masculinos, como era no contexto social daquela época, com as mulheres ainda vistas como parte do ambiente doméstico.

Um segundo espectador, este conhecedor do clássico carrolliano, pode perceber que as duas Alices rompem com uma realidade que as desagrada. A francesa, farta de um casamento em que tinha a função de ser a esposa do lar, que aguarda o esposo chegar de sua rotina de trabalho e, pacientemente, o ouve reclamar de sua rotina exaustiva e estressante. Enquanto isso, ela deveria corresponder ao que se esperava das mulheres daquela época: que ouvissem seus maridos atenciosamente e afetivamente. Antes disso, que tivesse cumprido as tarefas domésticas e, claro, que tivesse preparado o jantar. Além de não ter motivos para reclamar, pois qual seria a razão para uma mulher, que fica no aconchego do seu lar dedicando-se ao seu casamento, se queixar de algo? Por outro lado, a Alice inglesa mergulha no País das Maravilhas (ou atravessa o espelho) para “fugir” do tédio de um dia qualquer de verão (ou de inverno).

Um terceiro espectador observaria que as duas Alices seguem um caminho que elas não sabem aonde vai dar. São motivadas por sair de um contexto que não lhes agradava e com a curiosidade de descobrir um novo mundo. As duas personagens são abordadas por pessoas (seres) até então desconhecidos a elas, mas isso não se torna um impedimento para uma aproximação. Nos dois casos, esse encontro com o desconhecido e o percorrer um caminho sem rumo certo pode ser interpretado como um buscar a si mesmo, o de ressignificar-se.

Esse espectador poderia, também, perceber elementos que perpassam as duas tramas. A travessia, tema presente nos dois livros e no filme, aparece nos três enredos: no País das Maravilhas (quando Alice entra na toca do Coelho Branco), na continuação de suas aventuras (quando ela atravessa o espelho) e com Claude Chabrol (quando ele nos mostra esse movimento por meio dos enquadramentos de portais e corredores, portas, janelas, quadros, espelhos, elementos presentes na casa da personagem Alice Carol, no carro dela ou, de forma

mais expressiva, no casarão que ela encontrara no caminho). Inclusive os últimos planos (quadros) do filme fazem isso magistralmente. Essa ressignificação é uma forma alegórica de representar uma personagem em outra, bem como os elementos carrollianos em releituras significativas propostas por Chabrol.

3.1 UMA PERSPECTIVA ALEGÓRICA

“O alegórico aponta para o outro, para um sentido mais além: ele não é apenas ele mesmo, mas também não é apenas o outro que o nega e no qual ele se afirma.”

(Flávio Khote)

Conceituar alegoria não é exatamente uma tarefa fácil, por isso, recorrer a etimologia da palavra, talvez, seja uma forma de elucidarmos um sentido possível para este termo, para que possamos propor uma leitura alegórica de Alice Carol, criada por Chabrol, com base na nossa pequena garotinha inglesa, a Alice, de Lewis Carroll.

João Adolfo Hansen, no livro *Alegoria, construção e interpretação da metáfora* (2006), inicia seu estudo sobre o tema com a seguinte definição:

A alegoria (grego *allós* = outro; *agourein* = falar) diz *b* para significar *a*. A Retórica antiga assim se constituiu, teorizando-a como modalidade da elocução, isto é, como ornatos ou ornamento do discurso. Retomando definições de Aristóteles, Cícero e Quintiliano, entre muitos, Lausberg assim redefine: a alegoria é uma metáfora continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento (HANSEN, 2006, p. 7).

Hansen (2006) resume alegoria com “diz *b* para significar *a*”, no entanto, na prática, sabemos que para “*b*” dizer “*a*” não se trata de uma leitura linear. Há um pequeno infinito entre “*b*” e “*a*”, fazendo-se necessário um olhar atento para notarmos que os dois elementos possuem a mesma sombra. O autor nos diz, ainda, que existe a alegoria retórica e a alegoria interpretativa: a retórica está no ato do ator (ou cineasta ou demais artistas) em construir a alegoria, enquanto a interpretativa fica por conta de o leitor perceber os elementos que compõem essa alegoria a partir da análise do que lhe parece familiar, os “lugares comuns” presentes na obra alegórica:

Por isso, frente a um texto que se supõe alegórico, o leitor tem dupla opção: analisar os procedimentos formais que produzem a significação figurada, lendo-a apenas como convenção linguística que ornamenta um discurso próprio, ou analisar a significação figurada nela pesquisando seu sentido primeiro, tido como preexistente nas coisas, nos homens e nos acontecimentos e, assim, revelado na alegoria (HANSEN, 2006, p. 9).

Desse modo, podemos acreditar que foi intencional a busca de Chabrol por elementos que ressignificassem a personagem de Lewis Carroll, para assim compor uma Alice alegórica, estabelecendo uma relação entre as duas personagens. Uma das evidências é manter o mesmo nome, mas o tempo/espaço são outros, trata-se de outra Alice:

Assim, estática ou dinâmica, descritiva ou narrada, a alegoria é procedimento intencional do autor do discurso; sua interpretação, ato do receptor, também está prevista por regras que estabelecem sua maior ou menor clareza, de acordo com o gênero e a circunstância do discurso (HANSEN, 2006, p. 9).

A interpretação dessa alegoria é medida pelo conhecimento anterior deste leitor ou espectador. Um espectador que não conhece a obra de Lewis Carroll, ao assistir *Alice ou a última fuga*, não vai suspeitar que se trata de uma personagem ressignificada.

O filme inicia com o esposo de Alice, Bernard, deitado sobre o tapete da sala, apoiado em um puff, comendo uvas e assistindo a um programa de entretenimento na televisão. Alice surge na porta e ele começa a desabafar sobre o seu dia difícil no trabalho, os problemas com o chefe, os desafios com o novo colega e o ambiente com maior competitividade. Em seguida, ele pergunta se ela foi ao médico, como havia dito, Alice responde que sim e que está tudo bem com sua saúde. Então ele fala que já sabia, pois as mulheres sempre estão preocupadas “com nada”. Bernard deixa a TV ligada e busca se distrair folheando uma revista. Alice anuncia que está de partida, então ele pergunta para onde ela vai, ela responde que vai para qualquer lugar bem longe dele. Ele a questiona se está louca e se aconteceu alguma coisa, reagindo como se não houvesse motivos para ela querer partir e pergunta se há outro homem em sua vida. Ela dá um sorriso sarcástico e sai de cena para arrumar sua mala.

Em nova cena, Alice pega a estrada de carro, em uma noite chuvosa, ouvindo música instrumental e recordando a discussão que tivera com Bernard, em que ele buscava formas de convencê-la a não ir embora aquela noite, fosse por conta do temporal ou, quem sabe, ela poderia perdôá-lo pelos erros do passado. No meio dessas lembranças, percebe que está livre do marido e retira a aliança do dedo. Segue dirigindo, até que de repente o vidro frontal do carro se estilhaça. Alice desce do carro e segue por um portão aberto, retorna ao carro e dirige pelo caminho adiante do portão, que a leva a um imenso casarão.

Alice toca o sino da porta para que alguém a atenda e surge em uma janela Colas, um empregado da mansão, que a recebe. Henri Vergennes, dono do casarão, consulta Colas para saber o que está acontecendo. De imediato, o senhor demonstra-se preocupado com Alice e toma providências para que ela se sinta em casa e acolhida. O patrão pede ao mordomo que providencie uma toalha para que Alice se seque e que prepare a ela uma omelete para o jantar. Alice tenta explicar o porquê de estar ali. No entanto, Henri fala que não se faz necessário justificativas e que é para ela aceitar sua hospitalidade, pois não teria como dirigir com o tempo tão ruim e o carro quebrado. Ao perceber que ela estava um pouco assustada, falou que não há perigo e o que tememos nem sempre é como imaginamos. Alice aceita a hospitalidade de Henri e, após o jantar, Colas a acompanha até seu quarto. Ao entrar no recinto, Alice observa o relógio em cima da lareira, que não estava funcionando. Colas explica que o objeto está quebrado. Alice lava o rosto, troca de roupa, coloca uma camisola, deita-se na cama, apaga a luz e, em instantes, o relógio começa a bater. Alice desperta assustada – neste momento, a trilha sonora surge como um rompante, com um som de um alarme – e caminha até a janela para ver o que acontecera. Olha para o céu e percebe o tempo fechado, como de um dia de chuva, torna a fechar a janela. Em seguida, ela caminha até o lavabo, toma um remédio e volta para a cama. O relógio para de bater, sem que Alice se dê conta disso.

Esses são os primeiros vinte minutos de filme e podemos perceber algumas proximidades com o enredo da Alice carrolliana. Quando a Alice inglesa segue o Coelho Branco, ela não sabe aonde vai chegar ao entrar na toca. Assim como Alice Carol, que sai de casa sem saber ao certo seu destino. Quando a pequena Alice se depara com a sala com várias portas e espia o lindo jardim que há do lado de fora, é como se ela esquecesse de sua vida em vigília, agora o que a interessava era conseguir entrar naquele jardim, no País das Maravilhas. Alice Carol entra pelo portão do jardim do casarão e, mesmo sem saber de quem era a casa, ela decide se abrigar por ali. A Alice inglesa, ao se deparar com os seres do País das Maravilhas, estranha o fato de eles falarem, usarem roupas, entre outras atitudes fora de sua lógica, mesmo assim segue desvendando esse novo mundo. Alice Carol estranha a imediata hospitalidade de Henri Vergennes e a forma como ele se abstém de saber mais sobre quem é a moça que entrara em sua casa, pelo contrário: ele parecia já saber sobre Alice Carol e age com naturalidade à sua presença.

É a partir desses estranhamentos e do contato com o outro, sejam os seres do País das Maravilhas (e através do espelho) ou as pessoas que habitam o casarão, as Alices vão conhecendo seus limites, suas incompletudes e seus vazios existenciais. Esses desencontros com seus sentidos de lógica fazem com que elas se revisitem, como em uma espécie de exame

de consciência. Uma das formas de alegoria, como escreve Flávio Kothe em *A Alegoria* (1986), é o se conhecer pelo outro:

Por mais que a retórica vigente seja analítica e procure camuflar e sufocar a dinâmica inerente ao caráter contraditório das coisas, é exatamente a lógica, enquanto identidade, que acaba sendo questionada pelo alegórico, à medida que neste a identidade se dá a através do “outro” e no outro. Porém esse “outro” está naquilo, é aquilo que o designa como outro – não como quem gesticula, apontando para algo externo, mas porque contém traços básicos de sua estrutura aquilo que ele próprio aponta e significa (KOTHE, 1986, p. 54).

Os primeiros indícios de que Chabrol buscou ressignificar a obra de Carroll alegoricamente se anuncia pelo nome da personagem: Alice Carol. O primeiro nome é tal e qual o da garotinha inglesa, enquanto o segundo é uma provável alusão ao nome de Carroll. Outras alegorias vão surgindo cena após cena da produção de Chabrol.

No minuto vinte e seis de *Alice ou a última fuga*, depois de tomar seu café da manhã, Alice deixa um bilhete de agradecimento à hospitalidade do Sr. Vergennes, escrito com batom na mesa da cozinha e segue para ir embora. Ao chegar em seu carro, o para-brisa está consertado, no entanto o carro não funciona. Alice pega sua mala e parte a pé pelo imenso jardim à procura de uma saída. Depara-se com um paredão de pedras. Exausta de procurar por onde ir embora, para, descansa um pouco, senta-se em sua mala, que está apoiada no muro. Então, resolver dar mais uma caminhada, seguindo a trilha do muro para ver se encontra uma forma de sair desse jardim infinito. Sem sucesso, acaba por retornar aonde deixara a mala. Desabafa consigo que é impossível sair dali.

Eis que surge um homem vestido de branco, ele pergunta se ela está tentando sair, ela pede por ajuda e ele diz que não tem como ajudá-la. E fala que é possível entrar lá, mas não é possível sair, ao menos não por enquanto. Ela pergunta quando será possível, quem é ele, se sabia onde estava o sr. Vergennes ou o mordomo. No entanto, para tudo ele fala que não tem respostas e repete a frase: “sem perguntas”. Supondo que se tratava de um jogo, Alice responde: “Eu aceito o jogo”. Ela decide que vai tentar sair daquele lugar pulando o muro. Pede ajuda ao homem de branco, porém ele nega. Ela fala que ele deveria ser cavalheiro, então, ele diz: “Não tente usar seus argumentos lógicos aqui, eles não vão funcionar”.

Alice sobe na mala para escalar o muro e ver o que tem do outro lado e se depara com mais um infinito jardim. O homem de branco ri e fala que ela não tem como sair, que seria melhor ela guardar suas forças, pois o pesadelo ainda nem havia começado. Então, ela fala: “é só um pesadelo, eu vou conseguir chegar do outro lado do muro”. Alice desce do muro e, nesse momento, o homem de branco já havia desaparecido e ela retorna ao casarão.

Na sequência, a personagem entra na casa, sobe as escadas, a porta se fecha sozinha. Ao chegar ao quarto, Alice separa uma peça de roupa, acende um cigarro e prepara a banheira para um banho. Enquanto a banheira se enche de água, senta-se nua diante do espelho e fica observando-se, o relógio volta a bater, e, novamente, surge na trilha um som de alarme fazendo alarde ao momento. Ela ouve vozes do homem de branco, falando “não tente sair, não tente entender, você vai ter que viver no escuro por algum tempo”. Alice se encontra nua e apreensiva no quarto. A voz fala para ela confiar em si e, enquanto isso, Alice¹¹ sente-se desprotegida e tenta esconder seus seios e sua vagina com as mãos, como se estivesse sendo observada por alguém em seu momento de intimidade. Eis que a voz fala: “você é muito bonita”. Em seguida, o relógio para de bater.

Neste trecho do filme, encontramos mais um punhado de elementos carrollianos. Se lembrarmos, a pequena Alice, de Lewis Carroll, também sente vontade de sair do País das Maravilhas e voltar para sua casa, pois não aguentava mais tantos acontecimentos absurdos, fora de sua lógica:

“Era muito mais agradável lá em casa”, pensou a pobre Alice, “quando não se estava sempre crescendo ou diminuindo desse jeito nem recebendo ordens de ratos e coelhos. Quase chego a desejar não ter entrado nunca na toca do coelho... e apesar disso... e apesar disso...é tão curiosa essa espécie de vida! Só queria saber o que aconteceu comigo. Quando eu lia contos de fadas, pensava que essas coisas jamais aconteciam, e cá estou eu metida numa dessas estórias! Deve haver algum livro escrito sobre mim, deve haver! E quando eu crescer, escreverei um..., mas eu já cresci”. E acrescentou, cheia de tristeza: “pelo menos aqui não existe mais espaço para crescer” (CARROLL, 2015, p. 41).

Esse aspecto da lógica também é marcante nas duas Alices: no filme, o homem de branco deixa claro que Alice não vai chegar a lugar nenhum tentando interpretar os fatos a partir da sua lógica, descabida para aquele contexto; nas histórias de Carroll, a lógica é subvertida pela proposta *nonsense*, na qual são várias as passagens em que a pequena Alice tem seus conhecimentos contrariados pelos seres do País das Maravilhas, como podemos recordar o momento em que ela está na toca do Coelho e tentar verificar se ainda lembra seus conhecimentos escolares, no entanto nada parece ter sentido:

Oh, meu Deus, como tudo isso está complicado. Vamos ver se eu sei tudo que costumava saber. Vamos ver: quatro vezes cinco doze, quatro vezes seis treze, quatro vezes sete... oh, meu Deus, desse jeito não vou chegar nunca a vinte! Mas vamos deixar de lado a tabuada. Vamos ver a geografia: Londres é a capital de Paris, Paris é a capital de Roma, e Roma é ... não, não, está tudo errado. Agora sim, tenho certeza de que me transformei em Mabel! Vamos ver de novo, vou tentar recitar ‘A

¹¹ Essa cena pode ser uma referência à célebre alegoria renascentista de Botticelli, no seu quadro “O Nascimento de Vênus”. O nascimento e a morte (no caso do filme) do Amor e da Beleza.

abelhinha atarefada””. Cruzou as mãos no colo, como se estivesse repetindo uma lição, e começou a recitar, mas sua voz soou roufenha e estranha, e as palavras não pareciam ser as mesmas (CARROLL, 2015a, p. 24).

O relógio que ora está quebrado, ora funciona parece marcar os momentos em que Alice Carol encontra-se consigo. Ele só bate quando Alice está sozinha, imersa em sono ou reflexiva. Pode ser visto como um divisor de tempo, o tempo de Alice sendo ressignificado, como se já tivesse passado e ela não percebera. A Alice de Lewis Carroll depara-se com o tempo logo no início do primeiro capítulo, em que o Coelho Branco passa correndo, por estar atrasado. Ao cair na toca do Coelho, a percepção de tempo de Alice fica alterada:

Ou o poço era profundo demais, ou ela caía muito devagar, pois tinha tempo de sobra para olhar em torno de si durante a queda e perguntar-se o que aconteceria em seguida. Tentou primeiro olhar para baixo a fim de ver onde estava chegando, mas a escuridão era demais para ver qualquer coisa (CARROLL, 2015a, p. 14).

O Coelho Branco também pode ter sido alegoricamente representado pelo homem de branco que Alice Carol encontra no jardim – além da peculiar característica de se vestir todo dessa cor, surgir e desaparecer apenas no jardim e é quem anuncia que a lógica de Alice Carol não fazia sentido naquele tempo e espaço. Em *Alice no País das Maravilhas*, é o Coelho Branco correndo por estar atrasado, com roupas e relógio que servem de gatilho para Alice entrar por sua toca e vivenciar as maravilhas de seu mundo. E é o homem de branco que expõe pela primeira vez que Alice Carol está vivenciando um jogo e que este funciona fora da lógica habitual da personagem.

A narrativa, tal como um jogo, se caracteriza alegoricamente no piso do salão do casarão que é igual a um tabuleiro de xadrez, assim como acontece na trama de *Alice através do espelho*. A partir do minuto cinquenta e sete do filme, temos a cena após a conversa com o homem de branco, no jardim. Alice retorna para o casarão e vai para o seu quarto, prepara-se para ir embora daquele lugar e, ao pegar a chave do carro e ir para a porta, o relógio volta a bater. Alice sai no corredor e as imagens parecem disformes, como uma alucinação. Ela desce as escadas e tudo na casa parece movido. Ao chegar à sala, uma espécie de corrente de vento a derruba. No chão, ela tenta vencer a corrente de ar para conseguir se reerguer, no entanto é como se estivesse presa no piso.

Alice vai se arrastando pelo tabuleiro, o vento continua forte, é possível ouvir também sons de pássaros e ela se depara com um passarinho morto no chão. Finalmente, ela chega até a porta, consegue se levantar e sai em disparada até seu carro, dá partida e segue tentando sair do jardim, cruza o portão e segue estrada afora. Nesse trecho, podemos analisar que, se está presa ao jogo, ela não teria como sair; por isso, quando pega a chave do carro e segue pela

porta, o relógio volta a bater, com uma espécie de lembrete de que está descompassada com seu tempo. Não aceitar as regras do jogo faz com que ele se volte contra ela, por isso os degraus da escada pareciam se mover, para dificultar que ela descesse. No momento em que Alice é derrubada no tabuleiro, é como se tivesse levado um xeque-mate, uma peça fora do jogo. A alegoria do jogo de xadrez é a que perpassa todo o enredo de *Alice através do espelho*: todos os obstáculos pelos quais a Alice inglesa passa, capítulo por capítulo, são para avançar casas e conquistar a coroa.

Deparar-se com o passarinho morto também faz o espectador retomar cenas anteriores da trama, em que Alice Carroll encontra um jovem garoto no jardim do casarão. Em outra manhã, no segundo dia naquela casa, ela encontra um menino com uma gaiola com passarinhos no jardim e ele fala que os bichinhos não sabem que se a porta da gaiola está aberta é porque eles podem sair. Em seguida, ele diz que geralmente podemos mais do que sabemos. Depois de observar a gaiola com a porta aberta, viu um pássaro sair e voar em liberdade, enquanto os outros permaneceram na gaiola. Alice retorna para a casa e novamente escuta a chaleira fervendo. Vai para a cozinha e começa a preparar seu café, eis que toca o telefone. Ela segue em disparada procurando o aparelho e, quando finalmente o encontra, atende, mas escuta somente sua voz ecoando e deduz: “estou falando para mim mesma”.

A sucessão de acontecimentos e desencontros pode nos fazer pensar que Alice Carol estava presa em um labirinto, presa dentro de si. A busca por saída e por sentido pode ser entendida como uma busca por si mesma, assim como acontecera com a pequena Alice carrolliana. Por isso, há um objeto que nos chama a atenção em especial: o espelho. Ele é intimamente relacionado com nossa identidade, pois é nele que nos reconhecemos, analisamos e admiramos.

As Alices têm suas tramas marcadas por esse objeto, elemento que subverte a lógica, o que faz com que a pequena Alice atravessasse para outro mundo, que faz com que Alice Carol procure a si – tema para discutirmos no subcapítulo a seguir, “Reflexos de Alice”.

3.1.1 Reflexos de Alice

“Essa aventura, geralmente penosa, de uma descoberta de si próprio, é o prêmio de quase todos aqueles e aquelas que recebem o batismo da tela. Essa surpresa faz lembrar aqueles antigos relatos de viagem que contam sobre o deslumbramento e pavor com que os selvagens percebiam, num pedaço de espelho, o próprio rosto, que nunca tinham visto com tal precisão.”

(Ismail Xavier)

O espelho é o elemento crucial de *Alice através do espelho*: é por ele que a trama se desenha e se desenrola, visto que o enredo carrolliano foi arquitetado pela lógica das imagens em reflexos (por isso, tudo é invertido). No entanto, além de brincar com a lógica e com a inversão de sentidos, ele também nos permite um encontro muito próximo e íntimo: com nós mesmos.

Desde pequenos, quando temos os primeiros contatos com o espelho, experimentamos a sensação de descoberta, em saber que, quem está na imagem, apesar de não ser o nosso eu, é a representação dele. Um ser e não ser ao mesmo tempo agora. O espelho, então, é um objeto ligado à nossa identidade. Nele nos reconhecemos, nos analisamos, temos nossos momentos de vaidade. Também há os dias em que o evitamos, por não estarmos nos sentindo bem ou pouco atrativos ou fora da forma como nos sentimos melhor. Sentar-se diante de um espelho pode ser visto como um ato de coragem, luxúria ou até mesmo introspecção. Analisar o primeiro fio branco, o encontro inevitável ao escovar os dentes, a vaidade ao nos aprontarmos para uma festa.

Em dissertação defendida na Faculdade de Belas Artes, da Universidade de Lisboa, Catarina Alexandra Coelho dos Santos Saraiva apresentou um estudo com o seguinte tema: *Estratégias de representação e (des)construção do corpo e da identidade femininos*, o que resultou em seu título de Mestrado em Pintura, no ano de 2011. Nesse estudo, a autora traz uma análise do espelho e como o objeto era utilizado, ou o que ele representava, em diferentes épocas e culturas.

Saraiva (2011) inicia sua dissertação apresentando-nos uma definição sobre o objeto espelho, bem como sua frequente presença no universo artístico:

O espelho é um vidro ou cristal com uma das faces coberta por uma lâmina prateada de nitrato de prata e, por definição, é um instrumento que reflecte luz, devolve imagens, reflecte. Objecto enigmático que desde sempre acompanha a História da Arte e a iconografia artística, fundamenta o pensamento num constante questionamento do sujeito. Este reflexo permitiu ao homem aceder à verdade e ao conhecimento mas também foi símbolo de beleza e sedução, conceitos fixados no feminino e que se prolongam até aos dias de hoje. Na arte contemporânea o reflexo funciona como uma desconstrução. É neste contexto que a vertente prática da dissertação se articula, visando o espelho na sua impossibilidade de reflectir. O núcleo de trabalho prático constrói-se sobre a negação do reflexo. O espelho que devolve imagens perde a sua função, nada dá a ver, apenas retribui a sua presença como objecto, duplica um vazio (SARAIVA, 2011, p. 2).

Por ser esse objeto que nos permite um encontro consigo, o ato de atravessar um espelho pode ser entendido como um mergulhar-se em si, em uma viagem interior. Se na primeira trama de Alice (no País das Maravilhas) suas transformações eram marcadas pelas mudanças de tamanho, em *Através do espelho* as mudanças acontecem de forma ainda mais figurada, um amadurecer psíquico que acontece a partir de um encontro consigo pela experiência com o outro.

Assim, ao pararmos em frente a um espelho, é como se abríssemos um canal que nos leva a uma autoanálise, a um encarar-nos de frente. Nesse momento, também há uma suspensão de tempo. Podemos parar por um instante ou ficar por horas nos analisando. Porém, não é um tempo materializável, como o passar dos ponteiros em um relógio, pois nos transportamos para outro tempo/espço, particular a nós. Assim como nos explica Eagleton, em *O problema dos desconhecidos: um estudo da ética* (2010):

Nessa configuração peculiar do espaço psíquico, na qual ainda não há um eu ou centro da consciência claramente organizado, não pode haver alteridade genuína. De algum modo, minha interioridade está “por aí”, como um fenômeno entre outros, enquanto qualquer coisa que exista por aí tem uma estreita relação comigo, faz parte do meu estofo interno. Entretanto, também sinto minha vida interior como alheia e distante, como se parte do meu eu fosse cativada por uma imagem e reificada por ela. Essa imagem parece capaz de exercer sobre mim um poder que provém e não provém de mim mesmo. No campo do Imaginário, portanto, não fica claro se eu sou eu mesmo ou um outro, se estou dentro ou fora de mim, atrás ou diante do espelho (EAGLETON, 2010, p. 17).

Aos poucos, vamos nos perdendo entre os traços de nosso rosto e pensamentos que nos levam distante. Um exercício tão íntimo e particular como a experiência onírica – somente possível vivenciada individualmente –: outros olhos podem nos observar, mas os que lançamos a nós mesmos têm um recorte particular, que permite uma leitura descolada do contexto presente. Expor-se diante do espelho e mergulhar-se em introspecção é suspender o tempo em um momento único e solitário.

Saraiva (2011) nos lembra, ainda, que o espelho frequentemente é utilizado como instrumento para adivinhação, como acontece nos contos infantis:

O espelho como símbolo da verdade que traduz sinais de sabedoria e de conhecimento é também um instrumento de adivinhação. Nos contos infantis os espelhos mágicos têm a função de prever o futuro e surgem normalmente associados ao feminino remetendo-o sempre para o espaço privado. Surgem frequentemente em representações que implicam o conceito de vaidade, revelando os “excessos” do carácter feminino e concedendo à mulher a sua imagem. O reflexo ocupa um lugar de transferência, testemunhando o receio da perda da beleza física da mulher, decorrente da passagem do tempo. É um instrumento mágico que estabelece com o modelo feminino (rainha ou princesa) uma relação fiel, aconselhando a sua confidente e expressando apenas a “verdade” que ela quer ouvir (SARAIVA, 2011, p. 22).

Além dessa relação do espelho como legitimador de verdades, ele também, por vezes, funciona como um portal, um “atravessar para outro mundo”. A Alice inglesa desliza de um acontecimento fantásticos para outro. Assim como comentamos, sobre o carácter escorregadio da imagem cinematográfica. Escorregar é passar para o outro lado, o outro lado é o inverso, assim como um espelho. Por isso, parafraseando Deleuze (2015, p. 10), podemos analisar que à medida em que viramos as páginas escritas por Lewis Carroll, as passagens que nos indicam que Alice está em um movimento de imersão, como quando cai na toca do Coelho ou ao atravessar o espelho, vão dando lugar a movimentos laterais de deslizamento, da esquerda para direita e da direita para esquerda. Até mesmo os seres que habitam o País das Maravilhas dão lugar a figuras de cartas de baralho, sem espessura. De tanto deslizar, passa para o outro lado, uma vez que este não é o sentido inverso:

Não há, pois, aventuras de Alice, mas uma aventura: sua ascensão à superfície, sua desmistificação da falsa profundidade, sua descoberta de que tudo se passa na fronteira. Eis por que Carroll renuncia o primeiro título que havia previsto, “As Aventuras subterrâneas de Alice”. Com maior razão para Do outro lado do espelho. Aí, os acontecimentos, na sua diferença radical em relação às coisas, não são mais em absoluto procurados em profundidade, mas na superfície, neste tênue vapor incorporal que se desprende dos corpos, película sem volume que os torna planos. Alice não pode mais se aprofundar, ela libera seu duplo incorporal (DELEUZE, 2015, p. 10).

Pela superfície plana de um espelho, atravessá-lo é se inverter em perspectiva e mergulhar para dentro de si. Deleuze (2015), ao nos sugerir o duplo incorporal, faz com que nos remetemos a esse eu que somente temos acesso individualmente: o nosso subconsciente. O duplo incorporal de Alice é a nova Alice que surge diferente daquela que iniciara as aventuras. A própria personagem fala, em *Alice no País das Maravilhas*, que já não sabe mais quem ela é, pois mudara muitas vezes desde a manhã daquele dia. Ou seja, no final da história temos uma outra Alice, que passou por uma travessia de experiências que a proporciona um

amadurecimento. Ao passarmos por novas experiências, não há mais como sermos os mesmos de antes.

Mesmo que o tédio em que Alice estava mergulhada antes de começar suas aventuras tenha sido anunciado, tanto na tarde de verão em que sua irmã lia um livro sem gravuras ou na tarde de inverno em que ela buscava distração conversando com suas gatinhas, a partir do momento em que inicia suas aventuras, esquecemos que se trata de um sonho: tomamos aqueles acontecimentos como fatos consumados em vigília, e não como uma experiência onírica. Com isso, podemos supor que seria o mesmo que tomarmos por real uma imagem que é virtual por excelência – o reflexo de um espelho:

Os limites entre a realidade e o faz de conta, afirma Lacan, ficam embotados nessa fase primitiva: o ego [*moi*], nossa janela para a chamada vida real, na verdade é uma espécie de ficção, ao passo que a criança diante do espelho é tida como tratando sua imagem como real, muito embora saiba que é ilusória (EAGLETON, 2010, p. 15).

Quando estamos diante do espelho, nos deixamos iludir pela imagem refletida, mesmo sabendo que ela é falsa. Podemos crer que funciona como uma brincadeira de “verdadeiro ou falso”. Um mudar de perspectiva que nos confunde e que ora faz olharmos para o que somos por fora, ora para o que somos por dentro:

Nesse jogo de projeção e reflexão, as coisas parecem entrar e sair umas das outras sem mediação, sentir umas às outras por dentro, com todo imediatismo sensorial com que elas vivenciam seu próprio interior. É como se a pessoa pudesse colocar-se justamente no lugar do qual é observada ou ver-se ao mesmo tempo de dentro para fora e de fora para dentro (EAGLETON, 2010, p. 16).

Talvez fosse essa visão de fora que faltasse para Alice Carol: quando a personagem se via em frente a seu reflexo, a trama desandava, fosse pelo relógio quebrado que voltava a bater, a trilha sonora perturbadora, as imagens disformes feito areia movediça. Alice estava em desencontro consigo, não percebera que seu tempo já havia acabado – mesmo antes que ela pudesse, por fim, desfrutar de uma doce liberdade, como nos damos conta, junto a ela, na sequência final de cenas de *Alice ou a última fuga*. Depois de conseguir se erguer do chão em forma de tabuleiro de xadrez, Alice finalmente consegue chegar até o seu carro e dar partida para tentar sair do casarão, cruza o portão e segue estrada afora.

Na estrada, Alice vai a um posto de gasolina para abastecer o carro, retomar seu caminho e em boa parte da estrada as margens são muros. Ela segue até chegar a um restaurante, o chão desse lugar também é igual a um tabuleiro de xadrez. Alice faz seu pedido à garçonete, pede uma omelete e um café preto. Como a máquina de café estava quebrada, a funcionária lhe sugere que tome um chá.

Em seguida, o salão do restaurante passa a ser um cenário caótico, pessoas dançando, esbarrando-se, quebrando louças, parecendo fora de juízo. O menino que ela encontrara outra manhã com os passarinhos surge no vidro do restaurante. Alice resolve ir embora, volta a chover forte, seu para-brisa quebra novamente e quando percebe está de volta ao portão do casarão, na mesma situação do início do filme. Alice é recebida por Colas e Henri, que tentam recepcioná-la da mesma forma de quando ela chegara ao casarão pela primeira vez. No entanto, incomodada com a situação, não se demonstra nada amistosa e diz que está no mesmo jogo que Henri e seus amigos, que não responde perguntas. Ele, então, fala que vai explicá-la, mas que nada que disser vai satisfazer o gosto dela por sua lógica e isso porque esta não está de acordo com o jogo. Henri fala: “Nós somos aparições, que podemos mudar de significado, mas não somos só aparições, também temos nossa realidade”.

Durante a conversa, Henri insiste para que Alice beba whisky¹² que ele servira para ela e continuava: “Como você pode ter deduzido, é impossível escapar do destino, como por exemplo, você já deve ter entendido que não pode sair daqui” e Alice concorda com ele: “Mas você está errada, logo você vai conseguir escapar para sua realidade e civilização”. Para tal, ela precisaria abrir a pequena porta de madeira que tinha na sala. Henri disse, então, que na manhã seguinte ela conseguiria abrir essa porta.

Alice sobe para o quarto e, ao dormir, tem um pesadelo: um homem que encontrara no restaurante estava aplicando uma injeção nela, e ela parecia estar sendo tratada como uma paciente em um manicômio. Ao despertar, o relógio estava funcionando normalmente. Alice desce no sentido da portinha, a cena vai ficando escura, até que um clarão toma conta dela e o espectador consegue ver o carro de Alice batido em uma árvore e ela deitada no banco, com os braços e a cabeça para fora do carro, possivelmente morta.

Nessa sequência de cenas, podemos perceber o quanto os elementos de um jogo se fazem presentes. Cenários em que o chão remete a um tabuleiro de xadrez, regras próprias, lógica interna – que somente faz sentido para os participantes do jogo, choque entre ficção e realidade. Elementos bem próximos aos dois enredos carrollianos. Embora impregnada pela atmosfera onírica, a obra de Carroll, diferentemente do que podemos depreender do filme de Chabrol, não propõe um surrealismo:

Fundamentalmente, contudo, os processos carrollianos são até o contrário de todo o processo surrealista. Sem falar que a *écriture automatique* com certeza o horrorizaria (a ele, que vivia numa busca obsessiva de sistemas e decodificações), a ideia mais

¹² Essa insistência para que a personagem consuma bebida alcoólica pode estar associada à ideia de que quando bebemos saímos do nosso senso de normalidade, o que na personagem carrolliana pode ser relacionado ao *drink-me*.

geral de criação onírica está no polo oposto das fantasias carrollianas. Nelas, de certa maneira, o sonho é exorcizado pela realidade. Há uma fronteira precisa entre os dois universos, e para passar de um para o outro é preciso submeter-se a um rito, entrar numa toca e cair num poço ou atravessar o espelho. [...] O estudo de tais conexões é essencial na leitura de Carroll, pois assim os sonhos, só aparentemente aleatórios, transformam-se em função de uma realidade e de um contexto. Deixam de ser apenas sonhos, para se transformarem em metassonho (CARROLL, 2015a, p. 155)

Tanto Chabrol quanto Carroll trabalham com a ideia de uma ruptura com uma realidade anterior para uma nova realidade particular, um novo contexto com regras e lógicas próprias, em que as personagens precisam desse rito como meio para um autoconhecer-se. O desencontro com as regras que as regiam em seus cotidianos possibilita esse encontro consigo – seja a jovem garotinha que rompe os saberes de infância ou a mulher que de tanto buscar por si acaba por perceber que seu tempo acabara e ela nem percebera. Essa transição entre realidades, como podemos perceber, foi significada por muitos elementos – do País das Maravilhas, Através do Espelho e no casarão distante. Nesse sentido, destacamos o espelho como elemento-chave da busca de identidade e que bem representa a proximidade e o distanciamentos entre duas perspectivas, duas realidades:

O espelho devolve a evidência, revela-se um instrumento mágico que transforma o real em algo maravilhoso, num enigma poético, e permite através destas narrativas aceder a outras realidades. Uma fronteira entre o real e o ilusório que assume por vezes a metáfora de uma “porta” como, em “Alice do outro lado do espelho” de Lewis Carroll em que o conceito de tempo é anulado predominando a inversão da realidade. O desejo de passar para o lado de lá do espelho, do desconhecido, conduz Alice a descobrir que é possível “entrar” no reflexo. Uma metáfora que sustenta o atravessar da infância. Num primeiro momento da narrativa, Alice encontra-se no mundo real e num segundo momento entra nesse mundo que é simultaneamente igual e invertido. Como o reflexo do espelho que devolve uma imagem invertida, os objectos encontram-se dispostos e movimentam-se em sentido contrário. Uma narrativa que se desenvolve pela inversão da realidade, reforçando o conceito de fronteira implícito no reflexo (SARAIVA, 2011, p. 24).

Além de atravessar a fronteira dita por Saraiva (2011), devemos salientar que, assim como as personagens se lançam ao desejo do desconhecido, elas se despertam em desejo de retornar às suas realidades anteriores. No entanto, esse retorno somente é possível para uma das Alices: a pequena Alice, de Carroll, retorna à realidade anterior, contudo ela definitivamente, depois de tantas experiências, não é mais a mesma. Nasce um nova Alice, com uma nova bagagem de vivências. Enquanto a segunda Alice, agora, só é possível nessa segunda realidade, assim como o dono do casarão, Henri, alertou: “Nós somos aparições, que podemos mudar de significado, mas não somos só aparições, também temos nossa realidade”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Todas as obras literárias, em outras palavras, são ‘reescritas’, mesmo que inconscientemente, pelas sociedades que as leem; na verdade, não há releitura de uma obra que não seja também uma ‘reescritura’. Nenhuma obra, e nenhuma avaliação atual dela, pode ser simplesmente estendida a novos grupos de pessoas sem que, nesse processo, sofra modificações, talvez quase imperceptíveis.”

(Terry Eagleton)

O primeiro desafio a que me lancei quando decidi estudar a Alice, de Lewis Carroll, foi a escolha de determinadas perspectivas de leitura (o que implica deixar de lado outras tantas possibilidades). Nesse recorte, optei por destacar o *nonsense* e a experiência onírica, características marcantes do autor inglês. Outro desafio, que me foi caro, foi o de estudar pela primeira vez teorias cinematográficas. Até iniciar os fichamentos para desenvolver esse trabalho, nomes como Metz (1972; 1973), Morin (1973) e Bremond (1973) eram apenas vagamente familiares. Até mesmo a própria Deleuze (2005), que se tornou um nome frequente em meu vocabulário, era um teórico do qual eu havia lido pouco mais que algumas páginas de fotocópia.

Se Alice já não é mais a mesma desde seu retorno à vigília, posso dizer que também estou bem diferente. Meu mergulho na escrita destas páginas foi um reencontro acadêmico, uma abertura de horizontes para novas leituras e novas pesquisas. Por essa empreitada, abri um leque de temas que pretendo continuar estudando: as demais obras de Carroll e de Edward Lear, o próprio *nonsense*, o teórico Haroldo de Campos, a teoria do cinema e a experiência onírica são alguns dos tópicos que carregarei continuamente comigo no decorrer de meu futuro acadêmico.

Iniciar meus estudos com “A origem de Alice” e finalizar com “Reflexos de Alice” não é mera coincidência, pois a principal reflexão aqui proposta (conforme esta última epígrafe) é a de que uma obra não é fechada em si mesma. As grandes obras estão sempre sendo “reescritas”, sempre sendo ressignificadas – e, atualmente, uma das formas mais frequentes desse processo é a das produções cinematográficas.

Realizar este estudo comparativo entre duas personagens que têm embutido em suas tramas o autoconhecer-se fez com que eu revisitasse minhas memórias como leitora e espectadora de tantas outras histórias que nos trazem esse enredo. Afinal de contas, se é o leitor quem “finaliza” o livro, ele não apenas dá a sua perspectiva ao escrito, como passa a se compor por ele. Essa troca está conosco em todas nossas vivências, mas a que realizamos na solitude de uma leitura é íntima, particular e tem sua própria lógica.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

ÁVILA, M. *Rima e solução: a poesia nonsense de Lewis Carroll e Edward Lear*. São Paulo, Annablume, 1995.

BENJAMIN, W. *A origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BUÑUEL, L. Cinema: instrumento de poesia. In: XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

CALVINO, Í. *Por que ler os clássicos*. 1. ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

CAMPOS, H. de. *Transcrição*. In: TÁPIA, M.; NÓBREGA, T. M. N. (org.). São Paulo: Perspectiva, 2015.

CARROLL, L. *Alice no País das Maravilhas*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: 34, 2015a.

_____. *Alice através do espelho*. São Paulo: 34, 2015b.

DELEUZE, G. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DESNOS, R. O sonho e o cinema. In: XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983a.

_____. Os sonhos da noite transportados para a tela. In: XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983b.

DROGUETT, J. G.; ANDRADE, F. F. A. *O feitiço do cinema: ensaios de griffe sobre a sétima arte*. São Paulo: ARX, 2009.

EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *O problema dos desconhecidos: um estudo da ética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

EPSTEIN, J. O cinema do diabo (excertos) / O filme contra o livro. In: XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983a.

_____. O cinema do diabo (excertos) / A imagem contra a palavra. In: XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983b.

FREUD, S. *A interpretação dos sonhos*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2010.

GANHITO, N. C. P. Dormir nos braços da mãe: a primeira guardiã do sono. *Psychê: revista de Psicanálise*, São Paulo, v. 10, p. 65-84, nov. 2002.

HANSEN, J. A. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo; Hedra; Campinas: Unicamp, 2006.

HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Manoel Odorico Mendes. 3. ed. São Paulo: Biblioteca Clássica, 2009.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: UFSC, 2011.

KOTHE, F. R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

LACAN, J.; MILLER, J.-A. *O seminário*. 2. ed. corr. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LEITE, S. U. O que a tartaruga disse para Lewis Carroll. In: CARROLL, L. *Alice no País das Maravilhas*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: 34, 2015.

MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2011.

METZ, C. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MORIN, V.; BREMOND, C.; METZ, C. *Cinema: estudos de semiótica*. Petrópolis: Vozes, 1973.

SALGADO, F. de C. A. *Cinematografias do fantástico: visões de Alice e do País das Maravilhas no cinema*. 182 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Belo Horizonte: UFMG, 2012. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/JSSS-8ZZJE5>>.

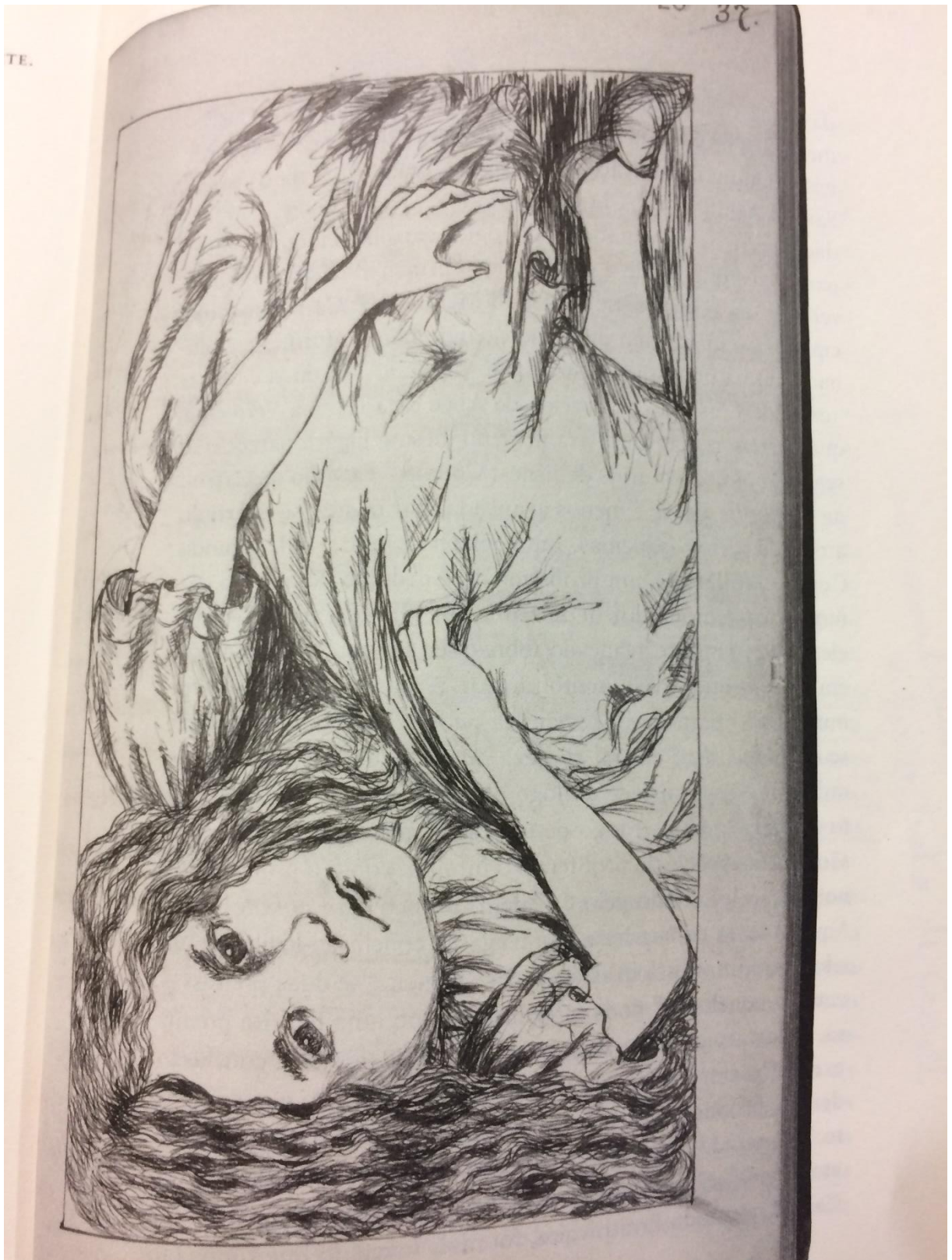
SARAIVA, C. A. C. dos S. *Espelhos e reflexos: estratégias de representação e (des)construção do corpo e da identidade feminino*. 113 f. Dissertação (Mestrado em Pintura). Faculdade de Belas Artes: Universidade de Lisboa, 2011. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/6333/2/ULFBA_TES467.pdf>.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

ANEXO A – ALICE

Fonte: Carroll (2015, p. 143).

ANEXO B – ALICE



Fonte: Carroll (2015, p. 152).

ANEXO C – ALICE

