

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM LETRAS**

VERIDIANA MOREIRA GARCIA OLIVEIRA

***ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS: DA OBRA LITERÁRIA AO CINEMA –
TRADUÇÃO E TRANSCRIÇÃO***

**GOIÂNIA
2024**

VERIDIANA MOREIRA GARCIA OLIVEIRA

***ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS: DA OBRA LITERÁRIA AO CINEMA –
TRADUÇÃO E TRANSCRIÇÃO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação *Strictu Sensu* em Letras – Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito obrigatório à obtenção de título de Mestre em Letras sob a orientação do Prof. Dr. Divino José Pinto.

**GOIÂNIA
2024**

Catálogo na Fonte - Sistema de Bibliotecas da PUC Goiás

O48a Oliveira, Veridiana Moreira Garcia.

Alice no país das maravilhas : da obra literária ao cinema : tradução e transcrição / Veridiana Moreira Garcia Oliveira.-- 2024.

111 f.: il.

Texto em português, com resumo em inglês. Orientadora: Prof.

Dr. Divino Jose Pinto.

Dissertação (mestrado)-- Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Escola de Formação de Professores e Humanidades, Goiânia, 2024.

Inclui referências: f. 110-111.

1. Literatura - História e crítica.
interpretação na literatura. 3. Cinema

2. Tradução e literatura.

4. Fantasia. I. Pinto, Divino José. II. Pontifícia
Universidade Católica de Goiás - Programa de Pós-Graduação em Letras - 27/03/2024.

III. Título.

CDU: Ed. 2007 -- 82.091(043)



Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa – PROPE
Coordenação de Pós-Graduação *Stricto Sensu* – CPSS
Escola de Formação de Professores e Humanidades - EFPH

ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS: DA OBRA LITERÁRIA AO CINEMA – TRADUÇÃO E TRANSCRIÇÃO

VERIDIANA MOREIRA GARCIA OLIVEIRA

Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás,
aprovada em 27 de março de 2024

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Divino José Pinto / PUC Goiás

Profa. Dra. Elizete Albina Ferreira / PUC Goiás

Atesto participação /

Prof. Dr. José Elias Pinheiro Neto / UEG

Prof. Dr. Norival Bottos Junior / UFAM (Suplente)

Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima (Suplente)

*Em tudo dai graças.
I Tessalonicenses 5.18*

AGRADECIMENTOS

A Deus que, em Sua infinita grandeza, permitiu que eu pudesse dar continuidade em meus estudos. A Ti, Senhor, toda honra e toda glória.

A meu esposo César Henrique que não mediu esforços para me apoiar em todas as etapas, desde o processo de seleção do Mestrado até os momentos de aulas, estudos e participação em Simpósios, Congressos, Seminários. Obrigada por acompanhar as pesquisas, as leituras e a escrita dessa dissertação: passei noites acordada para conseguir concluir todo processo e você, sempre ao meu lado. Gratidão por ser paciente e companheiro.

Aos meus filhos, Cecília, Sofia e Gabriel Henrique: do começo ao fim, dedico essa dissertação a vocês, meus companheirinhos. Agradeço por cederem espaço de compartilhar momentos da maternidade com o Mestrado. Sei que estou em atraso com nossos filmes, leituras, brincadeiras, receitas, conversas, viagens; mas saibam que tudo será recompensado pois, como cita Fernando Pessoa, *cada coisa a seu tempo tem seu tempo*. Vocês são a razão da minha existência, tudo para vocês, meus amores até o fim dos tempos, e além dos tempos – se for possível.

Ao meu querido, respeitado e inspirador orientador Dr. Divino José Pinto. Aquela pequena conversa na cantina da faculdade nos rendeu uma belíssima pesquisa e não tenho palavras para agradecer por toda dedicação, confiança e respeito com que o senhor conduziu todo processo de orientação. Sábias palavras, momentos oportunos, grandes ensinamentos e riquíssimos aprendizados é o resumo do que foi a sua orientação para mim. Você, Dr. Divino, faz a diferença. Parabéns pelo excelente profissional e pela pessoa incrível que é. Meu amigo professor.

À maravilhosa professora Dr^a. Maria de Fátima Gonçalves Lima que com toda leveza conduz a coordenação de nosso Mestrado, transmitindo amor por onde passa. Você é luz para as nossas pesquisas, um exemplo de mulher, mãe, amiga e, principalmente, profissional. Que toda beleza que você carrega no balançar de seus cabelos, nas cores lindas de seus vestidos e ao abrir os lábios para pronunciar cada performance possam incentivar os futuros pesquisadores assim como eu, que ao ler cada página das obras escritas por você, sinto-me impulsionada a almejar sempre novos voos.

A todos os professores do Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária que contribuíram e incentivaram as minhas pesquisas, a saber: Dr^a. Maria Aparecida

Rodrigues, Dr. Átila Silva Arruda Teixeira, Dr^a. Elizete Albina Ferreira, Dr^a. Maria da Luz Santos Ramos; Dr^a. Custódia Annunziata Spenciere de Oliveira. Vocês fizeram a diferença em minha vida acadêmica.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) que, por meio do Programa de Suporte à Pós-Graduação de Instituições Comunitárias de Ensino Superior (PROSUC) concederam a bolsa de incentivo ao estudo e a pesquisa, contribuindo e incentivando o processo de aprendizagem no Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária da PUC – Goiás.

À minha querida amiga Adriana Spinel Lucena Soares, por ser uma companheira e parceira dos estudos e da vida. Você foi um dos melhores presentes recebidos em 2022. Participar de todas as formações, seminários, congressos, simpósios e aulas foi enriquecedor ao seu lado. Sou grata por você acompanhar a construção dessa dissertação, com suas leituras, seus olhares, seus “*pitacos*” que deram certo – risos – e nossas ligações sem fim, essas, não tem preço, tem apreço. Você vai longe amiga e eu quero estar junto a você, firmando laços e fazendo elos. Obrigada, amiga.

E a todos que torceram e acreditaram em mais uma conquista, não minha, mas de minha família. Que Deus os abençoe.



A tradução é uma atividade semiótica, com direito assegurado a maior liberdade e criatividade.

Thais Flores Nogueira Diniz

Para entender o espaço cinematográfico, pode revelar-se útil considerá-lo como de fato constituído por dois tipos diferentes de espaço: aquele inscrito no interior do enquadramento e aquele exterior ao enquadramento.

Ismail Xavier

RESUMO

Da concepção de *Aventuras de Alice no subterrâneo* às traduções mais conhecidas de *Alice no país das maravilhas*, lê-se uma história contada por instantes dentro de um barco, em uma tarde de piquenique, tornar-se a escrita do que viria a ser um cânone da literatura. O objetivo deste trabalho é realizar uma análise interpretativa das traduções de *Alice no país das maravilhas*, de Ana Maria Machado (1999) e de Rosaura Eichenberg (1998) e da transcrição da obra em cinema, referenciando a primeira produção de Cecil Hepworth (1903) e a última, de Tim Burton (2010). Ao entrar no jogo simbólico das palavras, abordaremos conceitos gerais da literatura e da linguagem do subterrâneo, utilizando a crítica genética com base nas contribuições de Cecília Almeida Salles (2008), visto que, a obra *Aventuras de Alice no subterrâneo* trata-se de um manuscrito feito por Carroll; a fantasia como escritura e a relação entre o fantástico e a fantasia na obra de acordo com Tzvetan Todorov (1981); a literatura comparada entre as traduções de *Alice*, a saber: a tradução de Ana Maria Machado (1999) e a de Rosaura Eichenberg (1998), com base nas contribuições de Edwin Gentzler (2009) e Anthony Pym (2017); bem como, a análise de cada obra, literária e fílmica, explorando as teorias de ambas e respeitando as particularidades de cada uma, debruçando-nos nas contribuições de Maria Aparecida Rodrigues (2019), Linda Catarina Gualda (2010) e Thaís Flores Nogueira Diniz (1999). Assim, direcionamos a nossa pesquisa em busca da tradução e da transcrição de *Alice no país das maravilhas*, desde os manuscritos de Lewis Carroll até as obras fílmicas, engendrando na literatura imagens verbais e no cinema signos imagéticos, *As aventuras de Alice no subterrâneo* e o permitir/estar na fantasia do país das maravilhas.

Palavras-chave: Tradução/Transcrição. Narratividade. Literatura. Cinema. Fantasia.

ABSTRACT

From the conception of *Aventuras de Alice no subterrâneo* to the best-known translations of *Alice no país das maravilhas*, we read a story told briefly in a boat, on a picnic afternoon, becoming the writing of what would become a canon of literature. The aim of this paper is to carry out an interpretative analysis of the translations of *Alice no país das maravilhas* by Ana Maria Machado (1999) and Rosaura Eichenberg (1998) and the transcreation of the work into film, with reference to the first production by Cecil Hepworth (1903) and the latest by Tim Burton (2010). By entering into the symbolic play of words, we will address general concepts of literature and the language of the underground, using genetic criticism based on the contributions of Cecília Almeida Salles (2008), since *Aventuras de Alice no subterrâneo* is a manuscript by Carroll; fantasy as writing and the relationship between the fantastic and fantasy in the work according to Tzvetan Todorov (1981); comparative literature between the translations of *Alice*, namely: Ana Maria Machado's translation (1999) and Rosaura Eichenberg's translation (1998), based on the contributions of Edwin Gentzler (2009) and Anthony Pym (2017); as well as the analysis of each work, literary and filmic, exploring the theories of both and respecting the particularities of each, dwelling on the contributions of Maria Aparecida Rodrigues (2019), Linda Catarina Gualda (2010) and Thaís Flores Nogueira Diniz (1999). This is how we directed our research in search of the translation and transcreation of *Alice no país das maravilhas*, from Lewis Carroll's manuscripts to film works, engendering verbal images in literature and imagetic signs in cinema, *As aventuras de Alice no subterrâneo* and allowing/being in the fantasy of Wonderland.

Keywords: Translation/Transcreation. Narrativity. Literature. Cinema. Fantasy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
I. O PROCESSO CRIATIVO EM <i>ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS</i>: CONCEPÇÕES DE LITERATURA, DO FANTÁSTICO E DA FANTASIA.....	12
1.1 A linguagem do subterrâneo	20
1.2 Performance da voz narrativa no subterrâneo de Alice	29
1.3 A fantasia como escritura.....	35
II. CAMINHOS E DESCAMINHOS DAS TRADUÇÕES DE <i>ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS</i>.....	44
2.1 As traduções de <i>Alice no país das maravilhas</i> pelas mãos de Ana Maria Machado e Rosaura Eichenberg	46
2.2 A literatura comparada entre as traduções de <i>Alice no país das maravilhas</i>	58
2.2.1 Nomes dos personagens	60
2.2.2 Títulos do sumário	64
2.2.3 Cantigas/paródias/poemas	70
2.2.4 Estrutura do texto narrativo	75
III. LITERATURA E CINEMA EM <i>ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS</i>	79
3.1 Teoria do cinema	83
3.2 Literatura e cinema em Alice – Análise das duas versões da obra fílmica ...	87
CONCLUSÃO	110

INTRODUÇÃO

Quem não gosta de ganhar presentes de Natal? E de passear no barco em um dia de verão? *Alice no país das maravilhas*, o objeto de estudo deste trabalho, trata das duas coisas ao mesmo tempo. Foi em uma tarde de verão, no mês de julho, por meio de um passeio de barco, que houve a inspiração para a escrita de *Alice no país das maravilhas*. “Foi escrito como um presente de Natal para uma criança querida em memória de um dia de verão”, nas palavras do autor, Lewis Carroll.

E, quando surgiu, em sua primeira versão, era um livro escrito à mão, exemplar único, em que Carroll punha no papel uma história que tinha inventado durante um passeio meses antes, no ano de 1862, um ano depois de Carroll ter-se ordenado diácono – uma de suas atribuições dentre as quais incluem interesses por lógica, matemática (que também era professor), poesia, narrativa ficcional, da qual se tornou um mestre. Nesse passeio, além de sua presença, estavam um religioso e as irmãs Lidell, Lorina, Alice e Edith, filhas de seu amigo, o diretor do Colégio da Igreja de Cristo, na Universidade de Oxford, Henry Lidell.

Durante o passeio, em que desceram o rio Tâmisa até chegarem em uma aldeia onde fizeram um piquenique, sentados à margem da grama, Alice Lidell pediu para que Carroll inventasse uma história para ela e assim ele o fez. Foi criando uma história com elementos da paisagem que viam (uma toca de coelho, uma poça de água, uma casinha com chaminé, uma lebre, um gato, um sapo, um peixe, um porco, pássaros), e elementos da vida das meninas (a escola, os professores, as matérias que estudavam, os poemas e canções populares, os poderes constituídos da época – reis, rainhas, tribunais). Ao fim da história, que durou a tarde toda, Alice pediu que Carroll escrevesse para ela aquela história o que lhe foi feito, começando naquela mesma noite. Até que, no Natal, ele a presenteou com a história da qual conhecemos hoje.

Alice no país das maravilhas trata de uma menina que, em uma tarde de sono, caiu em um país de maravilhas, onde tudo era possível: animais falarem; rio de lágrimas; coelho com roupas; crescer e diminuir de tamanho; realizar jogos utilizando animais como tacos e bolas; participar de um tribunal pelo roubo de tortas; até que, saindo do fantástico e entrando na fantasia, Alice acorda para a realidade e percebe que tudo não passou de um belo sonho.

O objetivo deste trabalho é analisar as traduções de *Alice no país das maravilhas*, de Ana Maria Machado (1999) e de Rosaura Eichenberg (1998), e a

transcrição da obra em cinema, referenciando a primeira versão fílmica da obra, dirigida por Cecil Hepworth, de 1903, e a última versão dela, dirigida por Tim Burton, de 2010. Esta pesquisa gera inquietações e, portanto, intenta considerar a personagem Alice como sendo a própria alegoria da literatura. Tal qual postula Todorov (1981), se o que lemos descreve um elemento sobrenatural e torna-se necessário assumir as palavras em outro sentido, que não seja o literal, não há capacidade para o fantástico, tal como é visto na travessia de Alice, em sua passagem para o país das maravilhas. A ação de “passar”, “adentrar”, “cair”, “permanecer” no país das maravilhas, é a possibilidade de ter a obra literária no ambiente em plena fantasia, é considerar a passagem de Alice como uma iniciação para o próprio literário, é a representação da travessia do leitor na literatura.

Ao ler a escritura de *Alice no país das maravilhas* é preciso entrar no jogo simbólico das palavras, o leitor precisa colocar de lado a sua realidade momentânea e permitir-se imaginar, viver e conceber as realidades escritas (Rodrigues, 2015, p.33). Após três anos, julho de 1865, em que Alice fora presenteada com o manuscrito, a obra foi publicada, Carroll acrescentou algumas palavras e substituiu o título, de *Aventuras de Alice no subterrâneo* para *Alice no país das maravilhas*, tal qual a conhecemos hoje. De 1862 para cá, a obra literária de Alice ganhou mais de 125 traduções e algumas transcrições fílmicas. É uma obra clássica e universal, com características formais, que se destaca por sua originalidade e qualidade e, principalmente, por transcender tempos e fronteiras, tornando-se cada vez mais válida.

Este trabalho está organizado em três capítulos que se entrelaçam entre si e contêm a seguinte temática cada um,

No primeiro capítulo – O processo criativo em *Alice no país das maravilhas*: concepções de literatura, do fantástico e da fantasia –, iniciamos as discussões sobre as concepções da literatura, do fantástico e da fantasia: o processo criativo em *Alice no país das maravilhas*. Abordamos conceitos gerais da literatura e da linguagem do subterrâneo, utilizando a crítica genética com base nas contribuições de Salles (2008), visto que a obra *Aventuras de Alice no subterrâneo* trata-se de um manuscrito feito por Carroll e presenteado à Alice Liddell, e é compreendida por nós como o alicerce da obra *Alice no país das maravilhas*. Analisamos a performance da voz narrativa por meio das contribuições de Zumthor (1993) e a fantasia como escritura que, de acordo com Todorov (1981), difere da escrita, esta é aquilo que todos fazem, porém, a

escritura, é aquilo que está nas “entrelinhas” do texto, na fenda das palavras. A fantasia é a aceitação plena da literatura como verdade, compreendida como uma categoria ou um gênero que melhor define a literatura. Ao se entregar à fantasia, Alice mergulha em outra realidade construída, paralela à sua.

É, pois, na leitura e releitura, na tradução e na transcrição, que adentramos no segundo capítulo deste trabalho – Caminhos e descaminhos das traduções de *Alice no país das maravilhas* –, versamos sobre a literatura comparada e a tradução, uma vez que a literatura pode ser traduzida e alcançada de múltiplas formas em traduções díspares. Para isso utilizamos duas obras de *Alice no país das maravilhas*, uma com a tradução de Ana Maria Machado (1999) e outra com a tradução de Rosaura Eichenberg (1998), respeitando a unidade de cada obra, analisando cada uma em sua individualidade, comparando as duas traduções com base nas contribuições de Gentler (2009), Pym (2017) e Brunel (2012).

A multiplicação da experiência de *Alice* no subterrâneo, bem como em *Alice no país das maravilhas*, permite com que cheguemos ao terceiro capítulo, – Literatura e cinema em *Alice no país das maravilhas* – em que analisamos a linguagem literária pela linguagem cinematográfica. A transcrição em cinema é a tradução do próprio EU de Alice. É aqui que nos voltamos a cada obra, literária e fílmica, explorando as teorias de ambas e respeitando suas particularidades. No que se refere ao cinema, tomamos como referência as contribuições de Rodrigues (2019) e Gualda (2010), uma vez que tratam essa arte com suas singularidades. A obra literária, tal qual a fílmica, também é analisada por seu signo, a partir das contribuições de Diniz (1999) e Sartre (2004). Neste cenário, nos limitamos à primeira e a última obra fílmica de Alice.

Assim, nosso estudo está na tradução e na transcrição de *Alice no país das maravilhas*, desde os manuscritos de Lewis Carroll até as obras fílmicas, engendrando na literatura imagens verbais e no cinema signos imagéticos, em *As aventuras de Alice no subterrâneo* e o permitir/estar na fantasia do país das maravilhas.

I. O PROCESSO CRIATIVO EM *ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS*: CONCEPÇÕES DA LITERATURA, DO FANTÁSTICO E DA FANTASIA

E por que não conceber como uma obra de arte a execução de uma obra de arte?

Paul Valéry

A própria essência do trabalho literário não reside na apreciação das coisas já feitas, partindo do gosto, mas antes de um estudo preciso do processo de fabricação.

Vladimir Maiakovski

Ao mergulhar na obra *Aventuras de Alice no subterrâneo*, manuscrito do autor Lewis Carroll – traduzida por Adriana Peliano –, e presenteado à Alice Liddel no ano de 1865, somos atraídos por seu processo criativo e levados, pela curiosidade de pesquisadores, a trilhar as pegadas que o artista deixa e, assim, nos aproximamos do ato criador, conhecendo melhor o alicerce da construção do produto final, *Alice no país das maravilhas*.

Para trilhar tais caminhos começamos, neste capítulo, a discorrer sobre a concepção prévia de Alice¹, embasando nossas discussões na Crítica Genética, tal como aborda Cecília Almeida Salles (2008, p. 24), para a qual “os rastros deixados pelo artista de seu percurso criador são a concretização desse processo de contínua metamorfose”.

A obra considerada final, qual seja, *Alice no país das maravilhas*, é fruto de um processo complexo no qual foram feitos diversos ajustes, como pode ser visto – e discorreremos sobre eles na primeira subdivisão deste capítulo *Alice no subterrâneo* – em *Aventuras de Alice no subterrâneo* e que, ao nos propormos acompanhar seu processo de construção, narrar as histórias de Carroll e compreender melhor seus percursos, estamos elevando a criação artística para um ambiente que está fora do inexplicável. A obra de Alice possui uma memória e, o seu alicerce², é o mergulho no processo criador de Lewis Carrol. Ali, na obra primeira é que contemplamos a criação e a compreensão do produto final. Podemos então realizar o mesmo mergulho e nos

¹ Aqui nos detemos a falar da obra *Alice no país das maravilhas*, e não apenas da personagem Alice.

² Aqui nos detemos a falar da obra de alicerce como sendo *Aventuras de Alice no subterrâneo*, pois que esta é o manuscrito de Lewis Carroll, obra que vem antes de *Alice no país das maravilhas*.

aventurarmos nas camadas superpostas da mente de Carroll que, lentamente, será revelada e compreendida por nós.

A tentativa de aproximar do processo de geração de uma obra de arte, de seu processo criativo, levará esta pesquisa ao acompanhamento teórico-crítico da gênese de *Alice no país das maravilhas*. O propósito direcionador dos estudos genéticos é a compreensão do processo de produção de uma obra literária e no objetivo de estudo, que são os manuscritos, romper a barreira da literatura, ampliando seus limites para além da palavra (Salles, 2008).

É, neste sentido que buscamos explorar o espaçoso interior da intimidade da obra, perceber nas entrelinhas a movimentação e a vasta diversidade de possibilidades a que a criação artística de Carroll alude:

[...] nada está mais próximo também de seus desejos do que examinar o texto em seu vir-a-ser apreendido ao longo do tempo da escritura: espelho das hesitações do escritor como espécies de devaneios que revelam os obstáculos na criação do texto. (Salles, 2008, p. 33-34).

Na busca pela criação literária, as obras de Carroll revelam os critérios e as opções com as quais o artista se embate no decorrer de seu processo de criação. E estes estão presentes nas obras, como veremos mais adiante, na evasão de algumas frases, na inserção de palavras, na implantação de novos capítulos. Caminhar por entre a genética da obra possibilita e complementa a participação de nós, leitores e pesquisadores, na experiência sensível e intelectual da obra literária, é encontrar um pensamento em processo.

Nessa busca pelo pensamento em processo, pelo entendimento da criação artística literária de Carroll, faz-se necessário aqui apresentar a concepção de literatura pela qual este trabalho está enraizado e que será desenvolvido todos os estudos aqui presentes. A partir das contribuições de Jean-Paul Sartre (2004), abrimos a nossa leitura para compreender que a verdadeira e pura literatura é

[...] uma subjetividade que se entrega sob a aparência de objetividade, um discurso tão curiosamente engendrado que equivale ao silêncio; um pensamento que se contesta a si mesmo, uma Razão que é apenas a máscara da loucura, um Eterno que dá a entender que é apenas um momento de História, um momento histórico que, pelos aspectos ocultos que revela, remete de súbito ao homem eterno; um perpétuo ensinamento, mas que se dá contra a vontade expressa daqueles que ensinam". (Sartre, 2004, p. 28).

Em sua obra "*O que é literatura?*", publicada originalmente em 1948, Sartre

(2004) afirma que não há atividade dialética que seja tão manifesta como a arte de escrever. Sendo compreendida como histórica, na ideia de literatura sartriana, a arte de escrever depende da situação do escritor na sociedade, em uma relação estabelecida por ele com o público leitor, na qual ele apresenta os fins que visa escrever. Essa literatura precisa ser concreta e liberta, concreta no sentido de ter o autor um público concreto; e, liberta, no que tange à perspectiva de liberdade na relação escritor-público: o público sendo livre em suas solicitações ao escritor e este livre para responder ao público. Assim a literatura, parafraseando Sartre, será por essência, a subjetividade de uma sociedade que está permanentemente em revolução, neste movimento escritor-público, já que é para uma sociedade concreta que o autor deve debruçar-se em sua escrita.

Podemos visualizar, na obra de Carroll, o objeto literário que está em constante movimento, por meio da leitura, a projeção feita pelo escritor que apresenta a síntese da percepção de sua criação: ao mesmo tempo, Carroll coloca a essencialidade do sujeito (de sua imaginação e criação) e a do objeto (a obra *Alice no país das maravilhas*).

Compreender a literatura, neste trabalho, implica voltarmos-nos para a leitura como sendo uma criação dirigida e olhar para as palavras que estão ali colocadas, como labirintos, buscando suscitar no leitor os seus sentimentos e fazê-los reverterem-se sobre o leitor.

Pois se o silêncio de que falo é, de fato, o fim visado pelo autor, pelo menos este jamais o conheceu; seu silêncio é subjetivo e anterior à linguagem, é a ausência de palavras, é o silêncio indiferenciado e vivido da inspiração, que a palavra particularizará em seguida – ao passo que o silêncio produzido pelo leitor é um objeto. (Sartre, 2004, p. 38).

A este modo, a literatura aqui é entendida como uma proposta de liberdade para o leitor. Ela não é vista como uma finalidade em si mesma, ela não é um instrumento por meio do qual a existência se manifesta e que tenha um fim indeterminado, ao contrário, a literatura se apresenta como uma atividade a ser cumprida, pois que “você é perfeitamente livre para deixar esse livro sobre a mesa. Mas uma vez que o abra, você assume a responsabilidade” (Sartre, 2004, p. 41), responsabilidade essa que, por meio da liberdade do leitor, nomeia-se de valor da obra que é apelo.

Se recorro a meu leitor para que ele leve a bom termo a tarefa que iniciei, é evidente que o considero como liberdade pura, puro poder criador, atividade incondicionada em caso algum poderia dirigir-me à sua passividade, isto é, tentar *afetá-lo*, comunicando-lhe de imediato emoções de medo, de desejo ou de cólera. (Sartre, 2004, p. 41, grifo do autor).

Assim, a leitura é vista aqui como uma atividade de generosidade, é a doação do leitor em sua escala de valores frente a um pedido do autor que escreve, produz e projeta seu texto para que, por meio do movimento de leitura e doação do leitor, possa fazer existir a sua obra, fazer existir a literatura.

Ler e escrever são direitos do homem, assim como o é se comunicar com o outro. Com essas afirmações, as palavras de Sartre (2004) nos encaminham para a terceira concepção que cá, neste primeiro momento, traremos: a concepção de fantástico e fantasia. Ao conceber a leitura como um instrumento necessário para adquirir conhecimentos, o autor passa a proporcionar para o seu leitor uma liberdade e, ao mesmo tempo, permitir que qualquer leitor (seja ele implícito ou modelo) possa usufruir de sua obra. De acordo com Eco (1994),

O leitor-modelo de uma história não é o leitor empírico. O leitor empírico é você, eu, todos nós, quando lemos um texto. Os leitores empíricos podem ler de várias formas, e não existe lei que determine como devem ler, porque em geral utilizam o texto como um receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo próprio texto. (Eco, 1994, p. 14)

Em relação ao tipo de espectadores que o diretor tinha em mente – ou seja, espectadores dispostos a sorrir e a acompanhar uma história que não os envolve pessoalmente. Esse tipo de espectador (ou de leitor, no caso de um livro) é o que eu chamo de leitor-modelo – uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar. (Eco, 1994, p. 15).

É sabido que, quando o leitor é implícito, ou quando o público leitor é mal informado, a leitura realizada não é aquela esperada pelo autor, porém, o escritor, ao ser visto como um engajador, torna mais lúcida e integral a consciência que se pretende passar para os outros, de forma espontânea e imediata ao plano refletido, ou seja, ao pretendido em sua obra, desta maneira “o escritor é mediador por excelência, e seu engajamento é a mediação” (Sartre, 2004, p. 62).

Em Carroll³ temos a percepção de encontrar este autor engajador, logo no início de sua obra, quando a personagem Alice entra pela toca do coelho, cai em um local

³ Sempre que nos referirmos “em Carroll”, estamos tratando das obras basilares deste trabalho, já sabido: *Aventuras de Alice no subterrâneo* e *Alice no país das maravilhas*.

onde encontra várias portas e uma mesa com uma pequena chave. Ao perceber que não é capaz de passar pela pequena porta, encontra um líquido no qual lê a escritura “*beba-me*”. Ao beber, diminui de tamanho, porém, vendo que esqueceu a pequena chave na mesa, Alice encontra uma caixinha com algo para comer em que lê o comando: “*coma-me*”. Ao comer, aumenta relativamente seu tamanho, de tal forma, que é incapaz de passar pela pequena porta.

Neste momento, Alice se vê diante de uma grande questão: Quem sou Eu? Ali, ela está vivendo no mundo do fantástico, pois que esse passa a ser um tempo de incerteza (Todorov, 1981, p. 15).

Alice pegou o leque e as luvas e, como o salão estava muito quente, ficou se abanando o tempo todo enquanto falava:

– Puxa vida! Como tudo está esquisito hoje! E ainda ontem as coisas estavam tão normais... Será que eu mudei durante a noite? Deixe eu pensar: quando eu acordei hoje de manhã, era eu mesma? Tenho quase certeza de que estou lembrando que estava um pouco diferente... Mas se não for eu mesma, a pergunta seguinte é: “Então, quem sou eu?” Esse é que é o grande mistério. E comecei a pensar de novo, passando em revista todas as crianças da sua idade que conhecia, para ver se podia ter virado alguma delas.

– Tenho certeza de que eu não sou a Ada – disse –, porque o cabelo dela tem uns cachos compridos e o meu é todo liso. Também tenho certeza de que não sou a Mabel, porque eu sei uma porção de coisas e ela... bem, ela não sabe quase nada. (Carroll, 1999, p. 24-25).

O mesmo autor, Todorov (1981) cita em sua obra *Introdução à Literatura Fantástica*, o autor Montague Rhodes James, que explica o fantástico como sendo uma porta de saída para uma explicação natural, porém que ela deveria ser bem estreita como que ninguém pudesse utilizá-la, assim como a pequena porta que Alice visualizou e, na qual, queria passar. Sair do fantástico, para Alice, foi tão difícil quanto a materialização de sua “estreita” dificuldade em passar pela pequena porta. Foi preciso desfazer e refazer sua forma humana, e aqui parafraseamos Todorov (1981), estar na incerteza em busca de uma aceitação, para que Alice pudesse adentrar para o mundo da fantasia, passando pela pequena porta.

Ao passar pela porta, Alice está diante de formas contínuas e perceptíveis de contradição entre o seu mundo real e aquele mundo imagético, fantástico, e ela passa a assombrar-se com as coisas, os animais, os objetos extraordinários que a rodeiam. É notório na obra de Carroll que a personagem Alice passa pelo fantástico, que é este momento de vacilação experimentado por um ser que não conhece mais do que as leis naturais e que se depara frente a um acontecimento que, aparentemente, para Alice é sobrenatural. A este modo, Todorov vai conceituar o fantástico como sendo a

relação entre o real e o imaginário, e estes últimos merecem algo mais que uma simples menção:

O fantástico implica pois não só a existência de um acontecimento estranho, que provoca uma vacilação no leitor e o herói, mas também uma maneira de ler, que no momento podemos definir em termos negativos; não deve ser nem “poética” nem “alegórica”. Se voltarmos para *Manuscrito*, vemos que esta exigência também se cumpre: por uma parte, nada nos permite dar imediatamente uma interpretação alegórica dos acontecimentos sobrenaturais evocados; por outra, esses acontecimentos aparecem efetivamente como tais, nos devemos representar isso e não considerar as palavras que os designam como pura combinação de unidades lingüísticas. (Todorov, 1981, p.19).

Nos textos fantásticos, o autor é aquele que relata os acontecimentos que não são cabíveis de se reproduzir na vida real, na vida cotidiana. Se o leitor se ater aos conhecimentos correntes de cada época ao que pode ou não acontecer, poderá compreender se o texto é ou não do gênero fantástico, pois que aqui compreendemos a literatura fantástica como um gênero literário, ou uma variedade da literatura. Para isso, há de se fazer necessário que o leitor da obra não seja implícito, pois que apenas o leitor real é capaz de postar-se frente à obra. Em *Alice no país das maravilhas*, ao realizar a leitura da obra, observa-se, em primeiro momento, que a personagem está vivenciando momentos no fantástico, como dito anteriormente. Porém, no momento em que passa pelo período da vacilação, ou seja, quando há dúvida se está vivendo o real ou o imaginário, a personagem decide por compreender estar em “*um sonho*”, passando para a fantasia.

A primeira vista, o fantástico não existe nem para o personagem, que não considera suas visões como produto da loucura mas sim, como uma imagem mais lúcida do mundo (localiza-se, então, no maravilhoso), nem para o narrador, que sabe que provém da loucura ou do sonho e não da realidade (desde seu ponto de vista, o relato se relaciona simplesmente com o estranho).” (Todorov, 1981, p. 22).

Todorov (1981) nos explica que o fantástico não dura mais do que o tempo de uma vacilação, pois que a vacilação comum ao leitor e à personagem existe até o momento em que ambos decidem se o que percebem provém ou não da realidade, da vida real, do cotidiano. No decorrer da narrativa, podemos perceber por vários momentos, que Alice decide não estar mais no mundo do fantástico. Ao ver um gato de Cheshire, após um porco se transformar em um bebê, Alice dialoga com ele para saber quem mora naquele “*algum lugar*”

– Pode dizer o que quiser – disse o Gato. – Você vai jogar *croquet* hoje com a rainha?
 – Gostaria muito, mas ainda não fui convidada.
 – Você me vê lá – disse o Gato e desapareceu.
 Alice não se surpreendeu muito, estava se acostumando com as coisas esquisitas que aconteciam. (Carroll, 1999, p. 68).

Aqui já podemos notar e confirmar que a personagem Alice está cada vez mais se apropriando da fantasia e não mais do fantástico. Todorov (1981) explicita uma “linha” a se percorrer para chegar até o fantástico, passando pelo fantástico estranho; o fantástico puro e o fantástico maravilhoso, que é o momento em que ocorre a aceitação do sobrenatural. Aqui definimos por fantasia o fantástico maravilhoso, em que “toda esta cena (...) não pode ser explicada pelas leis da natureza tal como são reconhecidas; estamos, pois, no terreno do fantástico-maravilhoso” (Todorov, 1981, p.30).

Se decidir que as leis da realidade ficam intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra pertence a outro gênero: o estranho. Se, pelo contrário, decide que é necessário admitir novas leis da natureza mediante as quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (Todorov, 1981, p. 24).

Só está no fantástico, seja o leitor ou a personagem, até o momento em que há a vacilação, é por meio dela que há a saída do fantástico e entra para a fantasia. O fantástico exige a dúvida, já a fantasia não.

Bastante próximo a esta primeira variedade do maravilhoso encontramos o maravilhoso exótico. Relatam-se ali acontecimentos sobrenaturais sem apresentá-los como tais; supõe-se que o receptor implícito dos contos não conhece as regiões nas que se desenvolvem os acontecimentos; por consequência, não há motivo para pô-los em dúvida. (...) pela mescla de elementos naturais e sobrenaturais, o caráter particular do maravilhoso exótico. Evidentemente, a mescla só existe para nós, leitores modernos, já que o narrador implícito do conto situa tudo no mesmo nível (o do “natural”).” (Todorov, 1981, p. 30-31).

O autor cita que, para sair do fantástico e entrar no maravilhoso exótico – que é a fantasia – a que se permitir o mergulho na narrativa. O leitor precisa aceitar que aquilo que está posto na obra não faz parte da realidade, porém ele “vivencia”, por meio da leitura, e “assina” o contrato com o escritor de aceitar a fantasia daquela obra. Assim como a personagem Alice aceita viver na fantasia. No momento em que ela deixa a dúvida e passa a mesclar, a vivenciar com os elementos naturais e sobrenaturais do país das maravilhas, passa, permite-se estar na fantasia.

Assim, percebe-se que *Alice no país das maravilhas* é uma narrativa que se encaixa no maravilhoso exótico, visto por seus personagens, pelos ambientes em que existe a mescla de elementos naturais e sobrenaturais, muitos se encaixando no maravilhoso exótico, tal qual citamos em Todorov (1981). É cabível, ainda ao conceituar o fantástico e a fantasia, que

Se o que lemos descreve um elemento sobrenatural e, entretanto, é necessário tomar as palavras não em sentido literal a não ser em outro sentido que não remete a nada sobrenatural, já não há capacidade para o fantástico. Existe, pois, uma gama de subgêneros literários entre o fantástico (que pertence a esse tipo de textos que devem ser lidos em sentido literal) e a alegoria, que só conserva o segundo sentido, alegórico.” (Todorov, 1981, p. 35).

Compreender que a Alice é a própria alegoria, é a passagem do fantástico para a fantasia, é dar a ela o lugar de destaque, como personagem para colocar ou situar o leitor no fantástico maravilhoso e na fantasia. É olhar para Alice como sendo a chave para o portal da fantasia. Ela se permite viver na fantasia a partir do momento em que ela compreende que tudo não passa de um sonho. Assim é o leitor, ele sai do fantástico quando ele deixa de ler o texto de Alice em um sentido literal, quando ele percebe que *Alice no país das maravilhas* deve ser lido como uma alegoria, que a própria personagem traz para a obra/ história. Parafraseando Todorov (1981) pois que ao finalizar a história, a obra literária, o leitor, se a personagem não o tiver feito (o que não é o caso deste trabalho e da literatura basilar – *Alice no país das maravilhas*), toma, entretanto, uma decisão: opta por uma ou outra solução, saindo assim do fantástico.

Dessa forma, perceber a passagem de Alice para o universo da fantasia, equivale à pulsação do próprio leitor que, esteticamente, se aventura do próprio universo da leitura, da compreensão e do que seja efetivamente a literatura ou a obra literária. A atitude da personagem de mergulhar é a mesma atitude do leitor, porque ele aceita a obra como sendo uma realidade vivida e não sentida. E é nessa fantasia que nos é permitido conhecer a realidade.

1.1 A linguagem do subterrâneo

Toda obra de Carroll trata dos acontecimentos na sua diferença em relação aos seres, às coisas e estados de coisas. Mas o começo de *Alice* (toda a primeira metade) procura ainda o segredo dos acontecimentos e do devir ilimitado que eles implicam, na profundidade da terra, poços e tocas que se cavam, que se afundam, mistura de corpos que se penetram e coexistem.

Gilles Deleuze

Ao iniciar a obra, a personagem Alice apresenta-se exausta de ficar escutando a sua irmã, sentadas próximas ao rio fazer a leitura de um livro que, ao ver da personagem, não apresentava ser útil e, desde então, vê-se a necessidade de Alice em sair da monotonia na qual se encontrava. Logo nota-se que, para a menina, ver um coelho branco de olhos rosados, correndo e falando – visto que o mesmo não é um ser humano e, sim, um animal falante –, não é algo diferente, assustador ou especial. O que mais importava para ela, naquele momento, era ter um instante de fuga, de furtar-se ao presente.

Alice já estava mesmo cansada de ficar sentada com sua irmã na margem do rio sem ter o que fazer. Uma ou duas vezes havia espiado o livro que a irmã estava lendo, mas ele não tinha figuras nem diálogos. “Para que serve um livro”, pensou Alice, “sem figuras nem diálogos?” Ela então começou a refletir lá com seus botões (da melhor forma que pôde, já que o calor daquele dia a fazia sentir-se muito preguiçosa e estúpida) se o prazer de fazer uma grinalda de margaridas valeria o esforço de se levantar e colher as flores, quando um coelho branco de olhos rosados passou correndo pertinho dela. (Carroll, 2011, p.1).

Um passeio inesquecível, uma tarde à margem do rio, assim inicia o alicerce de *Alice no país das maravilhas*. Em um passeio de verão, surgiu a primeira versão escrita à mão, um único exemplar no qual Carroll registrou no papel uma história inventada durante um passeio com as três irmãs Liddell, no rio Tâmis – Inglaterra, o ano, 1862, datando a base desta obra universal.

A pedido da menina Alice Liddell, Lewis Carroll passou a registrar, naquela mesma noite, o subterrâneo de *Alice no país das maravilhas*, e usou como referência a história contada para as crianças naquela tarde de verão, utilizando aquilo que viram e vivenciaram no passeio. Ana Maria Machado (1999) descreve que

Enquanto o bote deslizava rio abaixo, Carroll ia inventando uma história, com elementos da paisagem e animais que eles viam (uma toca de coelho, uma poça d'água, uma casinha com chaminé, uma lebre, um gato, um sapo, um peixe, um porco, pássaros) e elementos da vida que as meninas viviam (a escola, os professores, as diferentes matérias que estudavam, os poemas e canções que toda criança tinha que decorar, as danças e jogos populares da época, os poderes constituídos – rei, rainha, tribunais, soldados). (Carroll, 1999, p. 8)

Ao buscar entregar para Alice Liddell a tão imaginativa história, Carroll, em seu processo criativo, recorre à verossimilhança externa, na qual Julia Kristeva (2012) aponta ser, como uma semelhança com a realidade, principalmente a semelhança da narrativa com aquilo que é real.

Na verossimilhança, e como pode ser visto ao ler a obra completa, existe a tentativa de simular a realidade, com a forma mesma como as coisas acontecem. O verossímil é a zona intermediária, como uma ponte, entre o saber disfarçado e a prática da investigação translinguística – para além da língua – pelo “querer-ouvir-se-falar-absoluto” (Kristeva, 2012, p. 206). Como pode ser verificado na escritura de Alice

Nesse momento, ela chegou a um quartinho com uma mesa perto da janela, sobre a qual havia um espelho e (como Alice havia imaginado) dois ou três pares de luvas. Como era de se esperar, Alice pegou um dos pares e já estava saindo quando viu pelo espelho uma pequena garrafa. Não havia nenhum rótulo escrito “Beba-me”, mas de qualquer forma ela tirou a tampa e levou a garrafa à boca [...]. (Carroll, 2011, p. 35).

Ao entrar na casa do coelho branco, Alice depara-se com objetos como mesa, cadeira, as partes de dentro de uma casa, como quartos, sala, escadas, janelas, tal qual na realidade – e aqui registrando a realidade de nós seres humanos, em nossa “vida real” – assim pode ser visto, como em outros momentos da narrativa de Alice, seja em sua base – *Aventuras de Alice no subterrâneo* – seja na obra final – *Alice no país das maravilhas* – como a verossimilhança descrita por Kristeva (2012) se faz presente.

Para conhecer profundamente a obra de Alice, neste trabalho utilizaremos o manuscrito *Aventuras de Alice no subterrâneo* – entregue à Alice no natal de 1862 e que foi publicado apenas em 1865 –, que foi traduzido para a nossa língua em 2011, por Adriana Peliano, a buscar não apenas o desfecho do processo, o produto-texto, mas o processo em si, pois, de acordo com Roman Jakobson (1970, *apud* Salles, 2008), o estudo da literatura requer que dele possamos conhecer o processo como um único herói, para que se torne uma ciência. Assim, somos levados a objetivar as

nossas ações na vivência do próprio processo, rico caminho que aqui será percorrido.

Com a pretensão de oferecer uma nova possibilidade de abordagem para as obras de arte, em específico neste trabalho para a literatura, a Crítica Genética será o meio pelo qual nortearemos a observação dos percursos de criação de *Alice no país das maravilhas*, oferecendo à obra uma perspectiva de processo.

Se o propósito direcionador dos estudos genéticos foi, desde seu início, a compreensão do processo de produção de uma obra literária e seu objeto de estudo eram os registros desse percurso do escritor encontrados nos manuscritos, deveria, necessariamente, romper a barreira da literatura e ampliar seus limites para além da palavra. Processo e registros são independentes da materialidade na qual a obra se manifesta e independentes, também, das linguagens nas quais essas pegadas se apresentam. (Salles, 2008, p. 28).

De acordo com a autora, os estudos de crítica genética devem estabelecer a produção da obra como ponto mais elevado da pesquisa. Sendo assim o seu objeto de estudo – neste trabalho os manuscritos deixados por Lewis Carroll – deve ser considerado como um processo de produção de sua obra que, passará a ser deixado vivo, a ter vida, pois será visto para que se possa compreender o processo de criação da obra literária. No caso de Alice, é perceber, por meio da leitura da obra *Aventuras de Alice no subterrâneo*, como Carroll “gerou” a obra final *Alice no país das maravilhas*, de forma a observar, metodologicamente, como se deu o seu alicerce.

De acordo com Cecília Almeida Salles (2008),

A Crítica Genética surgiu com o desejo de melhor compreender o processo de criação artística, a partir dos registros desse seu percurso deixados pelo artista. (...) o ato criador sempre exerceu e exercerá um certo fascínio sobre os receptores das obras de arte e sobre os próprios criadores. (Salles, 2008, p. 19-20).

Ao buscar nas entrelinhas, nas fendas do manuscrito, compreender a obra publicada tal qual conhecemos hoje, vê-se surgir o propósito da Crítica Genética no qual é a possibilidade de visualizar a criação artística por dentro, aprofundar em sua construção, com o intuito de acompanhar a ampliação o trabalho desenvolvido por Carroll, desconstruir e reconstruí-lo para então compreendê-lo.

À medida em que se explora o percurso de construção de Alice, por meio da obra *Aventuras de Alice no subterrâneo*, podemos notar que os índices materiais do processo – tais como as frases sublinhadas por Carroll; a própria escrita que, à primeira vista, aproxima-se com a escrita de um diário – que este é um trabalho

contínuo, ao qual chamamos de ato criador, que resulta de um longo processo. A este modo, *Alice no país das maravilhas* vai se constituindo em uma obra, pois envolve essa rede complexa de acontecimentos.

Ao esmiuçar a criação literária de Carroll, deparamo-nos com a citação de Kate Hamburger (1970), na qual diz que “a criação literária é coisa diferente da realidade, mas também significa o aparentemente contrário, ou seja, que a realidade é o material da criação literária”. Assim, observamos que em sua trajetória de criação, o autor preocupa-se em dotar a criação literária de Alice trazendo em seu material aquilo que era da realidade da criança Alice e de suas irmãs.

Por meio do veículo linguagem, e fazendo o uso dela como material configurativo da criação literária, Carroll realiza a caracterização da vida humana propriamente dita, colocando a personagem em consonância com a realidade e com o fantástico, até que se chegue na fantasia – discussão que será tratada mais adiante – fazendo o uso de personagens imagéticos, porém com “funções da realidade”, por exemplo a fala, as roupas, a moradia, o tribunal, os poderes constituídos da época.

A realidade tratada por Hamburger (1970), e que Carroll apresenta em sua narrativa, é aquela que se aparenta com a realidade da vida humana, o modo de ser da vida que, ao mesmo tempo, está em contraposição com o que é representado pela literatura.

Em *Alice no subterrâneo*, começando pelos personagens, temos: Alice e sua irmã – que inicia e termina a história na realidade tal qual vivemos – como sendo pessoas assim como nós; diversos animais, como: pássaros, rato, lagarta, coelho, cachorro, avestruz, ouriços – que além de agirem como animais, também viviam como seres humanos, usando roupas, fumando, conversando, habitando em casas –; e objetos com vida como as cartas do baralho – soldados, rei, rainha, valete.

A este modo, assim como cita Hamburger (1970) o subterrâneo da linguagem em Alice apresenta-se com o sentido aristotélico de mimesis. Cita a autora que

Então, um exame mais minucioso das definições de Aristóteles demonstra que, na sua opinião, *mimesis* é muito menos decisivo no sentido de imitação, matiz de significado de fato nele contido, do que no sentido fundamental de representação, de fazer. (Hamburger, 1970, p. 3).

A *mimesis* aristotélica apresenta-se nas obras nas quais têm por objeto os personagens e as ações. Ela é uma representação da realidade e não uma cópia, como podemos ver em Alice, os personagens representando a realidade e não a

copiando, com uma autoria e autonomia que lhes foram dados. São eles que proporcionam a representação tal como é na realidade. Ao observar as ações dos personagens frente a “realidade” de Alice vê-se tal representatividade, como pode ser visto a seguir:

Alice achou aquilo muito curioso e se aproximou para observá-los, bem a tempo de ouvir um deles dizer: “Preste atenção, Cinco! Não fique respingando tinta em mim desse jeito!”.

“Não foi de propósito”, disse o Cinco num tom ofendido. “Foi o Sete que esbarrou no meu cotovelo.”

O que fez o Sete levantar a cabeça e dizer: “Muito bonito, Cinco! Sempre pondo a culpa nos outros!”.

“Acho melhor você ficar bem quietinho!”, disse o Cinco. “Ontem mesmo eu ouvi a Rainha dizer que estava pensando em cortar sua cabeça!” (Carroll, 2011, p. 68-69, grifos do autor).

Ao chegar no jardim que tinha visto pelo buraco da fechadura da pequena porta, a personagem Alice se depara com três cartas de baralho, ambas pintando uma grande roseira que era da cor branca, com a cor vermelho. Apesar de registrar na escritura do subterrâneo como “curioso” o fato de Alice encontrar cartas de baralho conversando, Carroll faz o registro de soldados frente a uma dificuldade, tentando realizar o “concerto” daquilo que não estava certo, a pedido da rainha.

Nos deparamos com uma situação que pode ser vista na realidade, pois que soldados na vida real podem conversar, debater e discutir sobre a melhor maneira de corrigir um erro frente ao pedido de um superior, como acontece na narrativa; porém não há uma cópia da realidade, ao ser visto a autonomia dos personagens em discorrer um diálogo sem se quer ter a presença de uma dificuldade na representação de soldados reais. Há um diálogo entre objetos tal qual acontece com as pessoas na vida real.

“Visto que os personagens (*mimumenoi*) representam seres agentes, que necessariamente têm de ser nobres ou vulgares..., devem ser estes melhores ou piores de que nós, ou também iguais a nós”. A consequência da sentença principal confirma a conclusão já tirada da identidade dos significados de *poiesis* e *mimesis*, ou seja, que o peso do termo *mimesis* não deve estar na *imitatio*, imitação, matiz de sentido nele contido, mas que este último penetra no conceito de “mimese” somente na medida em que a realidade humana fornece o material para a ficção que descreve e “faz” os personagens, essencialmente, portanto, para a poesia dramática e épica, cuja análise constitui, igualmente, o conteúdo da poética de Aristóteles. (Hamburger, 1970, p. 4, grifos do autor).

Assim é quando há a tensão conceitual entre a realidade e a criação literária, pois para que possa existir o conceito de representação, como pode ser visto em Alice,

se faz necessário a ação dos personagens pois é neles que encontramos a representação. Tal é a *mimeses* de Aristóteles na escrita de Hamburger:

A exclusão de “criação literária” não-mimética (entre aspas em referência a Aristóteles) da *poiesis* pode já ser compreendida como uma contribuição para o ponto de vista de que uma forma literária que não “faz” (*poiei*) ação, e respectivamente agentes, – que não cria seres fictícios, vivendo no modo da *mimesis* e não da realidade – está alojada num outro setor daquilo que hoje designamos como o sistema global da Arte Literária. (Hamburger, 1970, p. 5, grifos do autor).

Em todo percurso do subterrâneo de Alice, não se observa o autor Carroll falando por si, como Hamburger (1970) aponta, verdadeiramente ele cria personagens que são agentes mimeticamente, ou seja eles são agentes provocadores de ações. Para tal, Carroll faz o uso da “não-realidade” em sua narrativa, por meio da linguagem. A lógica da criação literária é apresentada como uma lógica por meio linguístico, sendo este o fundamento da Teoria da Linguagem. É por este motivo que a criação literária considera primeiro a estrutura da linguagem, ou seja, o sistema enunciador da linguagem.

De acordo com Hamburger (1970) a noção de enunciado é usada como aquilo que pode designar um discurso como verdadeiro ou como falso. Este discurso enunciador, como sendo a linguagem, é o que deve ser examinado na posição da criação literária, como sendo assertivo. “A este respeito, a criação literária é justificada como “arte verbal” pelo fato de a relação entre a criação literária e a realidade, da qual partimos, ser reconduzida à relação de criação literária e enunciação da realidade” (Hamburger, 1970, p. 37), como verifica-se nos trechos a seguir

“Será que vai ser de alguma utilidade falar com esse rato?”, pensou Alice. “Aqui é tudo tão sem pé nem cabeça que é bem capaz que ele também saiba falar. Bom, pelo menos não custa tentar.” Então ela começou: “Ei, rato, você sabe como sair desta lagoa? Estou muito cansada de ficar nadando”. O rato olhou para ela cheio de curiosidade, e até pareceu dar uma piscadela com um de seus olhinhos, mas não disse nada. (Carroll, 2011, p. 18)

Sua irmã, porém, permaneceu sentada por mais algum tempo, assistindo ao pôr do sol e pensando na pequena Alice e em suas Aventuras, até que ela mesma adormeceu, e foi isto o que ela sonhou: Ela viu uma cidade antiga e um rio silencioso serpenteando pelo vale, e de repente um barco deslizando com um alegre grupo de crianças a bordo. (Carroll, 2011, p. 89).

Verifica-se que Carroll, em sua criação literária, faz o uso da linguagem como “arte verbal”, tanto a obra nos leva a crer em um discurso falso – tal qual é descrito

quando inicialmente a personagem cai em seu rio de lágrimas e tenta conversar com um rato, sem saber se este verdadeiramente fala ou não (estando ela na dúvida entre o que é real e o que é imaginação) – assim como nos conduz a crer na obra como realidade, como quando é descrito acima, no momento em que Alice “acorda” de seu sono e, ao contar tudo para sua irmã esta, por sua vez, adormece e passa a sonhar com o momento em que elas passeavam pelo rio Tâmis, sendo este fato real.

Até o presente percurso, já é estabelecido aqui neste trabalho que, na linguagem do subterrâneo da escrita de Alice, em *Aventuras de Alice no subterrâneo*, o autor Carroll faz o uso da verossimilhança⁴ externa, apresentando a obra semelhante com a realidade – tanto nos ambientes em que nela aparecem, como nos acontecimentos e personagens –; da *mimese* aristotélica – no que tange a representação da realidade e não a cópia da mesma, com base nos personagens e suas ações – e, por meio da qual, a criação literária de Carroll se dá como representação da realidade do homem.

Ao pensar sobre a representação da realidade do homem, encontramos em Tzvetan Todorov (2011) que as narrativas, assim como Alice, são uma descrição de caracteres e que, para descrevê-los a que se tomar como indissolúvelmente a personagem e a ação, tal qual é necessário para a descrição da realidade como aqui já foi posto.

É importante compreender que as duas ligações na narrativa, tanto as personagens com a ação, bem como as personagens, apesar de que a última é a mais importante, estão inteligidas pelo movimento da narrativa. Não é sempre que a personagem é o determinante da ação, bem como nem toda narrativa é apenas uma descrição de caracteres.

Para tal, a que se conceber a personagem como sendo um construto virtual, ou como Todorov (2011) descreve como sendo a história de sua vida. Portanto, toda personagem nova na narrativa, significa que haverá uma nova intriga, uma nova ação, um novo acontecimento, o que vai afetar em toda estrutura da narrativa.

Na linguagem do subterrâneo, o autor Carroll buscou, por meio dos *encaixes*, a continuidade de cada nova personagem que adentrava na história, sem deixar de dar a continuidade na narrativa, que é apresentada como a busca de Alice pelo coelho branco, a entrada na toca, a busca pelo jardim visto pela fechadura da pequena porta,

⁴ Aqui tratamos da verossimilhança em Julia Kristeva (2012) tal qual já fora dito anteriormente no início deste capítulo.

depois o encontro com a saída daquele lugar.

A aparição de uma nova personagem ocasiona infalivelmente a interrupção da história precedente, para que uma nova história, a que explica o “eu estou aqui agora” da nova personagem, nos seja contada. Uma história segunda é englobada na primeira; esse processo se chama *encaixe*. (Todorov, 2011, p. 123).

Na estrutura do subterrâneo de Alice, é visto sempre os *encaixes* da narrativa a cada nova personagem que surge. Na passagem de um capítulo para o outro, é sempre a continuidade da história trazendo uma *segunda* história que dá continuidade na primeira e que progride na “caminhada” de Alice no subterrâneo. De acordo com Todorov (2011) o encaixe realizado por meio dos personagens, a quem ele vai nomear de homens-narrativas, é a forma mais espetacular de acontecer.

No término do capítulo III de *Aventuras de Alice no subterrâneo*, a personagem

se viu no longo salão, perto da mesinha de vidro. “Eu me sairei melhor desta vez”, disse consigo, e começou pegando a pequena chave de ouro e destrancando a portinha que dava para o jardim. Então começou a comer pedaços do cogumelo até ficar com aproximadamente sete centímetros. Em seguida, atravessou a pequena passagem, chegando até o lindo jardim entre os canteiros de flores e as fontes de água fresca. (Carroll, 2011, p. 66).

Ao terminar o capítulo atravessando a portinha que findava no “lindo jardim”, Carroll inicia o próximo capítulo, apresentando novos personagens, porém encaixando a personagem Alice em uma nova história, ou seja, ele deu a continuidade na narrativa, realizando o encaixe por meio da personagem, da forma espetacular, nas palavras de Todorov (2011) tal qual deve ser feito. Lê-se, portanto, no início do capítulo IV

Perto da entrada do jardim, Alice viu uma grande roseira: as rosas eram brancas, mas três jardineiros estavam pintando todas de vermelho. Alice achou aquilo muito curioso e se aproximou para observá-los, bem a tempo de ouvir um deles dizer: “Preste atenção, Cinco! Não fique respingando tinta em mim desse jeito!” (Carroll, 2011, p. 68)

É perceptível como, na linguagem do subterrâneo, Carroll ocupou-se de dar continuidade na narrativa apresentando um encaixe exatamente na mesma estrutura, sendo que o papel de Alice, nome representado pela personagem, impulsiona em uma nova história. Agora com outros personagens, a história partirá para uma nova “trama” de acontecimentos, sem deixar de dar continuidade em seu percurso.

Para Todorov (2011), mesmo que a história encaixada não se ligue com a

encaixante – e aqui parafraseio *por meio da identidade dos personagens* –, é possível que a personagem passe de uma história para outra, o que é visto na obra de Alice. Há todo momento, a personagem principal passa de uma história para outra, sem que se perceba, na linguagem a mudança de cenário e de personagens, para dar continuidade na narrativa iniciada. A estrutura da narrativa da linguagem no subterrâneo de *Alice no país das maravilhas* é a narrativa de uma narrativa, tal como cita Todorov (2011)

A estrutura da narrativa nos fornece a resposta: o encaixe é uma explicitação da propriedade mais profunda de toda narrativa. Pois a narrativa encaixante é a *narrativa de uma narrativa*. Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente. (Todorov, 2011, p. 126-127, grifos do autor).

Sendo várias histórias encaixantes em uma única história, *Aventuras de Alice no subterrâneo* é uma narrativa de uma narrativa e este é o destino de toda narrativa que, por meio do *encaixe* se realiza. Para Todorov (2011), citando Ricoeur (1994), essa repetição tem a função maior de, além de reiterar a mesma aventura do início da história, introduzir a narrativa que dela faz um personagem.

Com a narrativa, a inovação semântica consiste na invenção de uma intriga que é, ela também, uma obra de síntese: virtude da intriga, objetivos, causas, acasos, são reunidos sob a unidade temporal de uma ação total e completa. É esta *síntese do heterogêneo* que aproxima a narrativa da metáfora. Nos dois casos, o novo – o ainda não-dito, o inédito – surge na linguagem: aqui a metáfora *viva*, isto é, uma nova pertinência na predicação, ali uma intriga *fiingida*, isto é, uma ova congruência no agenciamento dos incidentes. (Ricoeur, 1994, p. 9 -10, grifos do autor).

Assim, ao se tratar de uma obra *encaixante*, que busca discorrer em toda narrativa o percurso da história da personagem, é compreensível que, na linguagem, possa-se conceber o subterrâneo de Alice como uma metáfora *viva*, pois que “Produzir metáforas bem, dizia Aristóteles, é perceber o semelhante” (RICOUER, 1994, p. 10). Verossimilhança, *mimese* aristotélica e representação da realidade, é o alicerce de *Alice no país das maravilhas*.

1.2 Performance da voz narrativa no subterrâneo de Alice

A obra de Lewis Carroll tem tudo para agradar ao leitor [...] mas as núpcias da linguagem e do inconsciente foram já contraídas e celebradas de tantas maneiras que é preciso procurar o que foram precisamente em Lewis Carroll, como que reataram e o que celebraram nele, graças a ele.

Gilles Deleuze

Os paradoxos com o qual Gilles Deleuze (2015) apresenta estão como base da teoria de sentido na obra de Carroll, sentido este que se firma como uma entidade de relações particulares e de “não-senso”. No lugar complexo que é o subterrâneo de Alice, a “*história embrulhada*” acontece como um romance lógico, uma narrativa de encaixes que vai buscar nos paradoxos a voz narrativa, o “eu” na obra de Alice.

Assim como na obra final⁵, o subterrâneo de Alice apresenta uma categoria de coisas especiais, que Deleuze (2015) vai tratar como acontecimentos puros. Inicialmente quando ao cair na toca do coelho branco (subterrâneo) Alice passa pelo momento da simultaneidade, ela torna-se um e outro. A personagem passa a vivenciar o momento de um devir no qual não suporta a separação e a distinção entre o presente e o passado, entre o passado e o futuro, furtando-se, com propriedade, ao presente.

Assim, a personagem Alice, permeia em um paradoxo, que é a afirmação do passado e do presente, dos dois sentidos ao mesmo tempo.

É uma dualidade mais profunda, mais secreta, oculta nos próprios corpos sensíveis e materiais: dualidade subterrânea entre o que recebe a ação da Idéia e o que se subtrai a esta ação. Não é a distinção do Modelo e da cópia, mas a das cópias e dos simulacros. O puro devir, o ilimitado, é a matéria do simulacro, na medida em que se furta à ação da Idéia, na medida em que contesta ao mesmo tempo *tanto* o modelo *como* a cópia. (Deleuze, 1974, p. 2, grifos do autor).

O paradoxo que se encontra em Alice, e que está neste puro “devir”, possui a capacidade de furtar-se ao presente, como uma identidade infinita dos dois sentidos – futuro e passado – ao mesmo tempo. É apenas a linguagem do subterrâneo que fixa os limites e que também os ultrapassa e restitui-os para que possam equivaler a um

⁵ Sempre que for usado o termo “obra final” neste trabalho, referencia-se à obra *Alice no país das maravilhas*.

devir ilimitado. Ao cair no subterrâneo, a personagem Alice passa a duvidar-se de sua identidade, passa a não saber se ela é mesmo Alice ou outra pessoa.

E começou a pensar em todas as meninas que conhecia mais ou menos da sua idade, para ver se não tinha se transformado em nenhuma delas. “Eu sei que não sou a Gertrudes, o cabelo dela é encaracolado e o meu não, e também não sou a Florência, porque sei um monte de coisas e ela é tão burrinha! Além do mais, ela é ela e eu sou eu, e minha nossa! Isso tudo é tão complicado! Vou tentar descobrir se ainda sei todas as coisas que eu sabia. Deixe-me ver: quatro vezes cinco, doze; quatro vezes seis, treze; quatro vezes sete, catorze... [...]” (Carroll, 2011, p. 14, grifos do autor).

Ao duvidar de sua identidade pessoal, Alice passa a duvidar de seu nome próprio, que por ser singular, nos garante a permanência de um saber. Por ser próprio, o nome nos revela a conservação de um saber constante, e prosseguindo na leitura do subterrâneo vê-se a dúvida constante da personagem em contestar se está em um sonho ou se é vida real, se o subterrâneo faz parte de uma experiência imagética ou parte de sua realidade, e é apenas por meio da linguagem que Alice consegue compreender, comunicar-se naquele momento de ir(realidade).

Este saber é encarnado em nomes gerais que designam paradas e repousos, substantivos e adjetivos, com os quais o próprio conserva uma relação constante. Assim, o eu pessoal tem necessidade de Deus e do mundo em geral. Mas quando os substantivos e adjetivos começam a fundir, quando os nomes de parada e repouso são arrastados pelos verbos de puro devir e deslizam na linguagem dos acontecimentos, toda identidade se perde para o eu, o mundo e Deus. É a provação do saber e da declamação, em que as palavras vêm enviesadas, empurradas de viés pelos verbos, o que destitui Alice de sua identidade. Como se os acontecimentos desfrutassem de uma irrealidade que se comunica ao saber e às pessoas através da linguagem. (Deleuze, 2015, p. 3).

É a dupla direção em que Alice se encontra – dentro, em sua essência como ser humano e fora, na ir(realidade) no subterrâneo – que nutre a incerteza pessoal da personagem, contribuindo para a dúvida exterior na qual ela vivencia os acontecimentos do subterrâneo, porém com a objetiva estrutura das próprias eventualidades, na medida em que vai nos dois sentidos ao mesmo tempo. Nesta perspectiva, Deleuze (2015) aponta que este paradoxo em que Alice se encontra é “o que destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas” (Deleuze, 2015, p. 3). E é, pois, neste sentido que se encontra a voz narrativa de Alice.

Fazia tanto tempo que ela não ficava do seu tamanho que ele lhe pareceu um pouco estranho a princípio, mas em poucos minutos ela se acostumou e

começou a falar sozinha como sempre: “Bem, metade do meu plano já foi realizada! Como essas mudanças todas são confusas! Não dá para saber como vou estar no minuto seguinte! De qualquer forma estou do meu tamanho normal outra vez. A próxima coisa será achar aquele lindo jardim – mas como vou fazer?”.

No mesmo instante notou uma árvore com uma porta no meio. “Isso é muito curioso!”, pensou, “mas tudo está tão estranho hoje que acho que devo entrar”. E lá se foi ela árvore adentro. (Carroll, 2011, p. 66).

É entre acontecimentos como estes que causam efeitos⁶ e a linguagem é que há a relação de proposições onde os fatos que se passam no subterrâneo advém dos efeitos da superfície, donde a linguagem passa a ser a protagonista do que se passa na (ir)realidade de Alice. De acordo com Deleuze (2015), uma relação de proposição

(...) é frequentemente chamada de manifestação. Trata-se da relação da proposição ao sujeito que fala e que se exprime. A manifestação se apresenta pois como o enunciado dos desejos e das crenças que correspondem à proposição. Desejos e crenças são inferências causais, não associações. (Deleuze, 2015, p.14).

A linguagem do subterrâneo de Alice baseia-se na individualidade da menina que, ao cair no buraco do coelho, desliza e passa por aventuras nas quais sempre coloca à prova aquilo que, na superfície ela vivencia como ser humano. A manifestação utilizada pela menina se apresenta a todo instante como desejos e crenças que a personagem na superfície sabe ser real ou irreal ao olhos humanos. Ao vivenciar o tribunal, por exemplo, com rei, rainha, réu, banca do júri, nota-se que esse modelo de governo se aproxima ao que estava em voga na época em que Lewis Carroll escreve Alice – visto que a obra tem o seu primeiro registro em 1865 com *Aventuras de Alice no Subterrâneo*, data em que a Inglaterra (país de origem e vida de Carroll) vivenciava a Era Vitoriana, período de 1837 a 1901, que marca o reinado da Rainha Vitória – na qual Carroll trata de representar a monarquia, colocando os personagens – cartas, animais, objetos – em situação de julgamento tal qual ela acontece na vida real.

Quando eles chegaram, o Rei e a Rainha estavam sentados em seus tronos, com uma grande multidão ao redor. O Valete era o réu e diante do Rei estava o Coelho Branco com um trompete em uma das mãos e um rolo de pergaminho na outra.

⁶ Neste sentido, *efeitos* são as dúvidas que permeiam a personagem Alice durante a primeira parte da obra, na qual ela está em dúvida entre o subterrâneo ser real ou irreal. Assim os efeitos aparecem por meio de ações (crescer e diminuir), animais que falam, objetos que ganham vida (como as cartas de baralho) e agem como seres humanos, o próprio jogo de *croquet* que é real, realizado com animais e com regras que são irreais. Os efeitos causados em Alice a faz duvidar de si mesma, de sua identidade, de seu nome próprio, do que é real ou imaginário.

“Arauto! Leia a acusação!”, disse o Rei.

Nesse instante, o Coelho Branco soprou três vezes o trompete, desenrolou o pergaminho e leu o seguinte:

“A Rainha de Copas assou umas tortas num dia quente de verão. O Valete de Copas roubou as tais tortas e agora, onde é que estarão?”

“Agora vamos às provas”, disse o Rei, “e depois à sentença”.

“Não”, disse a Rainha. “Primeiro a sentença e depois as provas”.

“Mas que absurdo”, gritou Alice, e tão alto que todo mundo deu um pulo, “essa ideia de dar a sentença primeiro!”.

“Segure a língua, menina!”, disse a Rainha.

“Não seguro, não!”, retrucou Alice. “Vocês não passam de cartas de baralho! Quem se importa com vocês?”. (Carroll, 2011, p. 88).

A manifestação do enunciado na audiência é inferente causal da vida real de Alice, na qual a linguagem apresenta-se, como visto, como um desejo interno de Alice frente às crenças que a menina carrega de sua vida real. Por ser um desejo interno, a linguagem que Alice apresenta é aquela que se refere aos objetos ou estado de coisas que são correspondentes às suas vivências; para tal, as crenças passam a ser a espera pelos objetos ou estado de coisas, cuja ação se dá de acordo com a causalidade externa, ou seja, toda ação da narrativa se passa a partir das vivências e experiências de Alice em sua vida real, que são exploradas em sua imaginação, porém que refletem em coisas, objetos e situações irreais correspondentes à atividades reais. Deleuze (2015) aponta que esta manifestação

é confirmada pela análise linguística. Pois há na proposição “manifestantes” como partículas especiais: eu, tu; amanhã, sempre; alhures, em toda parte etc. E da mesma forma que o nome próprio é um indicador privilegiado, Eu é o manifestante de base. Mas não são somente os outros manifestantes que dependem do Eu, é o conjunto de indicadores que se referem a ele. (Deleuze, 2015, p. 14).

Para tanto, no decorrer da narrativa, é visto a linguagem de Alice voltada para o seu Eu, seus desejos e crenças, desde o deslizar na toca do coelho até as ações de suas aventuras. Lê-se, portanto, “E bem quando consegui me esconder na árvore mais alta da floresta” (Carroll, 2011, p. 64); “Eu já comi ovos, claro” (Carroll, 2011, p. 65); “Não posso me explicar, me desculpe, senhora” (Carroll, 2011, p. 50, grifo do autor), dentre outras nas quais pode-se constatar que o manifestante da base da obra é a personagem Alice. Todo o conjunto de indicadores da obra, referem-se às aventuras do sonho da menina, com base em seus anseios, medos, certezas e incertezas, permeando as aventuras com suas crenças e desejos.

Por ter uma linguagem voltada para os desejos e as crenças da personagem Alice, a performance desta linguagem está envolta da totalidade da obra. De acordo

com Paul Zumthor (1993)

Para ouvir a voz que pronunciou nossos textos, basta que nos situemos no lugar em que seu eco possa talvez ainda vibrar: captar uma performance, no instante e na perspectiva em que ela importa, mais como ação do que pelo que ela possibilita comunicar. Trata-se de tentar perceber o texto concretamente realizado por ela, numa produção sonora: expressão e fala juntas, no bojo de uma situação transitória e única. (Zumthor, 1993, p. 219).

Neste sentido, a função performática da obra é a de transmitir a informação de forma a não possuir sentido por si só, sendo sua função a de fazer uma referência particular. Assim, a linguagem passa a comportar um aspecto performativo. O que pode ser visto na narrativa de Alice. A obra – que vem a ser o texto, as sonoridades, os ritmos, os elementos visuais – é o termo que compreende toda a totalidade dos fatores da performance, ou seja, na obra de Lewis Carroll podemos identificar toda a performance do texto que, em sendo legível, é capaz de extrair da voz da obra, que é audível e visível (zumthor, 1993, p. 220).

A voz é subordinada ao fim de expandir a obra, de apresentá-la, de colocá-la em vida. É por meio dela que será funcionalizado todos os elementos que, por este fim, estão aptos a ampliar, a carregar, a indicar a autoridade, a ação e a intenção da obra que, por vezes, até o próprio silêncio a motiva e a torna significativa.

A transmissão de boca a ouvido *opera* o texto, mas é o todo da performance que constitui o locus emocional em que o texto vocalizado se torna arte e donde procede e se mantém a totalidade das energias que constituem a obra viva. (Zumthor, 1993, p. 222)

Assim, a obra performatizada passa a ser vista como um diálogo, mesmo que neste exista apenas um único participante o detentor da palavra, como podemos verificar em grande parte da obra de Alice, seja nos momentos em que esta tem dúvida de seu Eu; seja em seus monólogos sobre como agir e pensar dentro do país das maravilhas ou até mesmo em momentos de tomada de decisão.

– Pelo menos, nunca preciso voltar lá... – exclamou Alice, enquanto escolhia um caminho pelo meio do bosque. – Foi o chá mais maluco e idiota que eu vi em toda minha vida!
 Mal acabara de dizer isso, quando notou que o tronco de uma das árvores tinha uma porta que dava passagem lá para dentro.
 – Que estranho! – pensou. – Mas como hoje tudo por aqui é estranho, acho que vou entrar.
 E entrou.
 Mais uma vez, estava no salão grande, perto da mesinha de vidro.
 – Desta vez, vou fazer as coisas certas – disse para si mesma.
 E começou: primeiro pegou a chavinha dourada e destrancou a porta que

dava para o jardim. Depois, foi roendo devagarzinho o cogumelo (tinha guardado um pedaço no bolso) até chegar a um palmo de altura. Então conseguiu assar pela abertura. E só aí, finalmente, encontrou-se no lindo jardim, entre o brilho dos canteiros de flores coloridas e o frescor da água das fontes e chafarizes. (Carroll, 1999, p. 80).

A performance em Alice também se percebe pelas interpelações que a personagem constantemente faz no país das maravilhas com os personagens que lá estão – cartas de baralho, rainha, animais – enfim, entrando aqui também em uma das regras do jogo da performance (Zumthor, 1993, p. 223). Além das cantigas e poemas que a personagem no decorrer da obra tenta recordar e escuta de outros personagens, levando o leitor a buscar em sua leitura a performance que vá atender a toda leitura da escritura, como Zumthor (1993) alude, no texto, na sonoridade, os ritmos e os elementos visuais. Como pode ser lido na obra de Alice quando a personagem fica em dúvida se é mesmo Alice ou não e tenta lembrar da cantiga “Como pode um peixe vivo” (na tradução de Ana Maria Machado, 1999)

Como pode um crocodilo
Viver dentro da água fria?
Navegando pelo Nilo,
Boca aberta de alegria...

Como poderá viver?
Como poderá nadar?
Sem um peixe, sem um sapo,
Na bocarra a mastigar... (Carroll, 1999, p. 25).

Aqui é visto como o texto de Alice extrai a obra, ou seja, coloca a voz performatizada que é audível e visível expandindo a obra, apresentando-a e colocando-a em vida. Carroll (1999) faz uma performance por meio de poemas incidentais – como o citado acima – pois eles não estão dentro da obra mas é citado nela em um formato de performance, relacionando o que está dentro com o que está fora.

Há uma mistura de escritura com “poemas brincantes” que proporciona ao leitor uma aproximação com a obra, é um convite à continuação constante da leitura de Alice pois, Carroll (1999) apresenta a performance em forma de poema no decorrer de toda escritura de Alice, como podemos verificar

Era uma escola
muito engraçada,
não tinha livro,
não tinha nada.
Ninguém podia

Estudar lição,
 porque o lápis
 caía da mão. [...] (Carroll, 1999, p. 53)

“Dorme, nenem,
 Do meu trambulhão,
 Papai foi à caça,
 Mamãe faz pimentão”. [...] (Carroll, 1999, p. 64)

“Meu limão, meu mamoeiro,
 Meu chá de maracujá...”

“Uma vez chá do Lelê,
 outra vez chá do Lalá...” (Carroll, 1999, p. 75)

“Sopa Tartaru
 na beira do rio,
 quando a sopa pula, maninha,
 é que vem seu tio...
 A mulher faz sopa,
 e vai lá pra dentro,
 fazer mais sopinha, maninha,
 só de passatempo...”

Sopa Tartaruuu...
 Sopa Tartaruuuu...”. (Carroll, 1999, p. 108)

A leitura torna-se performatizada e cria um elo entre a obra e o leitor, que passa a buscar nas entrelinhas e páginas que se seguem, a continuidade de poemas e cantigas que fizeram ou fazem parte de sua realidade mas que estão de acordo e indo ao encontro das aventuras de Alice no subterrâneo da escrita. O ato performativo traz algo que está fora da obra e que tem tudo a ver com a dúvida de Alice, é um constante refazer-se e de recordar-se que, por meio da linguagem retórica e convidativa, traz o leitor para dentro da obra.

1.3 A fantasia como escritura

E começou: primeiro pegou a chavinha dourada e destrancou a porta que dava para o jardim. Depois, foi roendo devagarzinho o cogumelo (tinha guardado um pedaço no bolso) até chegar a um palmo de altura. Então conseguiu passar pela abertura. E só aí, finalmente, encontrou-se no lindo jardim, entre o brilho dos canteiros de flores coloridas e o frescor da água das fontes e chafarizes. (Carroll, 1999, p. 80)

Ao introduzir os estudos pela literatura de Lewis Carroll, por meio de Alice, busca-se abrir os olhos, abrir as portas para adentrar no lindo jardim que é a narrativa

no país das maravilhas. Ler, reler, imaginar toda a narrativa, leva o leitor a buscar a verdade sobre a escritura de Alice: será esta uma narrativa fantástica ou cabe a ela ser uma narrativa de fantasia? A questão coloca-se a pesar ao discorrer a leitura sobre os versos, as estrofes e os capítulos que se seguem mediante as aventuras passadas pela personagem no subterrâneo. Ler o fantástico implica uma integração do leitor com o mundo dos personagens, como é visto ao debruçar sobre a narrativa de Alice; a partir de então, define se uma obra é fantástica ou está na fantasia a partir da percepção ambígua que o leitor da obra tem com os acontecimentos que são relatados nela (Todorov, 1981, p. 19)

Sendo assim, o leitor de Alice passa, em um primeiro instante, a acreditar que a obra esteja no fantástico, pois que a percepção que este leitor tem perante a obra se increve no texto com a mesma precisão em que os personagens, ao longo da história, se movimentam. É então, a partir da vacilação do leitor que está a primeira condição do fantástico (Todorov, 1981, p.19). Assim, quanto o leitor inicia a leitura da obra, discorrendo os olhos pelas primeiras linhas, ele acaba por creditá-la como uma obra fantástica, pois vê-se a veracidade de uma menina deitada ao colo da irmã, ouvindo a leitura de um livro e vendo nitidamente um coelho branco, correndo atrás dele, como é visto

Ela então começou a refletir lá com seus botões (da melhor forma que pôde, já que o calor daquele dia a fazia sentir-se meio preguiçosa e estúpida) se o prazer de fazer uma grinalda de margaridas valeria o esforço de se levantar e colher as flores, quando um coelho branco de olhos rosados passou correndo pertinho dela. (Carroll, 2011, p.1).

Em um primeiro momento não é estranho para nenhum leitor – mesmo sendo este implícito ou leitor-modelo⁷ – que um coelho branco passe correndo perante os olhos de uma menina. Até este momento da obra, o leitor está no mundo dos personagens, ele acredita na menina que vê o coelho, que corre atrás dele e que desliza dentro de uma toca de coelho, afinal, para a vida real dos humanos, isso é algo possível. Porém, o que Todorov (1981) vai pontuar sobre a literatura fantástica, diante do posicionamento do leitor é que

Quando o leitor sai do mundo dos personagens e volta para sua própria prática (a de um leitor), um novo perigo ameaça o fantástico. Este perigo se

⁷ A referência de leitor-modelo se dá por meio da obra Seis passeios pelos bosques da ficção, de Umberto Eco (1994), na qual o autor explica que o leitor-modelo diferencia-se do implícito devido ser ele aquele que o autor espera para a sua obra.

situa no nível da interpretação do texto. Há relatos que contêm elementos sobrenaturais sem que o leitor chegue a interrogar-se nunca sobre sua natureza, porque bem sabe que não deve tomá-los ao pé da letra.”(Todorov, 1981, p.19).

Até o momento em que o leitor está vivenciando o mundo dos personagens, adentrando na obra, ele está vivenciando uma literatura fantástica. A partir do momento em que este mesmo leitor “*sai do mundo dos personagens e volta à sua prática de leitor*”, aí sim está o perigo de conceber tal obra como fantástica, pois que, para o leitor, já não há como interpretar tal obra com o olhar de “real” visto que na obra ele encontra elementos sobrenaturais e que não fazem parte de uma realidade. É neste âmbito que Todorov (1981) vai citar que a vacilação do leitor é a primeira condição para o fantástico e é no momento em que o leitor não está mais na vacilação que o fantástico passa a não existir mais. Nos textos fantásticos, o autor descreve acontecimentos que não podem acontecer na vida diária, se atentarmos para os conhecimentos do que pode ou não acontecer relativo a cada época (Todorov, 1981, p. 20). Assim, o leitor implícito não se dará conta de que, aquela obra é ou não fantástica, porém, o leitor real⁸, o leitor modelo, será aquele que vai notar que a obra não pode ser considerada fantástica, como veremos em *Alice no país das maravilhas*.

Existe outra variedade do fantástico em que a vacilação se situa entre o real e o imaginário. No primeiro caso se duvidava, não de que os acontecimentos tivessem acontecido, mas sim de que nossa maneira de compreendê-los tivesse sido exata. No segundo, perguntamo-nos se o que se acredita perceber não é, de fato, produto da imaginação. (Todorov, 1981, p. 21)

Assim como o leitor que acredita estar frente a uma obra fantástica, na vacilação entre o que se situa no real e o que está no imaginário, por meio de sua leitura e percepção frente a ela; a personagem também vivencia a dúvida entre o fantástico e a fantasia. É aqui, na escritura de Alice, que se percebe essa dualidade vivenciada pela personagem, desde os primeiros momentos da obra.

Ao deslizar pela toca do coelho, Alice abre-se para novas aventuras. Aventuras essas que acontecem em um subterrâneo em que ver-se-a um momento de fantástico e um momento de fantasia. Ao parafrasear Tzevetan Todorov (1981) há que se saber que o fantástico ocupa apenas o tempo da incerteza, tal incerteza que, em Alice

⁸ O leitor real de Tzevan Todorov (1981) é o mesmo leitor-modelo de Umberto Eco (...) aquele que o autor espera para a leitura de sua obra.

permanecerá ao longo da narrativa por seis capítulos⁹.

(...) de repente, ploft! ploft!, caiu num monte macio de folhas secas e gravetos e aquela queda toda se acabou. Alice não estava nem um pouco machucada e num instante se pôs de pé. Olhou para cima e estava tudo escuro. Mas à sua frente havia uma espécie de corredor bem comprido e o corredor que ia correndo por ele, com muita pressa, era o Coelho Branco, ainda dava para ver bem ao longe. Não havia um minutio a perder. Alice saiu ventando, bem a tempo de ouvi-lo dizer, antes de virar uma esquina:

– Ai, minhas orelhas e bigodes! Como está ficando tarde!

Ela dobrou a esquina logo atrás dele, mas o perdeu de vista. Viu que estava num salão comprido e baixo, iluminado por uma fileira de lâmpadas penduradas no teto. Em toda a volta do salão havia portas. Mas todas estavam trancadas. E depois que Alice passou por todas elas, experimentando uma por uma, sentou-se muito triste no meio do salão, sem saber como é que ia sair dali. (Carroll, 1999, p. 18)

Cair na toca do coelho fez com que Alice pudesse entrar no mundo do fantástico. A menina, ao perceber que não é capaz de passar pela pequena porta, encontra um líquido no qual está escrito “*beba-me*” e assim ela o faz. Ela diminui de tamanho, porém, ao ver que esqueceu a pequena chave na mesa, ela encontra uma caixinha com algo dentro escrito “*coma-me*”. Assim ela o faz e cresce, aumenta o seu tamanho relativamente, de tal forma que é incapaz de passar pela pequena porta. Neste momento Alice se vê diante de uma grande questão: QUEM SOU EU? Ali, ela está vivendo no mundo do fantástico, pois está no tempo da incerteza.

O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural. O conceito de fantástico se define, pois, com relação ao real e imaginário, e estes últimos merecem algo mais que uma simples menção. (Todorov, 1981, p.16)

Alice questiona-se durante algum tempo sobre quem ela é, se é a Alice que acordou em sua casa naquele dia, se é Mabel ou outra criança e assim, passa a fazer várias tentativas de creditar o seu EU. Relembra-se de cantigas e poesias; faz para si perguntas de matemática; passa um tempo tentando puxar em sua memória aquilo que faz parte da Alice que ela acredita ser. E assim a personagem vai vivenciando aventuras no país das maravilhas, até que, no findar no capítulo VI, onde a menina, ao ver o gato aparecer e desaparecer não se surpreende muito, pois já estava se acostumando com as coisas esquisitas que aconteciam (Carroll, 1999, p. 68),

⁹ E aqui os capítulos foram citados de acordo com a obra *Alice no país das Maravilhas*, traduzido por Ana Maria Machado (1999), visto que na primeira obra *Aventuras de Alice no subterrâneo* com tradução de Adriana Peliano (2011) não há separações de capítulos, a narrativa é inteira e sem separações.

demonstrando que, a partir do momento em que ela compreende que não é mais realidade aquilo que vê e vivencia e sim um sonho ou uma imaginação, ela aceita estar vivendo uma fantasia.

[...] o fantástico não dura mais que o tempo de uma vacilação: vacilação comum ao leitor e ao personagem, que devem decidir se o que percebem provém ou não da “realidade”, tal como existe para a opinião corrente. Ao finalizar a história, o leitor, se o personagem não o tiver feito, toma entretanto uma decisão: opta por uma ou outra solução, saindo assim do fantástico. (Todorov, 1981, p. 24)

Quando ela sai da incerteza e cai na decisão, na certeza, ela sai do fantástico e passa para a fantasia. Pois que, o fantástico é o momento da experimentação de um ser, no caso Alice, que é capaz de conhecer e de ter como certo as leis naturais, as regras de convivência, a vida social tal qual ela deve ser, e se vê diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural. Dentro do *país das maravilhas*, Alice está em constante contato com aquilo que é impossível, improvável, totalmente sobrenatural.

Todorov (1981) cita em sua obra *Introdução à literatura fantástica*, o autor Montague Rhodes James que explica o fantástico como sendo uma porta de saída para uma explicação natural, porém, que ela deveria ser bem estreita como que ninguém pudesse utilizá-la, tal qual a pequena porta em que Alice visualizou e queria passar. Sair do fantástico, para Alice, foi tão difícil quanto a materialização de sua “estreita” dificuldade em passar pela pequena porta. Foi preciso desfazer e refazer sua forma humana e, aqui parafraseio Todorov (1981), estar na incerteza em busca de uma aceitação para que Alice pudesse adentrar para o mundo da fantasia passando, enfim, pela pequena porta. Ao passar por ela, a menina se vê diante de formas contínuas e perceptíveis de contradição entre o seu mundo real e aquele mundo imagético, fantástico. Ela passa a duvidar das coisas, dos animais, dos objetos extraordinários que a rodeiam e das situações que vivencia nesse lugar da fantasia.

No sexto capítulo, Alice dá a voz a entrada na escritura da fantasia. A personagem – que se viu diante de um rio de lágrimas, de um constante crescer e diminuir, de bichos que falam e agem como humanos, de um gato que aparece e desaparece – permite-se aventurar-se, já que estava se acostumando com as situações passadas no subterrâneo e mergulha na experiência do subterrâneo no qual estava inserida. É neste momento que, de acordo com Todorov (1981), o fantástico dá lugar à fantasia.

Passemos agora para o outro lado dessa linha divisória que chamamos o fantástico. Encontramo-nos no campo do fantástico-maravilhoso, ou, dito de outra maneira, dentro da classe de relatos que se apresentam como fantásticos e que terminam com a aceitação do sobrenatural. Estes relatos são os que mais se aproximam do fantástico puro, pois este, pelo fato mesmo de ficar inexplicado, não racionalizado, sugere-nos, em efeito, a existência do sobrenatural. O limite entre ambos será, pois, incerto, entretanto, a presença ou ausência de certos detalhes permitirá sempre tomar uma decisão. (Todorov, 1981, p. 29).

Assim, a personagem que já não está mais no momento de vacilação, entra para a fantasia. É, finalmente, nesse fantástico-maravilhoso que a personagem não encontra limites definidos. Nele, os elementos sobrenaturais passam a não provocar uma reação particular nem nos personagens, tampouco no leitor, isso porque a característica do fantástico maravilhoso é a de uma natureza mesma dos acontecimentos relatados na história (Todorov, 1981, p.30). Na obra, esse fantástico maravilhoso se dá quando a menina sai do fantástico, do momento de vacilação; compreendemos que a personagem e o leitor já não estão mais no fantástico e sim na fantasia, é para nós, portanto, o fantástico-maravilhoso, a própria fantasia.

Postula-se aqui, a fantasia da personagem Alice, quando ela passa a experimentar aventuras no subterrâneo de maneira a divertir-se, a aceitar cada situação sem que lhe causem estranhamento, medo, aversão, mas, pelo contrário, as vivencia e se permitir fazer parte, integra-se.

Alice achou que, em toda sua vida, nunca tinha visto um campo de *croquet* tão esquisito. Era todo irregular, cheio de montinhos e valas. As bolas eram ouriços-cacheiros vivos e os tacos eram flamingos vivos. E os soldados se curvavam e se apoiavam nos pés e nas mãos para fazerem os arcos. No começo, a maior dificuldade de Alice foi manejar o seu flamingo. Até conseguiu ajeitar razoavelmente o corpo dele debaixo de seu braço, com as pernas penduradas, mas não passou disso. Em geral, quando conseguia esticar bem o pescoço dele para usar a cabeça do bicho e dar uma boa tacada no ouriço-cacheiro enrolado, o flamingo se retorcia todo para olhar a cara dela, com um ar tão intrigado que a menina não aguentava e começava a rir. (Carrol, 1999, p. 86).

Alice começa a rir e a sentir as sensações que cada momento ali no subterrâneo lhe causavam. É o tornar-se fantasia, estar na fantasia, mover-se por onde a sua imaginação, ou o seu sonho lhe levavam. Estar no maravilhoso puro, ou na fantasia é para a personagem o permitir-se, o aproveitar de cada momento. Para o leitor, é o momento de aceitação da fantasia e não mais a vacilação ou a dúvida entre estar no fantástico e se tratar de uma obra fantástica.

Para além de considerar *Alice no país das maravilhas* e mesmo *Aventuras de*

Alice no subterrâneo, como obras que têm a fantasia em sua escritura; ampliamos os estudos para com as contribuições de Todorov (1981) para conceituar a narrativa de Alice para além de apenas fantástico maravilhoso, ou maravilhoso puro. Creditamos a obra como um maravilhoso exótico.

Bastante próximo a esta primeira variedade do maravilhoso encontramos o maravilhoso exótico. Relatam-se ali acontecimentos sobrenaturais sem apresentá-los como tais; supõe-se que o receptor implícito dos contos não conhece as regiões nas que se desenvolvem os acontecimentos; por consequência, não há motivo para pô-los em dúvida. (Todorov, 1981, p. 30).

É por meio da mistura de elementos naturais e sobrenaturais que o caráter particular do maravilhoso exótico se firma. Em Alice, percebe-se uma narrativa que se encaixa no maravilhoso exótico, visto por seus personagens, pelos ambientes do subterrâneo nos quais a mescla de elementos naturais e sobrenaturais se apresentam, encaixando na citação de Todorov (1981).

Olhando em volta, viu as flores do mato e as folhas do capim, mas não conseguiu encontrar nada que parecesse apropriado para beber ou comer nas circunstâncias. Ali perto, crescia um cogumelo grande, mais ou menos da mesma altura que ela. Depois de procurar embaixo dele, dos dois lados e atrás, ocorreu-lhe que podia também tentar ver o que havia em cima dele. Esticou-se toda e ficou na ponta dos pés, espiando por cima da beirada do cogumelo. Seus olhos imediatamente deram com os de uma enorme lagarta azul, sentada lá em cima, com os braços cruzados, calmamente fumando um cachimbo oriental bem comprimido e cheio de voltas, sem prestar a menor atenção nela nem em mais nada. (Carroll, 1999, p. 48-49).

O campo de *croquet* muito estranho; um jardim que tem cogumelos do tamanho da menina; uma casa que em sua entrada tem uma mesa posta de chá; uma criança que vira porco; um gato que aparece e desaparece, são alguns exemplos que estão na narrativa de Alice e que nos confirmam estar ela no maravilhoso exótico, na escritura da fantasia que está para além do que é real. Compreender que Alice está na fantasia, é compreender que ela está no sobrenatural e que nesle cabe não estar no sentido literal, mas sim no sentido alegórico, pois que literal é aquilo que representa tal qual é, real, exatamente como tem de ser, o que não se vê em Alice; alegórico é o contrário, aquilo que é representativo, que não é real, que é imaginação.

Para tomar a narrativa de Alice, é necessário tomar as palavras não em um sentido literal, a não ser como um sentido que não remete a nada sobrenatural, já não existe capacidade para dizer que é uma narrativa fantástica. É necessário tomar essa narrativa como alegórica, pois que em toda história trata-se de narrar fatos que não

são reais, apenas representam um sentido real, tal qual como deveriam ser. Todos os personagens, por mais que estejam falando, comendo, pensando, agindo, sugerindo ideias, não passam de alegorias, de fantasias, de representações. Assim, durante toda a narrativa, tem-se uma escritura que não está no fantástico, nem para o leitor e nem para a personagem, já que ambos, em dado momento da narrativa, passam do momento de vacilação para a aceitação da fantasia, deixam de lado de creditar o fantástico na obra e passam a concebê-la como fantasia e/ou fantástico-maravilhoso.

– Quem liga para vocês? – disse Alice, que já tinha crescido até voltar a seu tamanho verdadeiro. Vocês não passam de cartas de baralho...
 Ouvindo isso, o baralho todo se levantou no ar e veio voando em direção a ela, que deu um gritinho, meio de raiva, meio de susto, e tentou bater nas cartas. Mas descobriu que estava deitada na margem do rio, com a cabeça no colo da irmã, que com carinho tirava umas folhas secas que tinham caído das árvores no rosto dela.
 – Acorde, Alice querida – dizia a irmã. – Puxa, como você dormiu!
 – Ai, tive um sonho tão estranho... – disse Alice.
 E contou à irmã tudo o que conseguia lembrar dessas aventuras estranhas que você acabou de ler. (Carroll, 1999, p. 126-127).

Compreender que Alice é a própria alegoria – é a passagem do fantástico para a fantasia – é dar a ela o lugar de destaque, enquanto personagem, para colocar ou situar o leitor no fantástico maravilhoso, na fantasia. É olhar para ela como sendo a chave para o portal da fantasia. Ela se permite viver na fantasia a partir do momento em que ela compreende que tudo não passa de um sonho. Assim, é o leitor que sai do fantástico quando ele deixa de ler a narrativa de Alice em um sentido literal, quando ele percebe que *Alice no país das maravilhas* deve ser lida como uma alegoria, que a própria personagem traz para a obra. Assim, concebe-se, neste trabalho, a escritura de Alice como uma fantasia e não como uma obra fantástica.

II. CAMINHOS E DESCAMINHOS DAS TRADUÇÕES DE *ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS*

A língua é uma tradução do pensamento; a escritura traduz a fala; a literatura traduz a vida; uma leitura traduz um texto; todas as metáforas são também traduções, e, “tudo é o que é”.

Anthony Pym

Traduzir é traduzir-se. Ler é traduzir-se. Em *Tradução: literatura e literalidade*, Octávio Paz (2009) alude-se que aprender a falar é o mesmo que aprender a traduzir, pois que quando a pequena criança pergunta o significado de algum termo ou palavra, o que realmente deseja é que possam traduzir para ela, em seu entendimento, o significado de um termo desconhecido. Sendo assim, traduzir é compreendido como o momento em que se apresenta em outra língua, mais do que o significado literal de uma palavra, um termo ou uma palavra, porém, o sentido que em um determinado texto, a língua e aquela cultura efetivamente enunciam.

Por várias mãos passa-se a responsabilidade de traduzir o “querer-dizer” de um poema ou de uma narrativa e, na individualidade de seu próprio eu, por um movimento contraditório e, ao mesmo tempo, complementar cada tradutor se dispõe a traduzir mais e mais.

A razão desse paradoxo é a seguinte: por um lado a tradução suprime as diferenças entre uma língua e outra; por outro, as revela mais plenamente: graças à tradução, nos inteiramos de que nossos vizinhos falam e pensam de um modo distinto do nosso. (Paz, 2009, p. 13)

Dessa maneira, podemos ver o mundo – por meio de nossas leituras e de tantos outros modos de “tradução” – como um grande e complexo espaço de heterogeneidades, com as singularidades de cada linguagem e cultura; porém, por outro lado, percebemos uma grande “superposição” de textos, de palavras, de dizeres e sentenças que implicam distintas traduções, parafraseando Paz (2009), traduções de traduções de traduções. Podemos aqui afirmar que cada texto é único e, conseqüentemente, uma tradução de outros textos, de maneira a considerarmos que a linguagem em sua essência é uma tradução, pois como já foi dito anteriormente, ponderamos que temos primeiro uma tradução de um mundo não verbal e, conseqüentemente, a tradução de signos e de frases em outros signos e outras frases, e assim, sucessivamente.

No entanto, a linguagem é um sistema de signos móveis que, até certo ponto, podem ser intercambiáveis: uma palavra pode ser substituída por outra e cada frase pode ser dita (traduzida) por outra. Parodiando Charles Sanders Peirce, pode se dizer que o significado de uma palavra é sempre outra palavra. (Paz, 2009, p. 25)

Na percepção de uma linguagem que “quer-dizer” algo por meio de uma palavra ou, em combinação com outras por meio da escolha do poeta ou do escritor de suas palavras, de uma sentença, o tradutor precisa ter como ponto de partida a linguagem fixa do texto e não a linguagem em movimento – essa é para o poeta – para que ele possa desmontar os elementos do texto e colocá-los novamente em circulação por meio dos signos, devolvendo-os para a linguagem. Assim, como cita Paz (2009) “a atividade do tradutor é parecida com a do leitor e a do crítico: cada leitura é uma tradução, e cada crítica é, ou começa a ser, uma interpretação” (Paz, 2009, p. 25), por meio da qual o tradutor precisa estar sempre em busca de uma analogia em relação ao texto de partida.

Desse modo, concebe-se como a primeira atividade humana como sendo a tradução: do mundo que se enxerga, dos meios sociais em que se insere, por meio da qual se processa a aquisição do conhecimento em uma atividade que, em última análise, é uma tradução. Essa atividade primeira é necessária, na medida que traduzir é compreender-se, estar a procura de si mesmo, é compreender o mundo em que se vive. Por ter a função de explicar algo, a tradução faz uma espécie de elo, uma aproximação entre textos, línguas e culturas. Para Anthony Pym (2017), traduzir é um conjunto de processos que conduzem à passagem de um lado para outro (Pym, 2017, p. 18) sendo que esse processos envolvem tanto a referência – que ele vai postular como sendo o “texto de partida” – como o que está sendo traduzido – nomeado por Pym (2017) como o “texto de chegada”.

Destarte, o tradutor, para além de conduzir a significação de uma palavra ou sentença, alude ao sentido que o texto de partida busca apresentar ao leitor, proporcionando uma “passagem” de linguagem e cultura que possa combinar o seu sentido em outras linguagens e outras culturas.

A sua formulação (a *geração* de traduções possíveis) e a escolha mais apropriada dentre elas (a *seleção* de uma escolha definitiva para a tradução) pode ser uma operação complexa e difícil de ser realizada ainda assim, os tradutores fazem exatamente isso o tempo todo, quase de imediato. Sempre que realizam tal operação, sempre que escolhem uma possibilidade e não outra, eles colocam em jogo uma série de ideias a respeito do que é a tradução e de como deve ser realizada. (Pym, 2017, p. 18).

A partir dessa perspectiva, neste capítulo, tomamos o texto – a obra – *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll, por meio de duas traduções, a de Ana Maria Machado (1999) e de Rosaura Eichenberg (1998), e refletimos acerca da formulação e da escolha que as tradutoras selecionaram como apropriadas para proporcionar ao leitor o sentido que o “texto de partida” e seu autor propiciaram para uma linguagem e uma cultura primeira. Deste modo, ao longo do primeiro subcapítulo, exploramos cada tradução, pontuando as teorias de tradução escolhidas pelas tradutoras para causar nos leitores a impressão e o sentido mais próximos da obra original.

Dando continuidade à leitura crítica de cada tradução, no segundo subcapítulo, estabelecemos uma comparação entre as versões, observando como fica a percepção de cada uma dessas traduções disponíveis para o leitor de Língua Portuguesa.

2.1 As traduções de *Alice no país das maravilhas* pelas mãos de Ana Maria Machado e Rosaura Eichenberg.

Cada texto é único e, simultaneamente, é a tradução de outro texto.

Cada tradução é, até certo ponto, uma invenção e assim constitui um texto único.
Octavio Paz

A primeira atividade humana é aprender a traduzir, traduzir o mundo que está enxergando, sentindo e no qual está inserido. A atividade de traduzir se faz necessária para que se possa compreender o mundo que nos cerca, o outro e seu constante dizer. A tradução se dá na própria língua e em línguas distintas, porém a linguagem não pode ser posta como universal visto pela pluralidade de línguas que existem e que vez ou outra soam como “estranhas” ou “ininteligíveis” umas para as outras (Paz, 2009, p. 9).

É por este fato que, no passado, existia uma grande dúvida em relação às traduções, a saber: se não existe uma língua universal, como se podem fazer entender e compreender línguas distintas? Paz (2009) explica tal questionamento, o “como” serem vencidas todas as disparidades entre as línguas, pelo fato de os homens sempre dizer as mesmas coisas. Deste modo, o tradutor passa a desempenhar o

papel de condutor, aquele que conduz a compreensão de uma língua, um texto e uma cultura de um lado para o outro, como cita Pym (2017) “Traduzir” seria, então, um conjunto de processos que conduziriam à passagem (de textos, da língua, da cultura) de um lado para outro” (Pym, 2017, p.18).

Porém, na tradução, dada a necessidade de dizer o mesmo que o “texto fonte”, persiste a diferença principal entre os textos de um lado e de outro: o tempo e outros fatores. Desse modo, o processo de tradução entre línguas é, portanto, entendido como um processo que exige uma constante atualização e elaboração, que vai além de um deslocar-se entre culturas.

Além disso, quando combinamos os conceitos “de chegada” e “alvo” com o prefixo “trad-”, presente no termo “tradução”, percebemos que eles elaboram uma cena deveras *espacial* na qual nossas ações vão de um lado para outro. Os conceitos formados sugerem que a ação dos tradutores afeta a cultura de chegada, mas não a cultura de partida, graças a uma transitividade que se dá no espaço. (Pym, 2017, p. 19).

É nessa tentativa de preservar a cultura de partida, de dar voz para o sentido primeiro que o autor do texto de partida disse, é que o tradutor passa a selecionar as suas ações de chegada, suas ações frente à tradução. Pym (2017) destaca que é esse instante que o tradutor faz a escolha mais apropriada para realizar a ação de traduzir, quando ele está teorizando as suas ações. Sempre que escolhem uma possibilidade dentre tantas, eles passam a colocar um amontoado de ideias a respeito de sua tradução e de como ela deve ser realizada (Pym, 2017, p. 18).

Tal teorização se identifica ao ler o texto traduzido e sua “matéria-prima” e/ou ao realizar a leitura de diferentes traduções de uma mesma obra, assim como se faz neste trabalho. A predileção de cada tradutor se torna única e perceptível no instante em que o leitor discorre os olhos pelos caminhos do texto. Assim como Pym (2017) frisa os diferentes caminhos possíveis, a partir das diferentes perspectivas de cada tradutor:

Se tradutores diferentes produzissem versões alternativas para *tory*¹⁰, um deles poderia argumentar que a tradução deveria explicar a cultura de partida (usaria, então, o termo em inglês e acrescentaria uma longa nota de rodapé).

¹⁰ O exemplo aqui utilizado por Pym (2017) – no caso o termo *tory* – é explicado com mais ênfase nesta parte do texto. O autor cita o termo para explicar que, se um determinado tradutor compreendê-lo como um termo voltado para a ideologia política de extrema esquerda, então os diversos tradutores podem fazer o uso da tradução, seja por equivalência, seja por cultura, buscando sempre permanecer com o sentido de ideologia política. No caso deste trabalho, a citação corrobora para com as duas obras traduzidas do “ponto de partida” *Alice in Wonderland*, de Lewis Carroll.

Outro poderia afirmar que a tradução deveria tornar as coisas compreensíveis para a cultura de chegada (nesse caso, usaria apenas a expressão “o principal partido de direita”). Um terceiro poderia considerar que a tradução deveria ressituar todas as coisas na cultura de chegada (este, então, forneceria o nome de um partido conservador naquela cultura). E um quarto tradutor talvez insistisse que em virtude de o texto de partida não tratar principalmente de política, não haveria por que perder tempo com um detalhe desses (e apagaria tranquilamente todas as referências ao termo). (Pym, 2017, p. 20).

Ao passo que cada tradutor – cujo intento é chegar à tradução apropriada – tem em seu cerne o desejo ou a atividade de conduzir um texto de uma ponta à outra, de uma língua à outra, de uma cultura à outra, cabe a ele fazer a escolha do processo de atualização e elaboração que caberá em seu texto de chegada. Fazendo a seleção da teorização escolhida, ou seja, voltando-se para uma determinada perspectiva – é o que tratamos neste capítulo, tomando como base as duas obras traduzidas do texto de partida *Alice in Wonderland*, de Lewis Carroll

Quando a teorização torna-se teoria, algumas delas desenvolvem denominações e explicações para vários aspectos da tradução (incluindo caracterizações para supostas impropriedades em outras teorias). Quando esse estágio é alcançado, faz sentido nos referirmos a *paradigmas*, entendidos como conjuntos de princípios que subjazem grupos diferentes de teorias. (Pym, 2017, p. 21).

Nesta perspectiva, as traduções analisadas buscam sobre as mesmas ideias gerais, relações e princípios, e têm o mesmo ponto de partida; porém, no decorrer da escrita e do registro, têm-se a tendência de cada tradutora¹¹ aparecendo e diferenciando-se uma da outra em seu “alvo” e busca de “equivalência”.

Antes de debruçar o olhar a cada tradução de *Alice in Wonderland*, é fundamental aqui nos atermos no termo teoria da tradução. Para que se chegue a uma escolha, o tradutor – por meio da teorização – segue em busca de selecionar uma teoria que atenda ao seu objetivo diante do objeto texto a ser traduzido. É neste ponto que nos debruçamos nas contribuições de Edwin Gentzler (2009) que destaca que, por mais que a teoria da tradução não seja uma área nova, qualquer sujeito que se proponha a fazer uma atividade de tradução, precisa compreender que essa “é inerente a todas as línguas por meio de suas relações com outros sistemas significativos, tanto do passado quanto da atualidade” (Gentzler, 2009, p. 21).

¹¹ Aqui utilizamos o termo tradutora pois ambas as obras foram traduzidas por mulheres, Ana Maria Machado e Rosaura Eichenberg, por este motivo, a escolha do termo no feminino.

Apesar de considerada uma disciplina marginal no meio acadêmico, a teoria da tradução é central para qualquer pessoa interpretando literatura; em um período histórico caracterizado pela proliferação de teorias literárias, a teoria da tradução tornando-se cada vez mais relevante para todas elas. (Gentzler, 2009, p. 21).

Para compreender o que vem a ser a teoria contemporânea da tradução, Roman Jakobson (1959; *apud* Gentzler, 2009; *apud* Pym, 2017) apresenta uma divisão da teoria em três subáreas que auxiliam, tanto o tradutor em sua atividade, como o leitor na compreensão de qual teoria da tradução foi selecionada para um determinado texto. Sobre as divisões¹² temos então: a tradução *intra*lingual que vem a ser aquela em que ocorre uma reescrita de sinais em uma língua com os sinais da mesma língua; a tradução *inter*lingual, que é a interpretação de sinais de uma língua em outra língua – a qual Gentzler (2009) acentua como sendo a tradução propriamente dita –, e a terceira que é a tradução *intersemi*ótica, também conhecida como *transmutação*, que ocorre quando há uma transferência dos sinais em uma língua para sistemas de sinais, como será dissertado no terceiro capítulo deste trabalho, a linguagem literária para a linguagem do cinema.

Todas as subáreas de Jakobson se reforçam mutuamente e, se aceitarmos essa definição, podemos logo ver que a teoria da tradução pode envolver o estudante em toda a rede intersemiótica de língua e cultura, tocando todas as disciplinas e discursos. (Gentzler, 2009, p. 21).

A partir das subdivisões da teoria da tradução que Jakobson (1959, *apud* Gentzler, 2009), buscamos analisar com este trabalho as teorias de tradução que ambas as autoras, Ana Maria Machado e Rosaura Eichenberg, fizeram por escolha para conduzir o texto de partida *Alice in Wonderland*, da língua inglesa britânica, de Lewis Carroll, para o texto de chegada *Alice no país das maravilhas*, na língua portuguesa brasileira.

Começaremos por dissertar sobre a tradução de *Alice no país das maravilhas*, realizada por Ana Maria Machado. A tradutora¹³, jornalista, professora e pintora, é conhecida pelo meio literário por sua dedicação à escrita brasileira, proporcionando aos mais diversos públicos a oportunidade de leituras de sua entrega como escritora. Ana Maria é formada, pela Universidade do Brasil, em Letras e tem como história

¹² Aqui foi-se referenciado Roman Jakobson em duas obras basilares deste trabalho, tanto em Gentzler (2009), página 21 como em Pym (2017), página 278.

¹³ Dados sobre a biografia da tradutora foram coletados pelo site Wikipédia, a Enciclopédia livre, por meio do link https://pt.wikipedia.org/wiki/Ana_Maria_Machado acesso em 28 de novembro de 2023.

profissional a jornada como professora na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ); no caminho pelas rádios atuou como jornalista na Rádio Jornal do Brasil e, nos trilhos da literatura, na década de 1980, foi fundadora da primeira livraria infantil no Brasil, situada no Rio de Janeiro, a Livraria Malasartes, ano no qual Ana Maria publicou mais de quarenta livros e, como o Prêmio Casa de las Américas, por meio do reconhecimento mundial de suas obras, além desses, também foi condecorada com o Prêmio Hans Christian Andersen e o Prêmio Jabuti de Literatura. Por sua caminhada, é a sexta ocupante da cadeira 1 da Academia Brasileira de Letras (ABL) e é na sua atuação como tradutora que discorreremos acerca de suas contribuições em *Alice no país das maravilhas*.

Ao versão de *Alice no país das maravilhas* de Ana Maria Machado é do ano de 1999. A sua escolha de tradução nesta obra é interlingual, ou seja, ela carrega uma interpretação de sinais de uma língua para outra língua, também conhecida como uma tradução “propriamente dita” (Gentzler, 2009, p.21). Ao carregar os signos de uma língua para outra, podemos ver na tradução de Machado (1999) a divisão completa da mensagem original da obra, assim como cita Gentzler,

O diagrama de Richards era ligeiramente mais complexo, dividindo a mensagem original em sete componentes, todos os quais contendo significado e exigindo uma decodificação. Richards argumentava que o tradutor deveria estar ciente de que um signo não só (I) indica alguma coisa; mas também que (II) caracteriza (diz a mesma coisa ou algo novo a respeito das coisas); (III) realiza (apresenta com variados graus de vividez); (IV) valoriza; (V) influencia (deseja mudança); (VI) conecta e (VII) tenciona (tenta persuadir) (Richards, 1953: 252-3). (Gentzler, 2009, p. 36 - 37).

Nesse sentido, o significado da obra original, ou da “matéria-prima”, torna-se algo complexo, que exige do tradutor tanto a leitura do texto como tal, como das fendas que este apresenta. E é tanto na interpretação como nas fendas do texto que podemos visualizar a tradução de Machado (1999). Com o intento de chegar mais próximo à tradução apropriada, Ana Maria Machado buscou envolver o leitor em uma “Alice” que pudesse ser diferente de tantas “Alices” que já estavam nas mãos dos leitores brasileiros. De acordo com ela

Fazer a tradução de *Alice no País das Maravilhas* foi muito trabalhoso e muito divertido. Como já existem várias *Alices* em português, só valia a pena partir para mais uma se ela fizesse falta. E nós achamos que sim, porque até agora nenhuma tinha sido como esta. (Machado, 1999, p. 133)

No decorrer de sua inspiração sobre a tradução de *Alice*, Machado (1999)

busca aproximar os diversos leitores para a obra pois, como a mesma cita, todas as outras traduções, em seu olhar, são voltadas para o público infantil e os tradutores não tiveram a preocupação de compreender os trocadilhos utilizados por Lewis Carroll para envolver o leitor não apenas no enredo da narrativa, e, sim, na compreensão daquilo que a personagem Alice estava vivendo, tal como cita Machado (1999).

Quase todas as traduções, tradicionalmente, mesmo as melhores, procuravam se dirigir às crianças e, para isso, achavam que tinham só que contar a história e deixar de lado os trocadilhos, as piadas linguísticas, as alusões literárias – principalmente porque era muito difícil traduzir isso. (Machado, 1999, p. 133)

Desta maneira, ao fazer a leitura de *Alice* nas traduções tradicionais – e falaremos deste tipo de tradução mais à frente – a história passava a não ter “pé nem cabeça”, pois como cita a tradutora “o *nonsense* típico de Carroll virava insensatez” (Machado, 1999, p. 133) pois grande parte da narrativa é um intenso jogo de palavras, é um resultado direto desse brincar com as palavras, com as frases, com as rimas. Em outras palavras, a tradutora foi em busca de conhecer a cultura da época vitoriana em 1860, época em que foi produzida a primeira obra de *Alice*, para realizar a tradução da obra com ênfase no *hibridismo*, tal como Pym (2017) apresenta

A ênfase no *hibridismo*, sem dúvida, tem algo a dizer sobre a posição geral dos tradutores, os quais, por definição, conhecem duas línguas e, provavelmente, duas culturas pelo menos, e pode dizer algo fundamental sobre os impactos que a tradução provoca nas culturas ao abri-las a outras culturas. (Pym, 2017, p. 273)

A preocupação da tradutora, citada por si mesma nos anexos do livro, apresenta o cuidado em conhecer a cultura do país de origem da obra e, ao mesmo tempo, de trazer a equivalência entre o jogo de linguagem utilizado por Carroll para o leitor brasileiro, de maneira que a compreensão da narrativa estivesse o mais plausível possível. Parafraseando Ana Maria Machado, ela trata de buscar uma tradução brilhante e criativa que pudesse se dirigir a leitores “maduros”, como são chamados por ela, aqueles que seriam capazes de descobrir sozinhos os poemas e as paródias do século XIX ao qual Carroll se refere na narrativa para que eles pudessem apreciá-las, tal qual ela o faz (Machado, 1999, p. 133). Machado (1999) aponta a “escolha diferente” feita por ela ao realizar a tradução de *Alice* citando que

Para nós, o fundamental foi transmitir a intimidade absoluta com os jogos de linguagem que caracteriza Carroll, a falta de cerimônia dele em brincar com

as palavras, como uma criança brinca com a própria sombra. E respeitar o papel que essa brincadeira desempenha na invenção da história. Então, procuramos fazer com que todos os poemas-paródia no texto fossem fáceis de indentificar (como eram para o leitor britânico de seu tempo), mesmo sabendo que para isso fosse necessário mudar as referências iniciais e aproximá-las do leitor brasileiro jovem de final deste século XX. (Machado, 1999, p. 133)

Ao buscar as referências da cultura de partida, para proporcionar ao leitor uma maneira eficaz de identificar as paródias apresentadas por Carroll, Machado (1999) vai além da ênfase da tradução do texto restrito, ou seja, ela busca traduzir para além daquilo que está escrito, preocupando-se com os processos culturais gerais, e não apenas com os linguísticos. Logo, podemos falar em uma tradução sem traduções, conforme Pym (2017). Dessa maneira, a tradução interlingual realizada por Machado (1999) vai além de uma interpretação de signos verbais por meio de outra língua, mas ela bebe de fato na cultura britânica para imbricar na leitura, compreensão e interpretação do leitor brasileiro o sentido que mais se aproxima do original da obra.

Dessa forma, em um primeiro momento, podemos dizer que Machado (1999) opta por realizar uma tradução cultural da obra na qual, nas palavras de Pym (2017) o que importa não é o texto de partida e nem o texto de chegada, e sim os processos culturais, a atividade de comunicação entre os grupos culturais que podem ser vistos, no caso da tradução da obra literária, lidos em sua essência (Pym, 2017, p. 265). Neste sentido, Machado (1999) apresenta em sua tradução a “escolha diferente” – como ela mesma destaca – para trazer ao leitor do Brasil uma aproximação com a obra.

Assim, as cantigas infantis originais não foram traduzidas, mas substituídas por equivalentes do folclore brasileiro, ao mesmo tempo que os poemas literários passaram a aludir a clássicos da nossa poética, bem conhecidos, quer sob a forma de letras de músicas, quer lembrando obras de Vinícius de Moraes ou Gonçalves Dias, em vez de citarmos poetas vitorianos. (Machado, 1999, p. 133 - 134)

É por meio dos processos culturais que Machado (1999) encontra os poemas-paródias citados por Carroll e, por meio da tradução cultural, busca equivalentes no português brasileiro para que o leitor consiga compreender todos os trocadilhos propostos na obra *Alice in Wonderland*. Ao se tratar de equivalência, em um segundo momento, além da tradução cultural, Machado (1999) também apresenta traços da equivalência natural em sua tradução, conforme Pym (2017).

[...] parte da ideia de que aquilo que podemos dizer em uma determinada

língua *pode* ter o mesmo valor (mesmo peso ou função) quando for traduzido para outra língua. A relação entre o texto de partida e a sua tradução será de equivalência (igual valor), onde “valor” pode estar no nível da forma, da função ou em algum nível intermediário entre elas. A equivalência não estabelece que as línguas são todas iguais; ela apenas estabelece que os valores podem ser os mesmos. (Pym, 2017, p. 27).

Destarte, Machado (1999) ao aludir a troca de poemas britânicos por brasileiros, ao substituir os trocadilhos para outros com o mesmo sentido no Brasil, pode-se ver que a tradução cultural foi o cerne, a base para a tradução de Ana Maria Machado, porém a tradução por equivalência natural também faz parte de sua “escolha diferente”. Conforme Pym (2017), o tradutor pode adotar algumas medidas para resolver problemas de tradução, apresentando por vezes meios simples para fazer as aproximações, buscando equivalências culturais.

[...] o tradutor pode inicialmente fazer uso do procedimento “literal”; se isso não funcionar, ele pode tanto subir alguns níveis na tabela¹⁴ (aproximando-se do texto de partida) quanto descer alguns (aproximando-se da cultura-alvo). (Pym, 2017, p. 41)

A par a citação de Pym (2017), o tradutor precisa buscar o seu “melhor” para alcançar a tradução relevante da obra. Com base nas contribuições do autor, percebemos que Machado (1999) busca em sua tradução o “*melhor que pode*”, baseando-se, como ela mesma confirma, tanto na tradução cultural, como também na equivalência natural, na qual ela busca por meio da equivalência – principalmente quando ela substitui as cantigas infantis originais por equivalentes do folclore brasileiro – e também da adaptação – quando a tradutora opta por manter o jogo de rimas nas brincadeiras propostas na escritura de Carroll, porém, trazendo as rimas com sentido para o leitor brasileiro. Em suas palavras, a tradutora destaca que

De um modo geral, sempre que possível, procurei me guiar muito pelos sons das palavras. Então, uma brincadeira como “Do cats eat bats?” (“Será que gatos comem morcegos?”) virou um jogo entre *amor cego e morcego*. Da mesma forma, o encontro com a Falsa Tartaruga (era comum, na época, um prato de sopa de vitela que se chamava Sopa de Tartaruga Falsa) é uma sucessão de trocadilhos sobre a escola. Uma outra vez, não deu para manter o jogo, o que foi uma pena – por isso, quero chamar a atenção agora. Por exemplo, a Duquesa alude a um provérbio inglês – “Take care of the pence and the pounds will take care of themselves” (“Cuide dos centavos que as

¹⁴ Pym (2017) apresenta uma tabela com os principais tipos de solução que um tradutor pode utilizar em busca de uma tradução relevante da obra. É referenciando a esta tabela que Pym vai discorrer sobre o “subir” alguns níveis “na tabela” ou o “descer” alguns níveis na tabela. A saber, a tabela está na página 40 da obra *Explorando as teorias da tradução*, nas quais o autor nivela as soluções da tradução na seguinte ordem: 1º Empréstimo, 2º Decalque, 3º Tradução literal, 4º Transposição, 5º Modulação, 6º Correspondência (*équivalence*), 7º Adaptação.

libras se cuidam sozinhas”) – quando diz: “Take care of the sense and the sounds will take care of themselves” (“Cuide do sentido, que os sons se cuidam sozinhos”). Por uma citação que ficou famosa como conselho para quem quer escrever bem, não me atrevi a tentar mudar. Mas me atrevo a sugerir que não sigam o conselho, porque nunca vi alguém escrever bem dando atenção apenas ao significado. (Machado, 1999, p. 134).

É visto assim que, para realizar a sua tradução, Machado (1999) busca, por meio de soluções, uma tradução que diz respeito a ajustes culturais, conforme Pym (2017) que sistematiza que

[...] a “correspondência” (chamada *équivalence* na versão francesa) englobaria todos os provérbios e referentes correspondentes (como sexta-feira 13), e a “adaptação” faria assim referência a diferentes elementos com funções culturais aproximadamente equivalentes: o ciclismo é para os franceses o que o críquete é para os britânicos, ou o beisebol para os americanos, dizem. (Pym, 2017, p. 41 – 42).

Isto posto, é visto na escritura da tradução de Machado (1999) a busca por correspondentes equivalentes aos referentes britânicos utilizados por Carroll, seja na troca de cantigas folclóricas, seja na troca de palavras que rimam com sentido nos trocadilhos. Assim, temos uma tradução interlingual, cultural e equivalente natural à obra *Alice’s Adventures in Wonderland*.

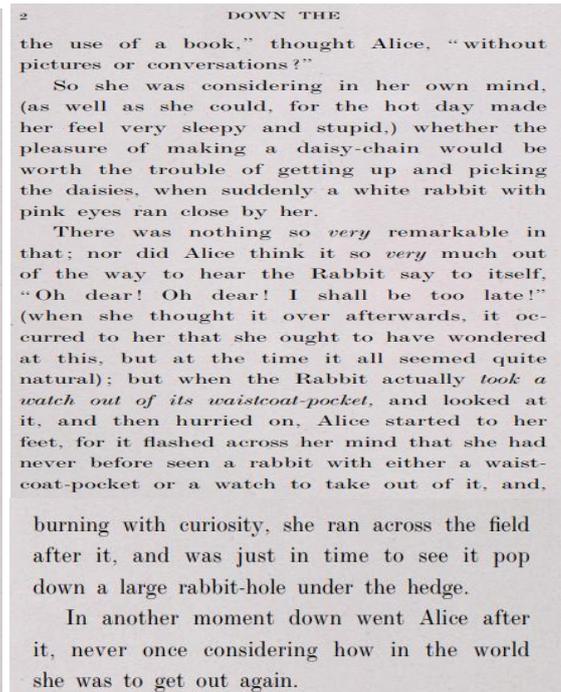
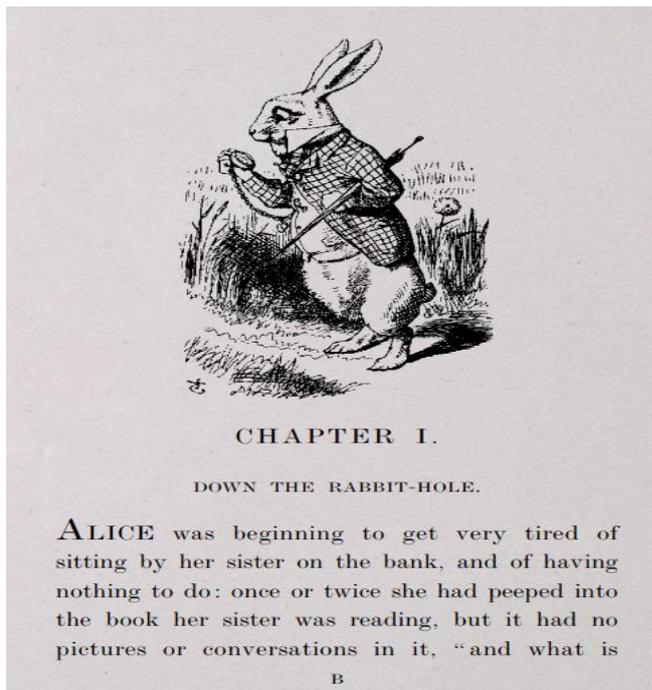
Além dessa análise de uma tradução, este trabalho também se volta a uma segunda tradução da obra *Alice no país das maravilhas*, a versão que Rosaura Eichenberg juntamente com Ísis Alves realizam para a L&PM Pocket no ano de 1998 a tradução do original *Alice’s Adventures in Wonderland*. Rosaura fica a cargo de ser a tradutora principal da obra, participando Ísis da tradução dos poemas. Por se tratar de uma obra que compõe uma coleção de livros de bolso, não é encontrado na tradução, grandes informações à respeito da(s) tradutora(s), da tradução e nem tampouco dos caminhos percorridos por ambas, o que neste trabalho nos detemos a descobrir.

Ao iniciar a leitura da tradução de Eichenberg (1998) logo de início percebemos que se trata de uma tradução literal da obra original. A tradução literal, de acordo com Pym (2017) é aquela pela qual o tradutor opta pelo

[...] simples processo de transposição palavra por palavra, é bastante possível entre línguas cognatas. [...] Literalismo é o procedimento que institui o termo francês *lentement* como equivalente do termo *slow*, em inglês [...]. (Pym, 2017, p. 41).

De acordo com Pym (2017), a tradução literal é aquela que vai levar o texto de

uma ponta à outra, de uma língua à outra, respeitando cuidadosamente as formas lexicais, frasais, sintáticas – que parecem significar o mesmo que suas semelhantes – tal qual pode ser visto na tradução de Eichenberg (1998). Ao iniciar a leitura, logo no primeiro capítulo, intitulado *Down the rabbit-hole* por Lewis Carroll e, na tradução de Eichenberg (1998) *Descendo pela toca do Coelho*, vê-se a preocupação da tradutora em, de maneira literal, trazer o corpo do texto, tal qual é em seu texto de partida.



(Carroll. 1865. p. 1 – 2)

Capítulo I

DESCENDO PELA TOCA DO COELHO



Alice estava começando a se cansar de ficar sentada ao lado da irmã à beira do lago, sem ter nada para fazer: uma ou duas vezes ela tinha espiado no livro que a irmã estava lendo, mas o livro não tinha desenhos, nem diálogos. "E de que serve um livro", pensou Alice, "sem desenhos ou diálogos?"

Assim ela ficou pensando consigo mesma (da melhor maneira possível, pois o dia quente a fazia se sentir muito sonolenta e estúpida) se o prazer de fazer uma corrente de

colher as margaridas, quando de repente um Coelho Branco de olhos cor-de-rosa passou correndo perto dela.

Não havia nada de *muito* extraordinário nisso. Nem Alice achou assim *tão* estranho escutar o Coelho dizer para si mesmo: "Oh, meu Deus! Oh, meu Deus! Vou chegar tarde!" (Quando ela refletiu mais tarde a respeito, ocorreu-lhe que deveria ter se admirado disso, mas no momento tudo lhe pareceu bem natural.) Mas quando o Coelho tirou um relógio do bolso do colete, deu uma olhada no mostrador e seguiu adiante apressado, Alice levantou-se num átimo, pois lhe passou pela cabeça que nunca tinha visto um coelho com bolso no colete, nem com um relógio para tirar do bolso, e, ardendo de curiosidade, correu pelo campo atrás dele, chegando bem a tempo de vê-lo sumir numa grande toca embaixo da cerca viva.

(Carroll, 1998, p. 11 – 12)

Como pode ser visto, em sua tradução, Eichenberg (1998) busca aproximar a sua escrita de forma literal com a escritura de Carroll (1865), na qual ela aproveita as formas lexicais, frasais, bem como sintáticas para traduzir a obra. Nos exemplos das imagens acima, temos o trecho inicial do capítulo 1 do texto de Carroll (1865) e da tradução de Eichenberg (1998) e podemos visualizar como a tradutora faz o uso da mesma quantidade de parágrafos para marcar o início e o término de um trecho; o uso de aspas (“) nas falas da personagem Alice, assim como no texto-fonte; o uso dos parênteses () para representar o modo como Alice pensou e agiu frente a situação de ver o coelho, assim como podemos visualizar no texto de Carroll (1865).

Dessarte visualiza-se na tradução de Rosaura uma tradução literal, com equivalência baseada em texto. Pym (2017) explica que esse tipo de equivalência com base no texto

Conforme o tradutor vai passando pelo texto, o nível de equivalência pode ir aumentando ou diminuindo, desde a função, passando pela sentença, desta para o termo, até o morfema, por exemplo, de acordo com as várias restrições presentes no texto de partida. (Pym, 2017, p. 47).

Assim, como destaca Pym, Eichenberg (1998) vai passando pela escritura de

Carroll de forma a buscar, no direcionamento do texto, uma equivalência em sua construção da tradução, de maneira a incrementar com naturalidade o propósito do texto de partida, buscando direcionar o leitor ao texto de chegada assim como o foi o leitor do texto de partida. Para dar continuidade em sua tradução, Eichenberg (1998) tem como base o enquadramento formal, o normativo-textual e o denotativo, como explica Pym

Koller¹⁵ propõe cinco contextos de enquadramento para as relações de equivalência: “denotativo” (baseado em fatores extralinguísticos), “conotativo” (baseado no modo de expressão do texto de partida), “normativo-textual” (respeitando ou transformando normas linguísticas e textuais), “pragmático” (que diz respeito ao receptor do texto de chegada) e “formal” (sobre as qualidades formais e estéticas do texto de partida). (Pym, 2017, p. 47).

De acordo com Pym, o tradutor vai selecionar o tipo de equivalência que se torna mais apropriada para realizar a sua tradução de acordo com a função dominante do texto de partida. É desta maneira que, Eichenberg (1998) ao escolher realizar a sua tradução de forma literal, com equivalência baseada no texto, busca no enquadramento formal – como foi visto e constatado nas imagens do capítulo 1 das obras – apresentar uma tradução que respeite as qualidades formais e estéticas do texto de partida; assim como, por meio do enquadramento normativo-textual, considera as normas linguísticas e textuais utilizadas por Carroll; tal qual faz uso do enquadramento denotativo ao tomar como base de sua escrita fatores extralinguísticos, ou seja, a tradutora respeita fielmente toda pontuação e colocação de escrita utilizada no texto-fonte para que, ao realizar a leitura, possa auxiliar o entendimento da narrativa.

Ambas as traduções, a de Machado (1999) e a de Eichenberg (1998), buscam o objetivo último de encontrar uma tradução que reproduza os aspectos daquilo que é preciso ser expressado no texto-fonte. Independente da escolha dos termos, ou da teoria para realizar uma tradução, a função social primeira deve ser de muito valor, aquela pela qual o leitor brasileiro, em nosso caso, encontrará o sentido da obra *Alice’s Adventures in Wonderland*.

2.2 A literatura comparada entre as traduções de *Alice no país das maravilhas*

¹⁵ Pym (2017) cita em sua obra *Explorando as teorias da tradução*, o autor Werner Koller e apresenta a proposta escrita por ele no texto de um livro que trata sobre a ciência da tradução, intitulado *Einführung in die Übersetzungswissenschaft* (Introdução aos estudos de tradução). Em nosso trabalho não deteremos a tratar sobre a obra de Koller, apenas apresentaremos a citação utilizada por Pym para explicar, com clareza, a escolha do tipo de equivalência que um tradutor pode fazer ao traduzir uma obra.

No processo de tradução, aquilo que se manifesta é menos o que a língua diz e mais o que ela faz; isto é, as palavras absorvem uma energia em sua vida contextual, intertextual.

Edwin Gentzler

A tarefa do tradutor, sobretudo daquele que busca encontrar na língua para a qual traduz a intenção que foi despertada pelo original (Benjamin, 2013, p. 112), encontra um processo por meio do qual anseia a tradução relevante, verdadeira de uma obra. Por meio das contribuições de Walter Benjamin (2013) podemos concluir que esse processo se torna verdadeiro quando o tradutor é capaz de realizar uma atividade transparente, que não encubra o original, mas que por meio da língua a ser traduzida, a fortaleça.

A verdadeira tradução é transparente, não enconbre o original, não o tira da luz; ela faz com que a pura língua, como que fortalecida por seu próprio meio, recaia ainda mais inteiramente sobre o original. Esse efeito é obtido, sobretudo, por uma literalidade na transposição da sintaxe, sendo ela que justamente demonstra ser a palavra – e não a frase – o elemento originário do tradutor. (Benjamin, 2013, p. 115).

Para tal é importante que exista, por meio do olhar do tradutor, um anseio de constantemente complementar a língua original que está expressa na obra, para que, por meio da atividade tradutora, possa garantir a fidelidade à obra original. Sendo assim, podemos entender a tradução como uma forma própria, assim como a tarefa de cada tradutor, também é uma tarefa própria, por meio da qual é possível se diferenciar uma da outra. De acordo com Gentzler (2009), cada texto traduzido parece ser um novo texto, parece ter vida própria pois que cada tradutor seleciona o tipo de “leis” e “regras” a seguir.

Apesar de todo ensino e da devida prática nas metodologias certas, a pesquisa mostra que, se a dois tradutores da oficina for dado o mesmo texto, dali sairão duas traduções diferentes. Surgem sempre textos novos que não são idênticos aos originais nem a outras traduções. [...] o texto traduzido parece ter vida própria, respondendo não só ao conjunto de regras do intérprete, mas a leis que são próprias do modo de tradução em si. (Gentzler, 2009, p. 38)

Dessa forma, estamos certos, neste trabalho, que mesmo que estejamos

analisando a tradução de uma obra, compreendemos que, por mais relevante ou verdadeiro que as tradutoras puderam expressar em suas traduções, temos aqui não apenas *Alice no país das maravilhas* de Lewis Carroll em português brasileiro, e sim duas mais obras que, inspirando-se no texto-fonte, foram traduzidas, criadas e oportunizadas ao público brasileiro.

Prossigamos em analisar a literatura de cada tradutora, apresentando seus pontos de encontro e de divergência, validados pela escolha de tradução de cada uma, buscando considerar neste trabalho aquela que, por meio de nossos estudos, é próxima a uma leitura verdadeira da tradução de Alice, assim como cita Jacques Derrida (2000)

[...] a tradução é sempre uma tentativa de apropriação que visa transportar para casa, na sua língua, o mais decentemente possível, da maneira mais relevante possível, o sentido mais próprio do original, mesmo se for o sentido mais próprio de uma figura, de uma metáfora, de uma metonímia, de uma catacrese ou de uma indecível impropriedade. (Derrida, 2000, p. 19).

Ao tratar do traduzível e intraduzível, Derrida (2000) aponta para o significado de “Economia” conforme publicação de *O que é uma tradução “relevante”?* na qual ele destaca para dois eixos, o da propriedade – que foi descrito na citação acima – ao qual ele pondera ser uma tradução mais relevante possível aquela que capta o sentido, seja por meio de uma palavra, figura, ou metáfora, do texto original para o traduzido; e o eixo da quantidade, que por sua vez trata de uma “quantidade calculável”. Assim, Derrida (2000) apresenta ser relevante a tradução que é capaz de apresentar uma “Economia” nesses dois sentidos, quando, então, teremos uma tradução mais apropriável possível. Sendo assim, na base de Derrida (2000), Gentzler (2009), Pym (2017) e Benjamin (2013), discorreremos a comparação das literaturas tratadas cá neste trabalho.

Como já salientamos neste trabalho, a obra *Alice’s adventures in Wonderland* foi traduzida para diversas línguas, por vários tradutores e, apesar da semelhança que se pode encontrar em cada uma delas, nenhuma é exatamente igual à outra. Cada unidade de obra apresenta o traço e a escolha de seu tradutor ou tradutora que, por sua vez, tem uma história própria de vida, diferentes experiências profissionais e um contato com os estudos de maneiras distintas, o que os fazem escolher diferentes caminhos, com foco em receptores diversos.

Aqui, a partir da leitura comparada das obras *Alice no país das maravilhas* pela

tradução de Ana Maria Machado (1999) e Rosaura Eicheberg (1998) – na qual Eichenberg é a tradutora principal e Ísis Alves a tradutora dos poemas – buscamos compreender quais os caminhos feitos por cada uma das autoras, a partir dos seguintes aspectos traduzidos da obra: 2.2.1 Nomes dos personagens; 2.2.2 Títulos dos sumários; 2.2.3 Cantigas/paródias; 2.2.4 Estrutura do texto narrativo.

2.2.1 Nomes dos personagens

Quando um tradutor precisa definir qual tipo de tradução é a mais apropriada para realizar a atividade da tradução, ele faz uma escolha dentro de várias possibilidades para realizar a condução do texto de um lado para o outro (Pym, 2017, p. 18). Então, é neste sentido que aqui se fará a literatura comparada entre os nomes dos personagens definidos – por assim dizer – pelas tradutoras Machado (1999) e Eincheberg (1998) para conduzir o leitor na narrativa de *Alice*.

Como a própria tradutora Ana Maria Machado (1999) destaca, ela opta, decide, escolhe aproximar a sua tradução do leitor brasileiro, tanto proporcionando uma Alice dentre várias *Alices* que, nas palavras da tradutora, não é apenas mais uma. Neste sentido é visto que a tradução de Machado é uma tradução cultural, na qual busca ir além da ênfase no texto restrito e volta seu olhar para os processos culturais, para trazer “sentido” e “transmitir a intimidade absoluta” (Machado, 1999, p. 133) características do texto de Carroll.

Na tradução de Machado (1999) alguns nomes são preservados em sua tradução literal, tal qual Carroll apresenta no texto original *Alice's Adventures in Wonderland*. Para os nomes utilizados por Carroll (1866): Alice – White Rabbit – Duck – Eaglet – Duchess – Caterpillar – Pigeon – Cheshire Cat – Hatter – March Hare – King and Queen of Hearts – Gryphon; em sua tradução Ana Maria Machado (1999) faz literalmente o uso de: Alice – Coelho Branco – Pato – Filhote de Águia (Águia) – Duquesa – Lagarta – Pomba – Gato de Cheshire – Chapeleiro – Lebre de Março – Rei e Rainha de Copas – Grifo. Porém, com base na tradução cultural escolhida por Machado (1999) na qual busca aproximar o texto do leitor brasileiro jovem do final do século XX – e também para nós do século XXI – ela faz a escolha de mudança nos nomes de alguns personagens. Para os nomes selecionados por Carroll (1866): Mouse – Dodo – Lory – Mary Ann – Bill – Dormouse; Machado (1999) faz a tradução para os referidos nomes, tal qual Pym (2017) vai citar sobre a mediação

[...] “mediação” é o termo de emprego geral para qualquer coisa que possa ser feita para comunicar-se entre línguas, enquanto “tradução” e “interpretação” são formas específicas constringidas pela equivalência. Isso não significa que há formas de tradução que escapam das restrições da equivalência, mas sim que a tradução deve ser estudada em um quadro mais amplo que o da equivalência. (Pym, 2017, p. 276 – 277)

Ao traduzir tais nomes, Machado (1999) busca realizar a mediação em sua tradução. Conhecendo a cultura brasileira como tal, os nomes selecionados por ela para traduzir os referidos acima, vão além da interpretação e da tradução, ou seja, ela baseia-se em um quadro mais amplo que o da equivalência, sobretudo por meio dos estudos e vivências no Brasil que a permitem utilizar a nomenclatura para os citados nomes, na sequência: Camudongo (rato/ratinho) – Dodô – Periquito – Mariana – Teco – Ratinho (Dormundongo).

Ao traduzir *mouse* para camudongo, Machado (1999) aproxima o leitor do pequeno ratinho doméstico tão conhecido pelos brasileiros e, no decorrer do texto, ela ainda utiliza rato e ratinho para referir-se ao *mouse* de Carroll. Na tradução de *Dodo* a tradutora mantém o mesmo nome acrescentando apenas o acento circunflexo na última vogal *o*. Alguns estudos apontam que a escolha do nome Dodo se deu, por meio de Carroll, para homenagear seu nome próprio – Charles Lutwidge Dodgson – donde ele tira o *Dodo* de seu último nome **Dodgson**.

Em 1865, mesmo ano em que George Clark começou a publicar relatórios sobre fósseis escavados de dodô, a ave recém vindicada virou um personagem de *Alice no País das Maravilhas*, obra-prima do escritor inglês Lewis Carroll. Acredita-se que ele incluiu o dodô porque se identificou com a ave e adotou o nome como apelido para si mesmo por causa de sua gagueira, o que o fez acidentalmente apresentar-se como "Do-do-dodgson", seu sobrenome oficial. A popularidade do livro fez do dodô um famoso ícone da extinção. (Wikipédia [*online*]. Acesso em 24 de outubro de 2023).

Assim como Carroll (1866) eterniza, por meio de uma homenagem a si, seu nome em um personagem, ele não deixa de fazê-lo por meio do pássaro *Lory* que foi presenteado a uma das irmãs de Alice Lidell, a pequena Lorina. Em sua tradução, Machado (1999) aproxima essa ave de um dos pássaros mais conhecidos de nosso Brasil, o periquito. Mesmo por ser uma ave típica da Austrália, aqui em nosso país “periquito” é um nome comum utilizado para se referir as aves menores da família *Psittacidae*, conhecido por ser um pássaro pequeno de cores verde e amarelo. (Wikipédia [*online*]. Acesso em 24 de outubro de 2023).

O nome *Mariana* tradução de Machado (1999) para referir-se a *Mary Ann*, utilizado por Carroll (1866) para referir-se à personagem que o Coelho Branco ansiosamente chamava para pegar as suas luvas no quarto. A escolha da tradutora aqui foi apenas a de transcrever para o Português do Brasil o nome próprio, dando à ele a escrita que culturalmente se faz em nosso país.

Já o nome do lagarto, escolhido por Carroll como *Bill* e traduzido por Machado (1999) por *Teco*, nos remete ao contexto deste capítulo na narrativa. Neste momento da história, Alice chega até a casa do Coelho Branco e lá, desesperado, o Coelho a confunde com Mariana e pede para que ela suba até o quarto e pegue o leque e as luvas brancas de pelica (Machado, 1999, p. 39). Ao subir, Alice se depara com uma pequena garrafa contendo um líquido e, mesmo sem a indicação BEBA-ME, ela o faz. Assim a personagem cresce de tal forma que seus braços saem pelas janelas da casa. O ajudante do Coelho Branco, que é um lagarto, é chamado pelo Coelho para tirar da janela aquele braço que sai por ele. Como o lagarto não consegue, ele entra pela chaminé, e é então quando Alice dá um chute no lagarto e esse voa longe. Em outras traduções vê-se que, logo no sumário – que será descrito posteriormente – o Coelho manda um recado por meio do lagarto e, na tradução literal de Carroll (1866), diz que o coelho manda o pequeno Bill. A escolha de Machado (1999) remete-se ao significado para nós da palavra *teco* em português. De acordo com o Dicionário Michaelis, “teco” significa dar um golpe certo. Vejamos como Ana Maria Machado escolhe o nome do lagarto em sua tradução.

E enfiou o pé pela chaminé até onde dava. Depois, ficou esperando até que ouviu um bichinho (não dava para descobrir de que tipo) se arrastando e arranhando na chaminé logo acima. Disse para si mesma:

– Esse é o Teco!

E deu um bom chute, esperando para ver o que ia acontecer. A primeira coisa que aconteceu foi que ela ouviu um coro geral:

– Lá vai o Teco! (Machado, 1999, p. 44).

Aqui se vê que, a escolha da tradutora refere-se ao ato da personagem em “chutar” ou seja, dar um golpe certo para que o lagarto possa sair de dentro da chaminé e não lhe prejudicar. Novamente percebemos a aproximação cultural na escolha da tradução de Ana Maria Machado (1999).

Já o nome do Ratinho *Dormundongo* é escolhido por Machado (1999) para traduzir *Dormouse*. Na tradução literal, *Dormouse* refere-se ao arganzaz, um roedor que tem hábitos noturnos e costuma se alimentar neste período. Para referenciar-se

aos arganazes, já que não é da cultura brasileira o nome típico deste roedor, Machado (1999) o aproxima dos roedores de hábitos noturnos que conhecemos para se referir ao ratinho como um *Dormundongo*, a partir de um neologismo que une os termos “camundongo” e o verbo “dormir” ou o adjetivo “dorminhoco”, já que temos um camundongo pequeno com hábitos de dormir, como destaca a própria tradutora

Que o ratinho do campo em verdade se traduz por *leirão* em português e é um animal de hábitos noturnos, que passa o dia dormindo. Carroll na certa o escolheu para personagem porque em inglês se chama *Dormouse* e dava para fazer um ótimo trocadilho com o latim *dormire*. Por isso, inventei o *Dormundongo*. (Machado, 1999, p. 135).

Prosseguindo em nossa análise e comparação entre traduções, partiremos para as escolhas de tradução de Rosaura Eichenberg (1998) que faz a escolha pela Tradução por Equivalência Baseada em Texto. Por meio desta tradução

Conforme o tradutor vai passando pelo texto, o nível de equivalência pode ir aumentando ou diminuindo, desde a função, passando pela sentença, desta para o termo, até o morfema, por exemplo, de acordo com várias restrições presentes no texto de partida. (Pym, 2017, p. 47).

Desta forma, ao escolher a tradução por equivalência de maneira literal, Eichenberg (1998) faz uma transposição de palavra por palavra, frase por frase, termo a termo, como pode ser visto no decorrer da tradução de Rosaura (1998) ao compará-la com o texto fonte de Carroll.

Dessarte, ao analisar os nomes escolhidos por Rosaura Eichenberg (1998), percebe-se que a tradutora conduz a passagem do texto de um lado para outro de maneira literal, ou seja, ela traduz tal qual Carroll apresenta no texto fonte. Então, para os personagens nomeados por Carroll (1866): *Alice – White Rabbit – Mouse – Duck – Dodo – Duchess – Mary Ann – Bill – Caterpillar – Pigeon – Cheshire Cat – Hatter – March Hare – Dormouse – King and Queen of Hearts – Gryphon*; Rosaura Eichenberg (1998), buscando na tradução por equivalência, com base no texto, traduziu literalmente para: *Alice – Coelho Branco – Camundongo – Pato – Dodo – Duquesa – Mary Ann – Bill – Lagarta – Pomba – Gato de Cheshire – Chapeleiro – Lebre de Março – Arganaz – Rei e Rainha de Copas – Grifo*.

Apenas dois nomes de personagens sofreram alguma alteração em sua tradução: *Lory* e *Eaglet*, que foram traduzidos por Eichenberg por *Papagaio* e *Aguiazinha*. De acordo com nossas pesquisas, traduzindo a palavra *Lory* – e aqui

fizemos o uso online do Dicionário *The American Heritage* – significa qualquer um dos diversos papagaios que existem na Austrália e que possuem, em sua maioria, uma plumagem com cores vibrantes. Acreditamos que, por realizar uma tradução literal, Eichenberg (1998) tenha escolhido *Papagaio* para nomear a personagem; já *Eaglet*, consultando a tradução no mesmo dicionário – *The American Heritage* – encontramos uma jovem águia, que é traduzido por Rosaura Eichenberg por *Aguiazinha*. Porém, retomando ao passeio no barco de Carroll, Alice e suas irmãs, Edith e Lorina, acreditamos que *Lory* e *Eaglet* sejam personagens nomeados para homenagear as irmãs de Alice, assim como ele fez com a personagem principal.

De um modo geral, a tradução dos nomes feita por Rosaura Eichenberg (1998) busca apresentar tal qual o texto fonte os nomes escolhidos por Lewis Carroll.

2.2.2 Títulos do sumário

A escolha dos sumários por Lewis Carroll sofreu alterações desde o seu manuscrito até a obra final (como já relatamos neste trabalho). Contudo, convém recordar que, apesar de alterar o conteúdo da história, a narrativa de *Alice* permanece com o mesmo enredo, do início ao fim, contando a história da menina que cai na toca do coelho, vive diversas aventuras no subterrâneo país das maravilhas e fica deslumbrada ao acordar e acreditar que tudo não passava de um sonho. Apesar da escolha de acrescentar mais capítulos em *Alice no país das maravilhas*, Carroll (1866) apresenta títulos no sumário que corroboram para o entendimento da narrativa.

CONTENTS.

CHAPTER	PAGE
I. DOWN THE RABBIT-HOLE	1
II. THE POOL OF TEARS	15
III. A CAUCUS-RACE AND A LONG TALE	29
IV. THE RABBIT SENDS IN A LITTLE BILL	41
V. ADVICE FROM A CATERPILLAR	59
VI. PIG AND PEPPER	76
VII. A MAD TEA-PARTY	95
VIII. THE QUEEN'S CROQUET-GROUND	112
IX. THE MOCK TURTLE'S STORY	130
X. THE LOBSTER QUADRILLE	147
XI. WHO STOLE THE TARTS ?	162
XII. ALICE'S EVIDENCE	176

(Carrol, 1866, *Contents.*)

É por meio dele que, após fazer uma leitura, conseguimos encontrar os personagens e recordar os acontecimentos em cada parte da narrativa. Seguindo o mesmo olhar de Carroll (1866), as tradutoras, cada uma com sua escolha de tradução, propiciaram um sumário que nos remete à história e que, por vezes, levantam (ainda mais) a nossa curiosidade por suas escolhas de tradução.

Analisando o sumário de Ana Maria Machado (1999) e de Rosaura Eichenberg (1998) comparados ao de Lewis Carroll (1866) temos duas escolhas de tradução que nos levam a compreender as etapas da narrativa de Alice. Logo no primeiro capítulo, *Down the rabbit-hole* (1866), temos diferenças nas traduções, sendo a de Machado (1999) *Na toca do coelho*; e a de Eichenberg (1998) *Descendo pela toca do coelho*. Literalmente pode ser traduzido por *No buraco do coelho*, a qual se aproxima da tradução de Ana Maria Machado, que conduz o leitor a compreender que tudo acontece na toca do coelho. Já a tradução de Eichenberg (1998) demonstra a descida

da personagem à toca do coelho, o que nos leva a compreender que a ação de descer levará a personagem a outro momento da história. A troca da contração da preposição *na* (em + a) pelo verbo *descendo* (no gerúndio) nos conduz a ideia de ação da personagem, o que aproxima o leitor dos acontecimentos da narrativa.

O segundo capítulo *The Pool of tears* traduzido por *A lagoa de lágrimas* (1999)¹⁶ e *A poça de lágrimas* (1998)¹⁷, ambas aproximam à ideia que a narrativa conduz, uma pequena quantidade de lágrimas que, para uma criança (no caso da personagem Alice) que não está em seu tamanho “normal” (considerado para uma criança, pois aqui aludimos à proporção de estatura), com quase três metros de altura como o referido na história, e que, após abanar-se com o leque fica pequena, torna-se uma lagoa – lago de pequenas dimensões – ou uma poça – cova pouco funda com água – tal qual é narrado e pela qual Alice vai se aventurar.

Ao dizer essas palavras, seu pé escorregou e num instante, *splash!*, estava mergulhada até o queixo na água salgada. Primeiro, achou que tinha caído no mar, de algum jeito. [...] Mas depois chegou à conclusão de que não estava no mar e sim na lagoa de lágrimas que chorara quando estava com três metros de altura. (Carroll, 1999, p. 26 – 27).

Assim chegamos ao terceiro capítulo *A caucus-race and a long tale* (1866), que fora traduzido por *Um corre-corre e uma história comprida* (1999) e *A Corrida-Caucus e Uma Longa História* (1998). Antes de comparar as traduções, é importante aqui compreender o significado da palavra *caucus* que nos levará a entender o uso da palavra neste capítulo. De acordo com o Dicionário *The American Heritage*, *caucus* é uma reunião de membros de um partido político e que é realizada especialmente para selecionar delegados para uma convenção ou para registrar as preferências a candidatos que poderão concorrer a cargos públicos, sendo uma reunião fechada na qual se decidirá as questões de liderança. Voltado para os britânicos – e aqui compreendemos o motivo da escolha de Carroll – este é um comitê dentro de um partido político no qual se realizará as tomadas de decisões políticas. Especificado aqui o significado de *caucus*, ao ler o capítulo III, compreendemos que, a ideia proposta pelo texto é a de convocar uma reunião para decidir o que fazer a partir da saída da lagoa ou da poça de lágrimas.

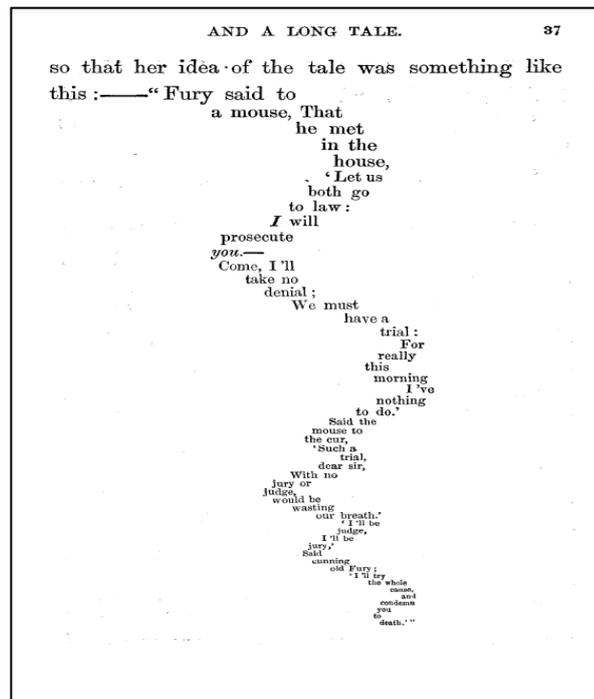
¹⁶ Para não prolongar o subcapítulo, sempre que referirmos à tradução de Ana Maria Machado, utilizaremos o ano da tradução apenas, 1999.

¹⁷ Seguindo o mesmo padrão, para referirmos à tradução de Rosaura Eichenberg, utilizaremos o ano de sua tradução, 1998.

Era realmente muito estranho o grupo que se reuniu na margem – os pássaros com as penas enlameadas, os animais com o pêlo grudado no corpo, e todos pingando, mal-humorados e constrangidos.

A primeira questão era certamente saber como iriam se secar: tiveram uma conferência a esse respeito, e depois de alguns minutos Alice já achava bem natural estar ali falando familiarmente com aquelas criaturas, como se as tivesse conhecido a vida inteira. Na verdade, ela teve uma longa discussão com o Papagaio, que por fim emburrou e só repetia: “Sou mais velho que você, por isso devo saber mais”. E isso Alice não queria admitir, sem saber que idade ele tinha, e como o Papagaio se recusava absolutamente a lhe dizer a idade, não havia mais o que falar. (Carroll, 1998, p. 35 – 36).

No decorrer do capítulo, os animais liderados pelo Camundongo, participaram de uma reunião para decidir como melhor se secarem. Ao ser interrompido por Dodô que propõe uma “corrida-caucus” que, na tradução de Machado (1999) é nomeada como “corrida sucessória”, na qual foi desenhada um círculo no chão e todos os animais corriam sem serem interrompidos e nem indicados a ir parando pelo caminho, desistindo quando desejavam, até que Dodô exclama que a corrida acabou. Ele também decide que não tem um ganhador, na verdade todos ganham. Após terminar a corrida, o Camundongo toma a palavra e começa a contar uma longa história que, para ser representada tanto no texto fonte como nas traduções, ela aparece em um formato de poema visual que representa um caminho, tal qual pode ser visto:



LEWIS CARROLL

— Disse Fúria a um rato,
Que brincava com um sapato:

“Vamos já ao tribunal, Pois eu vou
te processar. Não adianta
dizer não, Nem me venhas
com sermão, Pois vou mesmo
no final A uma corte te levar.”

“E a defesa? — disse
o rato, — Julgar sem
advogado é gastar
saliva à toa.
Essa corte
não é boa.”

“Sou eu mesmo
júri e juiz
— disse Fúria
bem feliz. —
E pela lei
do mais
forte,
condeno
você
à morte.”

— Você não está prestando atenção! — ralhou o Camundongo,
gritando com Alice. — Em que é que está pensando?
— Desculpe — disse ela, humildemente. — Mas eu sei onde
você parou. Ia começar a quinta estrofe, não é? Ou não ia ter outra
linha para nós?

36

(Carroll, 1999, p. 36)

dongo falava, de modo que a sua idéia da história ficou mais ou menos assim:

“Fúria disse ao pobre rato,
Que correndo veio do mato:
‘Vamos os dois perante a lei:
Pois hei de processar você.
Vamos, e sem qualquer lamento,
temos de ter o julgamento,
Pois realmente esta manhã
É só o que tenho a fazer’.

Disse ao vira-lata o ratinho:
‘Tal julgamento, sinhôzinho,
Sem júri, sem juiz, sem nada,
Será jogar fora conversa.’
‘Vou ser o júri e o juiz’
Disse a Fúria, com
ardis. ‘Hei de julgar
a causa inteira
você não
escapará
dessa.’ ”

“Você não está prestando atenção!”, disse o Camundongo para Alice severamente.
“Em que está pensando?”

42

(Carroll, 1998, p. 42)

Destarte pode-se compreender a escolha da palavra *caucus* para simbolizar o título do capítulo III que, nas traduções, tando de Machado (1999) como de Eichenberg (1998) sintetizam o que acontece nesta etapa da narrativa: uma pequena reunião do grupo de animais para uma tomada de decisões a respeito de uma situação (*caucus*) e uma longa ou comprida história.

O quarto capítulo *The Rabbit sends in a little Bill* (1866) conta o momento em que Alice aumenta a sua estatura dentro da casa do Coelho Branco e este envia, pela chaminé, um lagarto, que Carroll (1866) nomeia como Bill. Eichenberg (1998), literalmente traduz o capítulo como *O coelho manda um recado pelo lagarto*, que é enviado pelo coelho para retirar Alice de dentro da casa. Machado (1999) traduz por *O coelho dá um teco*, e aproximando-se do leitor brasileiro, ela faz o uso da palavra *teco* que, de acordo com o Dicionário Priberam tem o significado de pancada com uma pedra ou com outro objeto arremessado, que no caso representa o chute ou o teco que Alice dá no lagarto ao ouvi-lo descer pela chaminé. Ao ler o sumário a curiosidade para o que acontecerá neste capítulo cresce até o momento em que a leitura proporciona a compreensão do termo *teco*.

Dos capítulos V ao XII, tanto Machado (1999) quanto Eichenberg (1998) apresentam a mesma tradução para os títulos, V- *Advice from a caterpillar* (1866) – Conselhos de uma lagarta (1999) – O conselho de uma lagarta (1998); VI- *Pig and Pepper* – Porco e pimenta (1999) – Porco e pimenta (1998); VII- *A mad tea-party*- Um chá muito louco (1999) – Um chá muito louco (1998); VIII- *The queen's croquet-ground* – O campo de croquet da Rainha (1999) – O campo de croquet da Rainha (1998); IX- *The mock turtle's story* – A história da falsa tartaruga (1999) – A história da Falsa Tartaruga (1998); X- *The lobster quadrille* – A quadrilha das lagostas (1999) – A quadrilha das Lagostas (1998); XI - *Who stole the tarts?* – Quem roubou as tortas? (1999) – Quem roubou as tortas? (1998); XII - *Alice's evidence* – O depoimento de Alice (1999) – O depoimento de Alice (1998).

Mesmo apresentando a mesma tradução para os referidos capítulos, Machado (1999), com a escolha da tradução cultural, registra no apêndice da narrativa, algumas notas que esclarecem ao leitor algumas explicações sobre os personagens, termos utilizados, nomes escolhidos por Carroll (1866) para compor a narrativa. A esta citação da tradutora, destaca-se, por exemplo, a explicação do que viria a ser a história da “falsa tartaruga”.

Da mesma forma, o encontro com a Falsa Tartaruga (era comum, na época, um prato de sopa de vitela que se chamava Sopa de Tartaruga Falsa) é uma sucessão de trocadilhos sobre a escola. Uma ou outra vez, não deu para manter o jogo, o que foi uma pena – por isso, quero chamar a atenção agora. (Machado, 1999, p. 134).

As “curiosidades”, por assim dizer, de Ana Maria Machado, esclarecem ao leitor aquilo que, devido a traduções tradicionais, pode passar despercebido e assim aproximá-lo de uma maior e melhor compreensão da obra, do texto fonte.

2.2.3 Cantigas/paródias/poemas

No decorrer de toda narrativa de Alice o texto busca envolver o leitor em uma performance que une a narrativa a vários poemas, cantigas e paródias que totalizam dez momentos de leituras entre a produção sonora e a fala, tal como destaca Paul Zumthor (1993)

Para ouvir a voz que pronunciou nossos textos, basta que nos situemos no lugar em que seu eco possa talvez ainda vibrar: captar uma performance, no instante e na perspectiva em que ela importa, mais como ação do que pelo que ela possibilita comunicar. Trata-se de tentar perceber o texto concretamente realizado por ela, numa produção sonora: expressão e fala juntas, no bojo de uma situação transitória e única. (Zumthor, 1993, p. 219).

É na busca de combinar expressão e fala juntas, em uma situação transitória e única, que a narrativa de Alice envolve o leitor nas aventuras pelo subterrâneo do país das maravilhas. É nesta proposta que a tradução contribuirá para que todos os leitores proporcionados ao texto possam extrair a voz da obra que nesta é audível e visível, como já foi dito.

Assim, a tradução equivalente com base no texto, de Rosaura Eichenberg (1998) proporciona ao leitor poemas-paródias que foram destinados aos leitores britânicos do tempo em que foi publicada a obra, datando 1866. A esta leitura, percebe-se que, o discorrer da narrativa fica a cargo de uma leitura literal, contendo histórias que, por sua estrutura nos leva a compreender como sendo outros tipos de textos, como por exemplo poemas.

*“O pequeno crocodilo
Enfeita a lustrosa cauda,
Despeja as águas do Nilo
Sobre as escamas douradas!*

*“Com que deleite arreganha-se
E calmo desdobra as garras,
Chama os peixes às entranhas
Da sorridente bocarra!”*

(Carroll, 1998, p. 27)

*“Fale duro com seu garoto,
E bata nele quando espirra,
Sabe o que faz, esse maroto,
Sabe que irrita, se faz birra.”*

CORO
(com a cozinheira e o bebê)

“Ó u! Ó u! Ó u!”

(Carroll, 1998, p. 80)

*‘Pisque, pisque, morceguinho!
O que faz aí sozinho?’*

Você talvez conheça a canção.”

“Já escutei algo parecido”, disse Alice.

“Continua”, disse o Chapelheiro, “da seguinte maneira:

*‘Sobre o mundo voa ao léu,
Bandeja de chá no céu.*

Pisque, pisque...’ ”

(Carroll, 1998, p. 96)

Dessarte ao discorrer a leitura do texto, o leitor, nesses momentos oportunos nos quais a performance proporcionará uma melhor compreensão da narrativa, poderá realizar uma leitura audível e visível, caso conheça e/ou pesquise como poderá ser lido tais poemas ou paródias.

Para transmitir a particularidade com os jogos de linguagem de Carroll, Machado (1999) menciona, ao final da obra, a escolha pela qual conduziu sua tradução em busca da leitura performática proposta no texto fonte.

Fizemos uma escolha diferente. Para nós, o fundamental foi transmitir a intimidade absoluta com os jogos de linguagem que caracteriza Carroll, a falta de cerimônia dele em brincar com as palavras, como uma criança brinca com a própria sombra. E respeitar o papel que essa brincadeira desempenha na invenção da história. Então, procuramos fazer com que todos os poemas-paródia no texto fossem fáceis de identificar (como eram para o leitor britânico de seu tempo), mesmo sabendo que para isso fosse necessário mudar as referências iniciais e aproximá-las do leitor brasileiro jovem de final deste século XX. (Machado, 1999, p. 133).

Desta maneira, além de acentuar a escolha da Tradução Cultural, Machado (1999) demonstra a preocupação em proporcionar ao leitor brasileiro uma aproximação com as propostas do texto fonte, com a leitura performática que faz com que o leitor busque em suas memórias as cantigas e paródias da infância – vivenciando elas ou não – corroborando com a narrativa performática de Alice. Durante os dez poemas-paródias e cantigas descritos na obra, Machado (1999) intenta em não traduzir as cantigas originais, já que eram destinadas aos leitores britânicos de seu tempo, e as substitui por cantigas equivalentes do folclore brasileiro.

Assim, as cantigas infantis originais não foram traduzidas, mas substituídas por equivalentes do folclore brasileiro, ao mesmo tempo que os poemas literários passaram a aludir a clássicos da nossa poética, bem conhecidos, quer sob a forma de letras de músicas, quer lembrando obras de Vinícius de Moraes ou Gonçalves Dias, em vez de citarmos poemas vitorianos. Uma ou outra exceção se explica – é o caso do poema inicial, o do emaranhado poema cheio de pronomes citado no julgamento, que não são paródias. (Machado, 1999, p. 133 – 134)

Desse modo a voz leitora da narrativa traduzida por Machado (1999) é subordinada a fim de expandir a obra, de apresentar e colocá-la em vida, em movimento constante sendo, a obra performatizada de Alice, vista como um diálogo, como um convite a colocar a voz audível, em movimento, em recordação, em ação.

“Sopa Tartaru
na beira do rio,
quando a sopa pula, maninha,
é que vem seu tio...
A mulher faz sopa,
e vai lá pra dentro,
fazer mais sopinha, maninha,
só de passatempo...

Sopa Tartaruuu...
Sopa Tartaruuuu...”.

(Carroll, 1999, p. 108)

Assim, ao se deparar com a canção da Falsa Tartaruga citada acima, o leitor logo se recordará e, performaticamente, fará a leitura audível ao ritmo da cantiga popular: “Sapo cururu, na beira do rio, quando o sapo canta, ó maninha, é porque tem frio [...]”.

“Dorme, nenem,
Do meu trambulhão,
Papai foi à caça,
Mamãe faz pimentão”.

CORO
(no qual se juntavam a
cozinheira e o bebê)
“Buá! Buá! Buá!”

(Carroll, 1999, p. 64)

Ao mesmo modo, na leitura da cantiga de ninar da Duquesa para a criança, é certo que o leitor brasileiro realizará a leitura ao som da cantiga popular: “Nana nenem, que a Cuca vem pegar, papai foi na roça, mamãe no cafezal [...]”. Ou então, ao se deparar com a recitação de Alice a pedido da lagarta do poema “A casa”, o leitor brasileiro logo se recordará da canção “A casa”, de Vinícius de Moraes.

“Era uma escola
muito engraçada,
não tinha livro,
não tinha nada.
Ninguém podia
estudar lição,
porque o lápis
caía da mão.
Ninguém podia
aprender besteira
porque na sala
não tinha carteira.
Ninguém podia
nem desenhar
porque papel
não tinha lá.
Ninguém podia
fazer dever
porque a escola
ia tremer.
Ninguém podia
escrever com giz
porque entrava
pó no nariz.
Mas era feita
com bom capricho
na Rua do Gato,
País do Bicho”.

(Carroll, 1999, p. 53)

A casa

Era uma casa
 muito engraçada,
 não tinha teto,
 não tinha nada.
 Ninguém podia
 entrar nela, não,
 porque na casa
 não tinha chão.
 Ninguém podia
 dormir na rede,
 porque na casa
 não tinha parede.
 Ninguém podia
 fazer pipi,
 porque penico
 não tinha ali.
 Mas era feita
 com muito esmero,
 na Rua dos Bobos
 número zero.

(Moraes, 1980, s.p.).

Dessa forma, encontra-se na tradução de Ana Maria Machado (1999) a voz performática da narrativa de Alice, aquela que se tornará em um convite à leitura constante, audível, proporcionando uma aproximação com a obra, fazendo um elo entre a obra e o leitor que buscará constantemente nas fendas do texto a performance de Alice.

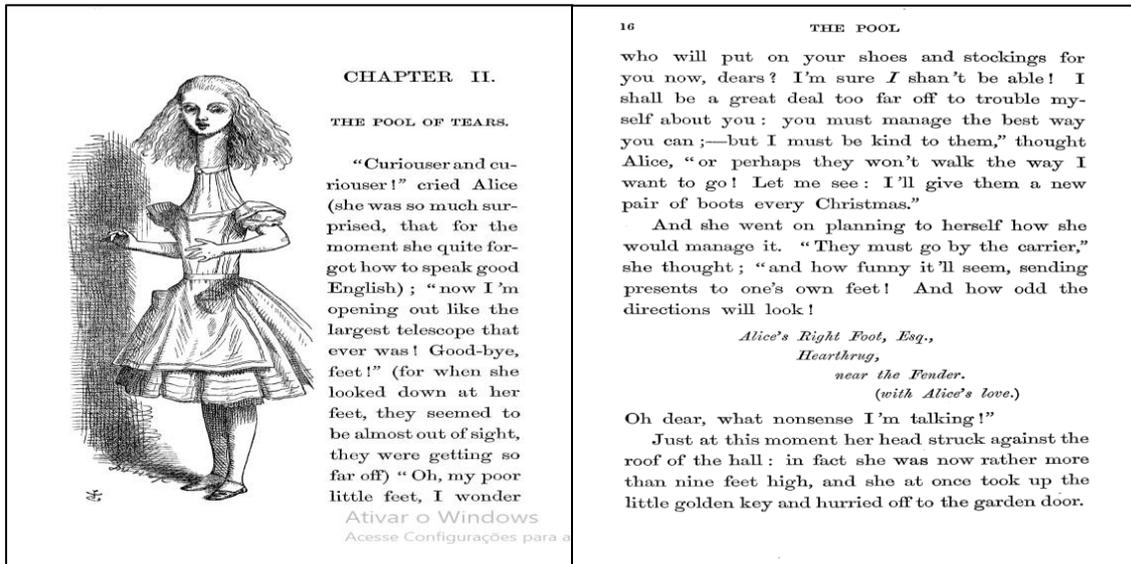
2.2.4 Estrutura do texto narrativo

No que tange à estrutura do texto narrativo, tanto a tradução de Eichenberg (1998) como a de Machado (1999) seguem o padrão específico para a estrutura: a introdução – que replica de Carroll (1866) começando com um poema –, o desenvolvimento – na qual lê-se a mesma história narrada com a tradução de cada uma – e a conclusão – na qual Eichenberg (1998) encerra com o desfecho da narrativa e, Machado (1999) proporciona um apêndice explicativo com a biografia do autor e as explicações sobre a tradução da obra, da qual corrobora para compreensão de suas escolhas no ato de traduzir.

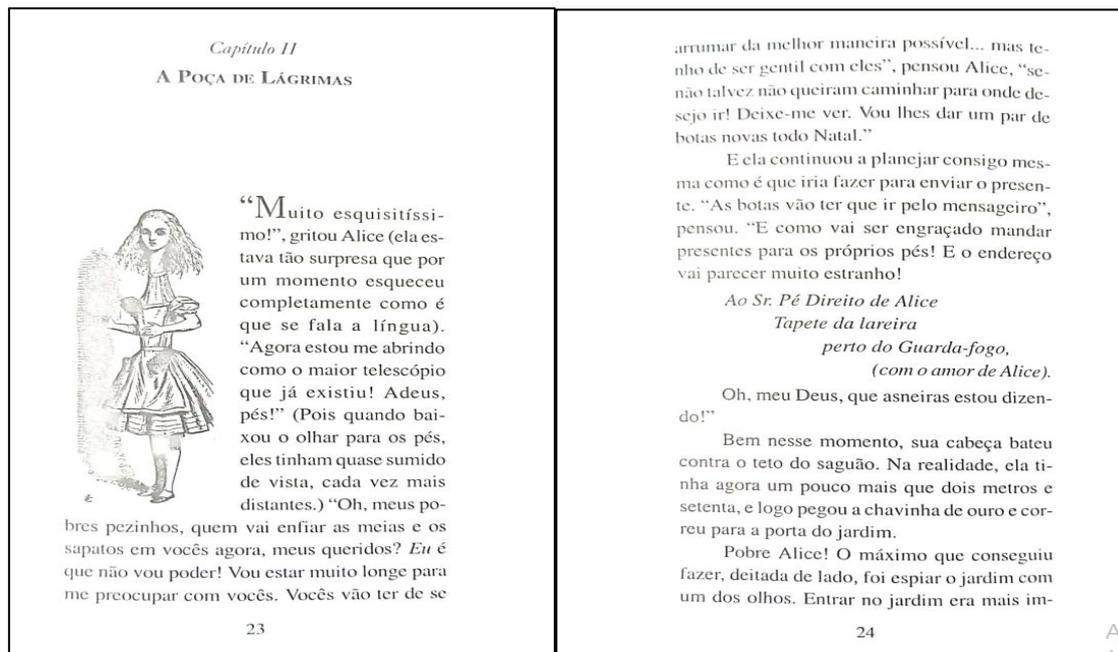
Ambos os textos são escritos em prosa e com algumas poesias que seguem a estrutura básica de um texto poético, contendo rimas, versos e estrofes. Porém, a estrutura formal das traduções também evidenciam os caminhos escolhidos por cada

autora para reprodução da obra original em português brasileiro.

Para Eichenberg (1998), de acordo com a tradução por equivalência com base no texto, a escrita de sua tradução segue literalmente ao que Lewis Carroll propõe na escrita do texto fonte de 1866.



(Carroll, 1866, p. 15 – 16)



(Carroll, 1998, p. 23 – 24)

Pela tradução com base no texto, Eichenberg (1998) apresenta semelhança não apenas na tradução literal das palavras. Ela pode ser observada também como

que em um espelho, a organização de parágrafos, de termos, das sentenças, assim como pode ser visto no texto de partida, que é o de Carroll (1866). O início dos parágrafos, as vírgulas, o uso de aspas, até mesmo a marcação das falas dos personagens, que em Carroll é feita por meio de aspas, Rosaura Eichenberg também o faz, ressaltando cada fala presente no texto com aspas. Assim, a relação de equivalência entre o texto fonte e sua tradução, em Eichenberg (1998) volta-se para a preocupação com os produtos linguísticos, ou seja, a equivalência escolhida pela tradutora como sendo a mais apropriada à função dominante no texto de partida voltando-se para o texto.

Já na tradução de Machado (1999) é vista a preocupação com os processos culturais gerais, desde a escolha de poemas-paródias que aludem a proposta de Carroll (1866) para com o leitor, até o momento de mediação para traduzir uma cultura à outra, ao usar poemas equivalentes, nomes referentes ao país de chegada do texto – em nosso caso o Brasil – e por corroborar com uma linguagem que transmite o significado, a “intimidade absoluta que caracteriza Carroll” (Machado, 1999, p. 133) para a Língua Portuguesa própria do Brasil.



Era uma pergunta que o Dodô não podia responder sem levar muito tempo pensando. Por isso, ele ficou um tempão com um dedo encostado na testa (na posição em que Shakespeare geralmente aparece nos retratos), enquanto os outros esperavam em silêncio. Finalmente, disse:

— Todo mundo ganhou. Então todos vão ganhar prêmios.

— E quem vai dar os prêmios? — perguntou um coro de vozes.

— Ela, claro — disse o Dodô, apontando um dedo para Alice.

Todo mundo se juntou em volta dela, pedindo, na maior confusão:

— Queremos prêmio! Queremos prêmio!

Alice não tinha a menor ideia do que ia fazer. Desesperada, pôs a mão no bolso e encontrou uma latinha de frutas cristalizadas (por

No decorrer da obra, como pode ser visto, a estrutura do texto em prosa, segue demarcando com recuo e travessão as falas dos personagens, tal qual costumamos fazer em textos narrativos com diálogo, facilitando o olhar sobre a organização do texto; evidenciando a equivalência performática proposta no texto fonte que acompanha a compreensão e a leitura da narrativa de Alice. Assim, o construto de sua tradução alude a nós, leitores brasileiros, uma compreensão da obra proposta por Lewis Carroll (1866) tal qual o texto fonte é para os leitores britânicos.

III. LITERATURA E CINEMA EM *ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS*

Para entender o espaço cinemático, pode revelar-se útil considerá-lo como de fato constituído por dois tipos diferentes de espaço: aquele inscrito no interior do enquadramento e aquele exterior ao enquadramento.

Ismail Xavier

Adentrar no discurso fílmico e literário nos faz retomar o que aqui já havia sido posto no que tange a tradução, pois que trataremos de debruçar nossas contribuições no olhar para com a literatura e o cinema, no objeto tangível nesse trabalho, *Alice no país das maravilhas*, com vistas a uma tradução intersemiótica que se faz no movimento literatura e cinema. Com base nas contribuições ora já esboçadas, cabe à tradução intersemiótica traduzir de um signo linguístico a outro signo imagético – aqui, a literatura em cinema – o objeto elucidado. Thais Flores Nogueira Diniz (1999) aponta que a tradução em si é a

[...]”transmissão do que é expresso numa língua ou conjunto de símbolos, em outra língua ou conjunto de símbolos”. O que há de comum entre essas definições tradicionais é a pressuposição da existência de algo inerente ao texto, o sentido, que vai ser transportado para outro texto. A tradução, assim conceituada, implica um fluxo unidirecional, da cultura originária para a tradutora. (Diniz, 1999, p. 28).

Partindo dessa ideia, o processo de tradução – e em nosso caso a tradução intersemiótica – circunda tudo o que está inerente ao texto, como por exemplo o contexto da produção, no qual o sentido estará voltado para a leitura. Assim, deixamos de lado a noção de que o que se transporta de um texto para o outro é o sentido (Diniz, 1999, p. 28), permitindo a liberdade da fidelidade ao original – uma vez que esta é concebida como uma obra pura, sagrada e única – e proporcionando às traduções a oportunidade de serem vistas como resultados de leituras diversas. Caminhando por esse sentido, a tradução é vista como uma atividade semiótica, que tem o direito assegurado a uma maior liberdade e criatividade (Diniz, 1999, p. 30).

Como produto resultante de um processo, a tradução é um texto alusivo a outro(s) texto(s), que mantém com ele(s) uma determinada relação ou que ainda o(s) representa de algum modo. É esse modo pelo qual um texto

representa outro, é esse tipo de relação existente entre um e outro que é o objeto de estudos de tradução, do ponto de vista da semiótica. (Diniz, 1999, p. 30).

Por ser uma interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais (Pym, 2017, p. 280), a tradução intersemiótica se caracteriza a partir do instante em que o texto – aqui em nosso caso a narrativa – é transformado em um texto fílmico – ou seja, no roteiro para depois passar-se ao filme. Neste caso, o texto representado por meio do filme já é uma tradução intersemiótica. Como cita Diniz (1999)

Ao usarmos a linguagem, produzimos sentido. Mas podemos significar também através de outros atos, como, por exemplo, através de movimentos que fazemos com o corpo, ou quando acenamos bandeiras, ou colocamos sinais nas estradas, ou construímos edifícios, fazemos filmes, escrevemos romances, poemas ou peças, pintamos, esculpimos, modelamos ou bordamos. Cada uma dessas atividades semióticas tem seu próprio sistema de sentido. Não se apresentam apenas “como linguagens” em seu meio de expressão, mas constituem procedimentos que permitem especificar seus processos e práticas semióticas distintivas. (Diniz, 1999, p. 31).

Neste processo, as práticas semióticas distintivas consistem em encontrar equivalências em outros sistemas para traduzir ou para transcriar a obra literária em fílmica, que se considera as obras produzidas como independentes. De acordo com Diniz (1999) nessa relação entre cinema e literatura, no resultado do processo de transformação – tradução e transcrição – surge uma estrutura totalmente nova e, por este motivo, deve-se ver o texto recriado como uma obra autônoma que deve ser compreendida apenas se for tomada como uma transformação da outra (Diniz, 1999, p. 32).

A equivalência estilística, porém, aponta para elementos com funções equivalentes. Esse é o nível da tradução intersemiótica. Assim, a equivalência não é questão de busca de igualdade – que não pode ser encontrada nem dentro da mesma língua – mas de processo. (Diniz, 1999, p. 33).

E nesse processo de busca de igualdade o que a tradução intersemiótica faz a define como um processo de transformação de um texto, uma vez que o que foi construído em um sistema semiótico é transformado em um novo texto, em outro sistema semiótico. O movimento de decodificar uma linguagem e codificá-la em outra por meio do sistema semiótico é que o caracteriza por qualidades e restrições próprias. Assim, faz-se necessário analisar quais são as condições que possibilitam a transformação de um texto em outro, estudando cada uma dessas condições que permitem a tradução ou a transcrição.

Ao conceber a tradução como uma atividade voltada para as condições de produção e de recepção, ela passa a ser vista como uma atividade de transformação, por meio da qual Haroldo de Campos (1992) – tradutor que contribui significativamente para a tradução como transformação – vai tratar o termo *transcrição*. Para Campos (1992) a transformação ocorre a partir de dois pólos: o de origem e o receptor, por meio dos quais o processo de criação ocorre em um movimento que vai e vem, envolvendo transformações e pressões tanto da cultura que produz como da cultura que recebe (DINIZ, 1999, p. 38). Neste sentido, transcriar é sustentar-se de fontes locais, envolvendo a tradução não apenas na desmistificação da fidelidade e da superioridade do texto fonte, mas valorizando a tradução e a cultura receptora. Em suas considerações, Campos (1992) diz que

[...] a tradução de textos criativos será sempre *recriação* ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético. (Campos, 1992 , p. 35).

Neste sentido, ao olhar para o produto traduzido, transcriado, – em nosso caso o cinema – abre-se uma ligação como o texto-fonte, de maneira que passamos a vê-lo diferente, justificando a presença da voz do tradutor, das distorções, das omissões e das escolhas de seus signos. De acordo com Diniz (1999)

A tradução, como vimos, é um signo, aquilo que está no lugar de algo... para alguém... num determinado momento ou corte da cadeia semiótica. Deixa de ser apenas, como se define tradicionalmente, o transportar, seja de uma língua ou de um sistema, para outro(a). Torna-se um procedimento complexo que envolve também as culturas, os artistas, seus contextos histórico-sociais, os leitores/espectadores, as tradições, a ideologia, a experiência do passado e as expectativas quanto ao futuro. Envolve ainda o uso de convenções, de técnicas anteriores ou contemporâneas, de estilos e de gêneros. Traduzir significa ainda perpetuar ou contestar, aceitar ou desafiar. Do mesmo ponto de vista, envolve, sobretudo, uma leitura transcultural. (Diniz, 1999, p. 44).

Destarte, antes de analisar as traduções e transcrições das obras fílmicas do objeto literário *Alice no país das maravilhas*, apresentamos brevemente nosso entendimento do que vem a ser o cinema e nossa perspectiva de análise de cada obra cinematográfica desenvolvidas nesse III Capítulo, visto que ambas as obras permeiam pelos caminhos e avanços das telas.

Desde a sua concepção o cinema produz naqueles que o veem uma ilusão de

realidade pois que, em menos de 120 minutos, pode-se ver uma ou várias vidas passar por diante dos olhos. Jean-Claude Bernardet (1986) concebe a arte cinema como algo que

Parece tão verdadeiro – embora a gente saiba que é mentira – que dá para fazer de conta, enquanto dura o filme, que é verdade. Um pouco como num sonho: o que a gente vê e faz num sonho não é real, mas isso só sabemos depois, quando acordamos. Enquanto dura o sonho, pensamos que é verdade. Essa ilusão de verdade, que se chama *impressão da realidade*, foi provavelmente a base do grande sucesso do cinema. O cinema dá a impressão de que é a própria vida que vemos na tela, brigas verdadeiras, amores verdadeiros. (Bernardet, 1986, p. 12).

Mesmo quando nasceu, em 1895 – data da primeira aparição pública do cinema – o cinema já não era a primeira grande arte, tendo antes dela a literatura, o teatro, a música, mas foi com ele que se realizou o sonho do movimento, da reprodução da vida. Desde o início, o uso de suas técnicas e máquinas, o cinema cria uma arte que, de acordo com Bernardet (1986) não era como qualquer outra, pois reproduzia a vida tal como ela é por meio de uma máquina. O “olho mecânico” que proporcionava o cinema, trouxe a reprodução da vida que seria reconhecido como a própria visão do homem.

De lá para cá, conforme o desenvolvimento da técnica e tecnologia, o cinema repercurte com as inovações e proporciona a cada novo filme, um novo olhar, uma nova visão daquilo que estava proposto desde o início como sendo a reprodução da vida humana. Assumimos a perspectiva de Ismail Xavier (2022)

Aqui é assumido que o cinema, como discurso composto de imagens e sons é, a rigor, sempre ficcional, em qualquer de suas modalidades; sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora (Xavier, 2022, p.14).

Assim, seguiremos na direção de valorizar o discurso cinematográfico produzido nas duas transcrições de *Alice no país das maravilhas*, respeitando as datas e as épocas em que foram produzidos e validando o signo fílmico que engendra as realizações transcritas.

3.1 Um pouco de teoria do Cinema

No cinema, fantasia ou não, a realidade se impõe com toda a força.

Jean-Claude Bernardet

Em 1895, iniciou-se uma longa história com a primeira projeção cinematográfica, que se estende até os dias de hoje. Logo no início, as reações de entusiasmo e pânico provocaram confusão entre a imagem do acontecimento e a realidade na tela daquilo que estava sendo projetado. E, assim como as sensações implicadas nas pessoas ao assistirem a *realidade impressa no cinema*, os críticos vieram esboçando diversas polêmicas envolvendo a tradição fílmica. Cabe registrar aqui um breve percurso dessa que tornou-se arte e por meio da qual, seguiremos na análise de duas produções.

Logo no início, o processo cinematográfico envolvia, o que Xavier (2022) entende como sendo

O conjunto de imagens impresso na película corresponde a uma série finita de fotografias nitidamente separadas; a sua projeção é, a rigor, descontínua. Este processo material de representação não impõe, em princípio, nenhum vínculo entre duas fotografias sucessivas. A relação entre elas será imposta pelas duas operações básicas na construção de um filme: a filmagem, que envolve a opção de como os vários registros serão feitos, e a montagem, que envolve a escolha do modo como as imagens obtidas serão combinadas e ritmadas. (Xavier, 2022, p.19).

Começa-se a registrar, por meio de uma câmera parada, a sucessão de imagens fotográficas de uma cena do cotidiano das pessoas, captando apenas um campo de visão mas que já era capaz de representar a ilusão da vida das pessoas. Neste movimento, Bernardet (1986) destaca o surgimento de filmes curtos, preparados com uma câmera parada, com imagens em preto e branco e sem o som, conforme a descrição do autor de uma dessas cenas de filme

Um em especial emocionou o público: a vista de um trem chegando na estação, filmada de tal forma que a locomotiva vinha vindo de longe e enchia a tela, como se fosse se projetar sobre a platéia. O público levou um susto, de tão real que a locomotiva parecia. Todas essas pessoas já tinham com certeza viajado ou visto um trem, a novidade não consistia em ver um trem em movimento. Esses espectadores todos também sabiam que não havia nenhum trem verdadeiro na tela, logo não havia por que assustar-se. A imagem na tela era em preto e branco e não fazia ruídos, portanto não podia haver dúvida, não se tratava de um trem de verdade. Só podia ser uma ilusão. E aí que residia a novidade: na ilusão. (Bernardet, 1986, p. 12).

A ilusão destacada por Bernardet (1986) era a representação daquilo que é real e, é citado por ele também, ter sido este o motivo do sucesso pelo qual se tornou o

cinema. Foi por meio dele que as pessoas podiam ter a impressão de que a vida que vivenciamos, brigas, amores, traições, assaltos, tudo isso poderia ser representado na tela. Por isso, a realidade no cinema, sendo fantasia ou não, torna-se imposta com toda força. E foi apenas o cinema capaz de realizar o sonho do movimento, da reprodução da vida (Bernardet, 1986, p. 14). Em uma de suas primeiras definições sobre o cinema – até porque na última página do livro ele mesmo reforça não haver uma definição fechada, cerrada sobre o assunto – Bernardet (1980) apresenta que o cinema

Não era uma arte qualquer. Reproduzia a vida tal como é – pelo menos essa era a ilusão. Não deixava por menos. Uma arte que se apoiava na máquina, uma das musas da burguesia. Juntava-se a técnica e a arte para realizar o sonho de reproduzir a realidade. Era fundamental ser uma arte baseada numa máquina, baseada num processo químico que permite imprimir uma imagem numa película sensível, tornar visível esta imagem graças a produtos químicos, projetar esta imagem com outra máquina, e isto para uma grande quantidade de pessoas. (Bernardet, 1986, p. 15 – 16).

Como um “olho mecânico” o cinema foi compreendido inicialmente como uma arte objetiva, neutra, e na qual o homem não fazia interferências (Bernardet, 1986, p. 16). Em todas as outras artes há a mão de alguém: aquele que pinta o quadro, o que escreve as músicas, o poeta que registra suas poesia, porém, por meio da máquina, o homem não conseguia intervir na produção do cinema. Eram apenas fotografias impressas e representando a realidade da vida por meio do movimento que apenas o cinema foi capaz de reproduzir. As máquinas eliminavam a intervenção do homem e “assegurava” a sua subjetividade. Por muito tempo a arte cinema foi concebida assim.

Logo, estudos foram realizados, críticas desenvolvidas e passou-se a compreender que no cinema não há movimento na imagem. Havia um movimento ilusório cinematográfico por meio de um brinquedo ótico.

Mas sabemos que não há movimento na imagem cinematográfica. O movimento cinematográfico é uma ilusão, é um brinquedo ótico. A imagem que vemos na tela é sempre imóvel. A impressão de movimento nasce do seguinte: “fotografa-se” uma figura em movimento com intervalos de tempo muito curtos entre cada “fotografia” (=fotogramas). São vinte e quatro fotogramas por segundo que, depois, são projetados neste mesmo ritmo. Ocorre que o nosso olho não é muito rápido e a retina guarda a imagem por um tempo maior que 1/24 de segundo. (Bernardet, 1986, p. 18).

Da maneira como descreve Bernardet (1986), o olho não era capaz de captar todas as imagens ao mesmo tempo, então ela apenas retira a primeira imagem e assim sucessivamente de maneira que não era percebido a interrupção de cada uma

delas. Assim dava-se a impressão do movimento contínuo que se aproximava com a realidade. Mesmo com toda desenvoltura das fotografias e do trabalho mecânico, logo de início, o cinema não nasceu reproduzindo tal qual o real. Ele foi construindo-se aos poucos, levando tempo para encontrar a sua localização na sociedade, suas formas de produção, sua ou suas linguagens (Bernardet, 1986, p. 22 – 23).

No que tange ao desenvolvimento da linguagem do cinema, essa também foi-se desenvolvendo aos poucos, construindo-se em função de um projeto, projeto este que se voltava para a contação de estórias.

A linguagem desenvolveu-se, portanto, para tornar o cinema apto a contar estórias; outras opções teriam sido possível, que o cinema desenvolvesse uma linguagem científica ou ensaística, mas foi a linguagem da ficção que predominou. Os passos fundamentais para a elaboração dessa linguagem foram a criação de estruturas narrativas e a relação com o espaço. (Bernardet, 1986, p. 33).

Inicialmente a linguagem do cinema acontecia por quadros, de forma que, acontecia algo – primeiro quadro – acontecia outro fato – segundo quadro – e assim sucessivamente, de forma que o salto cinematográfico acontece quando o cinema deixa a sucessão de quadros e passa a dizer “enquanto isso”. Para tal houve, então, o deslocamento das câmeras, que abandona a sua imobilidade para explorar todo espaço. Passou-se então da visão de um determinado ângulo para uma filmagem com finalidades expressivas, por meio da qual a arte de filmar passa a ser uma análise.

[...] os elementos constitutivos da linguagem cinematográfica não têm em si significação predeterminada: *a significação depende essencialmente da relação que se estabelece com outros elementos.* (Bernardet, 1986, p. 40).

Este seria um princípio fundamental por meio do qual entender-se-ia a linguagem do cinema, portanto, o cinema é uma expressão de montagem. Assim atribuiu-se à linguagem da narrativa do cinema um caráter de naturalidade, pois que ela reproduziria a percepção natural das pessoas. Desta forma, a linguagem elaborada é atribuída como o prolongamento e reprodução de um comportamento natural.

No tocante dos anos, o cinema se industrializou e passou a ser absorvido por uma estética que tornou a arte cinematográfica mais real.

Quando o som no cinema se industrializou (a partir de 1928, depois do lançamento do filme americano *O Cantor de Jazz*, foi imediatamente absorvido por essa estética: tornar o cinema ainda mais “real”, ainda mais reprodução da realidade: os personagens falam, como na vida, sapatos

fazem barulho ao pisar na calçada ou no caminho de pedregulho, portas que batem fazem ruído. (Bernardet, 1986, p. 46).

No momento de sua industrialização, houve a quebra do silêncio, os barulhos da vida real estavam presentes nas telas do cinema, ruídos naturais invadiram os estúdios. E, mesmo quando estes apareciam, eram compreendidos como “realistas”, sendo vistos como dados naturais e não elementos de linguagem. Ao ouvir a música ela passa a agir sobre as pessoas sem que elas possam se dar conta, torna-se também a música algo transparente no cinema (Bernardet, 1986, p. 48).

Destarte, no decorrer da trajetória do cinema, com as fotos que viram imagens em movimento; o uso de uma câmera posicionada e depois várias câmeras que exploram o ambiente; o uso do som, música e voz; até as grandes produções como hoje podem ser vistas no cinema, sejam elas representações da realidade, ilusões ou até mesmo animações digitais “virtuais”, o cinema é uma arte que carrega em si um sistema de signos que o torna único, tal como Diniz (1999) já apontava

Divide os sistemas de signos em dois grandes grupos, o que são comuns a todos os meios dramáticos e os que são específicos do cinema. Entre os primeiros, encontram-se os sistemas fora do drama, os que estão à disposição do ator, os visuais, os orais e o texto. Entre os que são específicos do cinema, encontram-se os derivados do trabalho da câmara, os derivados da ligação entre os planos e o da edição. (Diniz, 1999, p. 65).

Desta maneira, o cinema torna-se uma arte única, com signos próprios que é capaz, de maneira autônoma, reproduzir a narrativa de maneira a imbricar com ela aspectos que são relevantes para ambas as artes, porém com a iconicidade que o cinema tem. Considerando todos esses aspectos e importância sócio-histórica dessa arte, buscaremos analisar as obras fílmicas de *Alice no país das maravilhas*, respeitando o ano em que foram produzidas e, partindo da obra literária original, buscar o elo que existe entre ambos e as disparidades que cabe a cada arte.

3.2 Literatura e Cinema em Alice – Análise das duas versões da obra fílmica.

A literatura no cinema é uma expansão da

dicção exata, formada pela poesia e pela prosa, em um novo universo no qual a imagem desenhada se materializa diretamente em percepções auditivas e visuais.

Linda Catarina Gualda

Para iniciar a análise das referidas obras nesse trabalho, primeiro elencaremos algumas considerações do que vem a ser a relação entre a literatura e o cinema, que permeia esse trabalho.

A primeira consideração a se fazer é que, ao tomar a obra cinematográfica como uma forma de tradução da literatura, a fazemos concebendo cada uma de maneira independente, porém relacionadas. Como dissemos, a tradução aqui é concebida como uma transformação pois que, como não cabe ao cinema ser fidedigno à obra literária, ele pode, no momento da tradução, realizar uma atividade tradutora que se interessa pelas condições de produção e de recepção, daí a considerar os signos semióticos que envolvem o cinema. A essa maneira vale aqui lembrar que a relação de ligação que está envolta entre elas é que o cinema funciona como seu interpretante, conforme Diniz (1999), o interpretante é um signo que traduz, explica ou desenvolve um signo prévio e assim sucessivamente, num processo de semiose infinita (Diniz, 1999, p. 34).

A segunda consideração se faz valer pela noção de fidelidade do filme em relação à obra literária. Aqui neste trabalho, de maneira única, rejeitamos essa fidelidade pois compreendemos que as obras pertencem a contextos históricos diferentes e possuem signos díspares e únicos. De acordo com Linda Catarina Gualda (2010) a fidelidade é impossibilitada pelos diferentes meios materiais de expressão que existem entre a literatura e o filme (Gualda, 2010, p. 204).

A última consideração que elencaremos aqui, será a de isomorfia entre as artes. Ao transcriar, transtextualizar, a tradução desmistifica a fidelidade, passando a valorizar a tradução e a cultura receptora, com isso

[...] embora original e tradução sejam diferentes enquanto linguagem, suas informações estéticas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia. [...] Em suma, trata-se de traduzir sob o signo da invenção. (Plaza, 1978:28, *apud* Diniz, 1999, p. 39).

Desta forma, a isomorfia seriam então os pontos de contato que existem na relação entre a literatura e o cinema, elementos em comum que, obviamente, estarão

com as modificações necessárias para atender a cada arte em específico, pois que ambas são aqui consideradas autônomas e tomam de diferentes linguagens para se expressar.

Além das considerações elencadas, também buscaremos envolver as análises nas contribuições de João Almeida de Brito (2006) a qual atenta o olhar para alguns pontos importantes ao analisar a literatura e o cinema.

Contudo, o que mais nos interessa em Vannoye tem caráter mais operatório, diretamente aplicável, já que a rigor o que buscamos neste ensaio são instrumentos para a análise. Para nós, suas constatações mais pertinentes se referem, assim, ao que acontece na passagem da estrutura literária para a cinematográfica. Segundo ele, duas operações são básicas: redução e adição. [...] acrescentando porém, duas outras por ele não contempladas, e no nosso entender igualmente assíduas, a saber, o deslocamento e a transformação, esta última podendo se subdividir em simplificação, ampliação. (Brito, 2006, p. 6).

Para se fazer uma análise de ambas as obras em relação com a literatura, além de avaliar por meio da autonomia das obras, da fidelidade à arte – cada uma em específico – e por meio da isomorfia, cabe-se também observar a redução e a adição, propostas por Brito (2006) bem como a simplificação e a ampliação, quando cada uma delas se fizer necessário em cada transcrição.

Ainda fazendo-nos valer das contribuições de Brito (2006), podemos validar os três níveis de relação que existe entre a literatura e o cinema, sendo eles o enredo, os personagens e a linguagem.

Contudo, alertamos para o fato de que, ao tratar do enredo eventualmente o estudioso do assunto necessitará dos conceitos de espaço e tempo. Ao tratar dos personagens, é possível que precise de discutir caracterização, física ou psicológica, ou mesmo o uso do ponto de vista, e com relação à palavra “linguagem”, como se sabe, ela é tão múltipla que vai incluir coisas tão diversas como diálogo, descrições, e figuras de um modo geral. (Brito, 2006, p. 6).

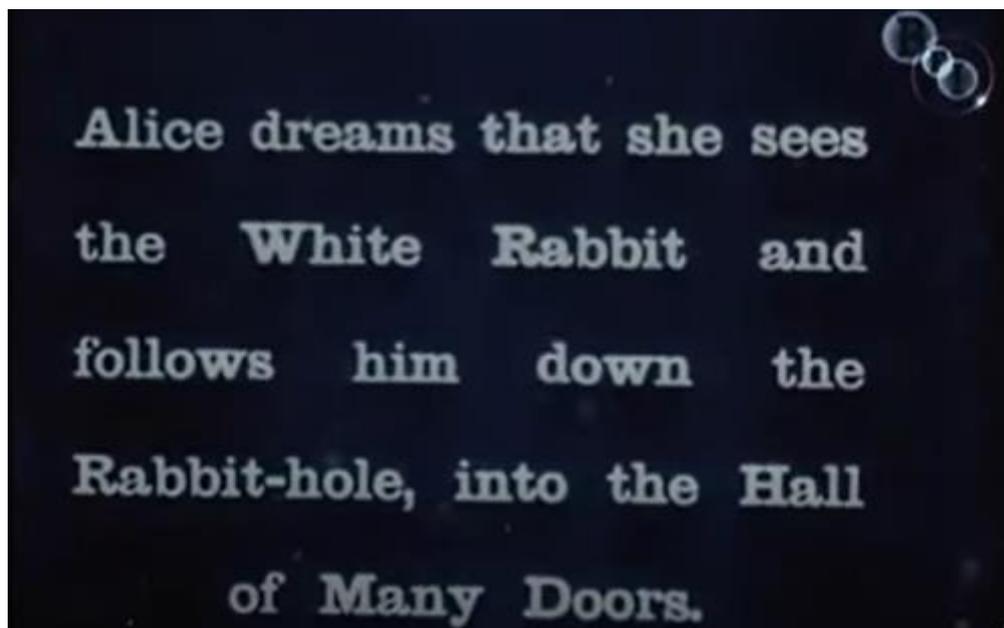
Começamos pelo primeiro filme, a transcrição de *Alice no país das maravilhas*, por Cecil Hepworth. Em 17 de outubro de 1903, é lançado *Alice in Wonderland* o filme mudo britânico que foi dirigido por Cecil M. Hepworth e Percy Stow. Lançado no Reino Unido o filme preto e branco, em sua primeira versão, apresentava ter 8 minutos, porém houve uma restauração na qual pode ser encontrado com pouco mais de 9 minutos. O roteiro do filme foi escrito por Cecil Hepworth e estrelava a atriz May Clark.

Como data a sua criação, o filme apresenta um elenco bem curto, filmagem

com a câmara parada, mudo e sem som – porém na versão restaurada que se encontra hoje, apresenta uma música ao fundo – na qual podemos ver, assim com Bernardet (1986) já citava, um filme que é uma sucessão de fotografias por meio das quais muitas vezes não consegue se ver uma linearidade nas apresentações mas, por meio das quais, se tem uma impressão da realidade.

O movimento cinematográfico é uma ilusão, é um brinquedo ótico. A imagem que vemos na tela é sempre imóvel. A impressão de movimento nasce do seguinte: “fotografa-se” uma figura em movimento com intervalos de tempo muito curtos entre cada “fotografia” (=fotogramas). [...] De forma que, quando captamos uma imagem, a imagem anterior ainda está no nosso olho, motivo pelo qual não percebemos a interrupção entre cada imagem, o que nos dá a impressão de movimento contínuo, parecido com o da realidade. É só aumentar ou diminuir a velocidade da filmagem ou da projeção para que essa impressão se desmanche. (Bernardet, 1986, p. 18 – 19).

Dessa maneira, no primeiro filme se vê a sequência de imagens que muito se assemelham a uma sucessão de imagens, colocadas uma após a outra. Todo o filme é organizado para que as personagens voltem o seu olhar apenas para uma câmara parada, é frente à ela que tudo acontece. Entre uma cena e outra, ou seja, entre um quadro e outro – assim como é visto nos primeiros filmes lançados onde estes voltavam-se para enquadramentos e não para o “enquanto isso”¹⁸ – há entrecortado uma escrita explicando o que vai acontecer em cada cena.



(Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=tgtu2q0Fw6c>)

¹⁸ Referimo-nos à Bernardet (1986) quando o mesmo cita sobre a sucessão de “quadros” por meio do qual podemos verificar a passagem de uma cena para outra dentro das obras fílmicas (Bernardet, 1986, p. 32).



(Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=tgtu2q0Fw6c>)

Por se tratar de um cinema mudo, a explicação do que viria a acontecer auxiliava os espectadores a compreender o que estava acontecendo. Assim como os filmes “curtinhos” (Bernardet, 1986, p. 12) da época, *Alice in Wonderland* apresentava pouco mais de 8 minutos – segundo fontes de pesquisa do original – e, conforme as contribuições de Brito (2006) foi necessário que o roteirista e, conseqüentemente, o diretor de filmagem fizessem o uso da operação da redução para compor toda a obra.

A história contada pelo filme é fiel à obra literária, mesmo sem a necessidade da fidelidade, como destacamos anteriormente, porém, foi necessário que houvesse a operação da redução, ou seja, a retirada de elementos que estão no texto literário e que não aparecem no filme para que toda a história pudesse ter o começo, meio e fim. No tocante à história, Cecil M. Hepworth centraliza a narrativa do filme nos pontos principais de acontecimentos da literatura, sintetizando a narrativa de modo coeso e coerente com o texto original de Carroll.

Seguindo as cenas, no primeiro momento Alice cai na toca do coelho e chega à sala das portas – e aqui há um grande avanço na produção pois que, mesmo com uma câmera, foi possível fazer a personagem Alice aumentar e diminuir o tamanho; a próxima cena apresenta Alice saindo da sala de portas e chegando à casa da Duquesa, onde ela pega o bebê e ele se transforma em um porco; na terceira cena Alice vai para casa do coelho Branco onde cresce e fica maior do que a casa; na

próxima cena Alice encontra o gato de Cheshire que a leva para o Chá Maluco e, por fim, na última cena, ela encontra a Rainha, se desentende com ela, foge e acorda de seu sono.

A estrutura narrativa do filme de Cecil Hepworth, de maneira resumida em relação ao enredo da obra, consegue reproduzir no filme as etapas do livro que, de maneira sucinta, explica toda história de Alice. No caso deste filme, o tempo da narrativa do filme apresenta-se menor do que o tempo da narrativa do livro, o que é de se esperar uma vez que, na narrativa da obra têm-se a alternância de boas e más sequências detalhadamente; já no cinema em questão, o encadeamento de ideias e o entrelaçamento dos temas do livro aparecem de maneira representativa, reproduzindo imagens que significam cada parte proposta do livro.

Em relação aos personagens do filme, entendemos que Cecil Hepworth tomou como referência os desenhos de John Tenniel¹⁹ aos quais exemplificam tal qual os personagens seriam para colocá-los no filme assim como eles foram planejados por Lewis Carroll.

Alice por John Tenniel



Alice por Cecil Hepworth



¹⁹ Todas as ilustrações que se seguem são de John Tenniel, ilustrador de *Alice in Wonderland* (1865). A saber: Alice; Duchess; Cheshire Cat; Hatter; Queen of Hearts. Disponíveis em: https://www.fantasticacultural.com.br/artigo/801/as_ilustracoes_originais_de_alice_no_pais_das_maravilhas_pelo_artista_john_tenniel. [online]. Acesso: out. 2023.

Apesar de não ser nítida a imagem – e aqui fica um convite para assistir ao filme no link da bibliografia – percebe-se que Hepworth preocupa-se em apresentar a personagem com um vestido composto por um pequeno avental na frente, com dois bolsos, a menina usando um sapatinho preto e cabelos soltos, tal como foi apresentada na obra original.

Coelho por John Tenniel



Coelho por Cecil Hepworth



O coelho assemelha-se por seu terno xadrez, com o relógio de bolso, assim como o proposto por John Tenniel.

Duquesa por John Tenniel



Duquesa por Cecil Hepworth



O mais interessante na transcrição da personagem Duquesa é que Cecil Hepworth apresentou até o mesmo chapéu utilizado pela Duquesa de John Tenniel. Os detalhes por mais meticulosos foram atenciosamente selecionados para que a tradução da obra literária em fílmica pudesse ser tal qual a proposta no livro, mesmo que esta não fosse obrigatória, como já destacamos anteriormente.

Gato de Cheshire por John Tenniel



Gato de Cheshire por Cecil Hepworth



Existem várias explicações para o gato de Cheshire, porém neste trabalho validamos as contribuições de Ana Maria Machado (1999) que em sua obra apresenta uma citação sobre o uso do termo na obra literária. De acordo com a autora, no povoado de Cheshire, condado da Inglaterra, era vendido um queijo que era moldado em formato de um gato e este parecia estar sorrindo. Então, as várias contribuições encontradas para o significado deste gato seria um gato risonho, um gato listrado, um gato que sorri²⁰, para tanto John Tenniel registrou um desenho de gato sorrindo e, seguindo a mesma linha de Tenniel, Hepworth tratou de representar o gato com um gato listrado, porém não com um sorriso, haja vista ser este um gato real e não um desenho.

²⁰ As referências aqui foram retiradas da página https://pt.wikipedia.org/wiki/Gato_de_Cheshire .

Chapeleiro Maluco por John Tenniel



Chapeleiro Maluco por Cecil Hepworth



Assim como os demais personagens, o Chapeleiro Maluco foi validado em seu Chapéu grande, uma camisa com a gola bem alta, uma gravata e, infelizmente a imagem do filme não foi tão nítida para detalhar melhor a personagem. Porém, do que pode ser visto, este representou visualmente o que havia sido proposto pelos desenhos de John Tenniel.

Rainha de Copas por John Tenniel



Rainha de Copas por Cecil Hepworth



Alguns traços da roupa da Rainha de Copas se assemelham com o proposto por John Tenniel, porém essa é a personagem que menos se assemelha na transcrição. Por meio da leitura da obra e com base nos desenhos, a personagem apresentaria uma baixa estatura e expressões mais fechadas, bravas, o que não pode ser visto no filme. Dentre todos os personagens propostos, e por ser um filme mudo, espera-se que as expressões sejam marcantes e que simbolizem o momento pelo qual a personagem está passando. Acreditamos que com as dificuldades da visualização da obra fílmica, não é possível visualizar a demarcação de cada personagem, porém é compreensível o enredo por meio das ações e das escritas que precedem cada cena.

Com base na tradução intersemiótica, por meio da qual busca-se um determinado sistema semiótico de elementos cujas funções se assemelhem a elementos de outros signos e tendo como referência o cinema proposto pela época, a primeira transcrição de *Alice*, apresenta um enredo reduzido, com personagens que simbolizam a passagem de toda história, demarcando bem as características físicas de cada personagem, com a autonomia da arte cinema para produzir o roteiro e, conseqüentemente, a história fílmica, porém não aprofunda na construção do sentido da história permitindo com que o espectador dos cinemas o co-criar ao assisti-lo. Ele seria, então, um convite à obra, pois explora a curiosidade em conhecer como aconteceu a história da personagem Alice.

Passaremos, agora, para a análise da segunda obra fílmica transcrita e apresentada aos 23 dias de abril do ano de 2010 por uma empresa americana, um filme de 108 minutos, colorido, com opção de apresentação em 3D e com som. A produção foi dirigida pelo cineasta Tim Burton, com a roteirista Linda Woolverton, estrelando Mia Wasikowska como a personagem *Alice*. Logo no enredo do filme, já se percebe o quanto a roteirista e toda equipe de preparação do filme preocupou-se em realizar a tradução como uma transformação, como aponta Diniz (1999), de tal forma que o filme pode ser visto como um interpretante da narrativa, levando em consideração a sua independência e autonomia.

Logo no início do filme percebe-se que a escolha no roteiro do filme foi a de, conforme Brito (2006), apresentar no processo de tradução a adição de elementos que estão no filme, mas não aparecem no texto literário (Brito, 2006, p. 10). O filme começa apresentando uma conversa do pai de Alice – personagem que não aparece na narrativa literária – conversando com algumas pessoas sobre trabalho e, a criança Alice aparece para lhe contar sobre um pesadelo do qual ela está no país das maravilhas e lá conversa com “criaturas estranhas”: um pássaro Dodô, um Chapeleiro Maluco, uma lagarta azul – personagens estes que sim aparecem na narrativa – sendo esse um momento adicionado à narrativa que contribui para dar essência ao filme com

vistas à obra específica (Brito, 2006, p. 8).



(Cena do filme *Alice no país das maravilhas*, 2010).

Ao ler o enredo da obra²¹ percebe-se que para transcriir a narrativa, o roteiro e a direção fazem-se valer das operações básicas no processo semiótico, sendo eles a adição e a redução, bem como aqueles acrescentados por Brito (2006) o deslocamento e a transformação que, subdividindo-se, também podemos encontrar a ampliação. Em um quadro, Brito (2006) exemplifica cada um dos processos.

OPERAÇÃO	Descrição
REDUÇÃO	Elementos que estão no texto literário (romance, conto ou peça) e que não estão no filme.
ADIÇÃO	Elementos que estão no filme sem estar no texto literário.
DESLOCAMENTO	Elementos que estão em ambos, filme e texto literário, mas não na mesma ordem cronológica, ou espacial.
TRANSFORMAÇÃO PROPRIAMENTE DITA	Elementos que, no romance e no filme, possuem significados equivalentes, mas têm configurações diferentes.
SIMPLIFICAÇÃO	Uma transformação que consistiu em, no filme, diminuir a dimensão de um elemento que, no romance, era maior.
AMPLIAÇÃO	Uma transformação que consistiu em, no filme, aumentar a dimensão de um ou mais elementos do romance.

(Brito, 2006, p. 10)

²¹ Enredo disponível no site:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Alice_no_Pa%C3%ADs_das_Maravilhas_\(filme_de_2010\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Alice_no_Pa%C3%ADs_das_Maravilhas_(filme_de_2010)) .

A história do filme inicia-se – com a adição e a ampliação – com a pequena Alice conversando com seu pai, lembrando de um pesadelo e, logo após, já a apresenta 13 anos depois, com seus 19 anos, indo de carruagem²² com a sua mãe para uma festa em um jardim onde seria pedida em casamento por um filho de um dos amigos de seu pai, momento que selaria o matrimônio e o fim da ruína de sua família, pois com a morte de seu pai, Alice, sua mãe e irmã arrecadaram muitas dívidas. No momento em que é pedida em casamento, avista o Coelho Branco e decide segui-lo.



(Imagens do filme *Alice no país das maravilhas*, 2010)

Essas adições sugerem que o roteirista e o diretor optaram por criar uma história dentro da narrativa de Alice para dar maior tempo e espaço no filme, bem como para fazer um link com o processo de criação da obra fílmica de *Alice*, com vistas em engendrar uma cena ou acontecimento a outro.

Na continuação da história fílmica, a personagem Alice cai dentro da toca do coelho e ali ela passa pelo momento da dúvida entre o real e o imaginário, pensando que seria impossível viver tudo aquilo, já que as coisas estão acontecendo de maneira estranha à realidade. Ela passa a viver o fantástico pois que durante muito tempo ela não acredita estar vivendo uma realidade. Ela passa a se beliscar, como seu pai

²² Por se passar na era vitoriana, a carruagem era um meio de transporte comum naquela época.

ensinou quando criança – e aqui novamente houve uma adição pois que além da personagem pai, a atitude de beliscar-se não ocorre na obra literária – para tentar acordar do “sonho” pelo qual acreditava estar vivendo.

É no momento em que cai na sala de portas e consegue, após crescer e diminuir o tamanho, passar pela pequena porta, nota-se que a autonomia do cinema faz com que haja uma mescla das duas narrativas literárias, tanto *Alice no país das maravilhas* como *Alice através do espelho*. Ao sair pela porta, Alice desce uma escada flutuante, tal como na narrativa, e se vê diante um grande jardim com flores que falam, bichos estranhos que voam, mas de maneira curiosa e a explorar o lugar em que está.

No momento seguinte, já estava fora da casa, correndo escada abaixo. Na verdade, não estava propriamente correndo, mas pondo em prática um novo meio de descer as escadas fácil e rapidamente, como disse para si mesma. Ela simplesmente mantinha as pontas dos dedos sobre o corrimão e flutuava suavemente para baixo, sem nem mesmo tocar os degraus com os pés. (Carroll, 2022, p. 25)



(Cena do filme de *Alice no país das maravilhas*, 2010).

De maneira a explorar o universo de Alice, percebe-se que a adição, neste caso, foi importante para compreender o país das maravilhas descrito por Lewis Carroll em ambas as obras literárias. Acima vê-se, na transcrição fílmica, a transformação por meio dos interpretantes da palavra *flutuar* utilizada na narrativa como meio de expor uma escada que tem uma parte flutuante, sem corrimão, sem uma casa onde estivesse dando o processo de continuidade da escada, mas, ligada

apenas a uma porta, onde se abriu um país de maravilhas, um lugar onde tudo poderá acontecer.



(Cena do filme *Alice no país das maravilhas*, 2010).

Tanto na obra literária *Alice no país das maravilhas*, como em *Alice através do espelho*, a personagem visualiza, ao abrir a pequena porta, um lindo jardim.

Alice abriu a porta e viu que ela dava para uma passagem, pouco maior que um buraco de rato. Ajoelhou-se e olhou lá para dentro: era o jardim mais bonitinho que jamais se viu. Ah, como ela queria sair daquele salão escuro e passear pelo meio daqueles canteiros floridos e daquelas fontes frescas... (Carroll, 1999, p. 19).

Mas foi apenas na segunda obra que a personagem consegue sair e chegar até o jardim descrito como “bonitinho” na primeira obra. E Tim Burton explora no cinema as flores, a conversa de Alice com as rosas e o lírio, bem destacados como pode ser visto na imagem retratada do cinema acima.

– Oh, Lírio! – Alice falou, dirigindo-se a um que balançava graciosamente ao vento. – Gostaria *tanto* que você pudesse falar!
 – Nós *podemos* falar – disse o Lírio –, quando vemos alguém com quem vale a pena conversar.
 Alice ficou tão surpresa que não conseguiu dizer nada durante um minuto: parece que aquilo realmente tirou todo o seu fôlego. Por fim, como o Lírio continuou apenas balançando ao vento, ela falou novamente, com uma voz tímida, quase susurrando:
 – Todas as flores podem falar?
 – Tão bem quanto *você* – respondeu o Lírio. – E muito mais alto.
 (Carroll, 2022, p. 28)

Dessa maneira, o processo de transcrição fica a cargo do deslocamento que

ocorre entre as obras de Alice e o cinema, pois que ao deslocar-se, no processo de roteirização do cinema, escolhem por apresentar elementos que estão na obra literária e no filme mas que não estão na mesma ordem cronológica ou de espaço. Aqui vê-se mesclar as duas narrativas para compor o cinema, meio pelo qual Tim Burton explora para dar sentido e continuidade à história proposta desde o início da obra, fazendo o uso da autonomia do cinema.

Ao desenrolar da narrativa, ainda fazendo alusão à segunda obra²³, Tim Burton faz o uso de personagens que não estão presentes em *Alice no país das maravilhas*, mas que no enredo se fazem necessários para dar continuidade à história a ser representada, tal como Tweedledum e Tweedledee.



(Cena do filme *Alice no país das maravilhas*, 2010).

Os dois estavam de pé, debaixo de uma árvore, cada um com um braço ao redor do pescoço do outro, e logo Alice ficou sabendo quem era quem, porque um deles tinha “DUM” bordado na gola e o outro, “DEE”. “Imagino que cada um tenha “TWEEDLE” na parte de trás da gola”, ela disse para si mesma. (Carroll, 2022, p. 51).

Na obra fílmica, os personagens são de extrema importância pois ficam em dúvida o tempo todo se o Coelho Branco havia trazido para o país das maravilhas a Alice certa. O fato é que, no enredo do filme, o objetivo era que o Coelho Branco pudesse encontrar a Alice que fora passear no país das maravilhas quando criança

²³ Neste capítulo citaremos sempre a *segunda obra* como sendo a obra *Alice através do espelho*, pois que no processo de transcrição do filme *Alice no país das maravilhas* do ano de 2010, foi-se necessário adicionar e ampliar cenas na roteirização que também estão presentes na narrativa *Alice através do espelho*. Por este motivo, aqui citaremos sempre a *segunda obra* nesta perspectiva.

para que pudesse salvar o país da Rainha Vermelha e devolver o reino à Rainha Branca, fato que apenas poderia acontecer se encontrassem a Alice certa para lutar contra o Jaguadarte e assim devolver o reino para a Rainha Branca. Mesmo que o cinema, neste caso, fazendo o uso da adição e da ampliação por meio da autonomia que tem para representá-lo como tal, o sentido da narrativa era que Alice, por meio de um sonho, vivenciasse as aventuras no país das maravilhas, porém sem o objetivo de salvar aquele reino das mãos da Rainha Vermelha. Contudo, para permear por entre a história proposta pelo filme, a adição e a ampliação, neste caso, se fizeram significativas.

O processo de transformação que ocorre no cinema, se faz presente a partir do momento em que elementos aparecem tanto na literatura como no cinema, têm significados equivalentes mas apresentam configurações diferentes (Brito, 2006, p. 10) e no cinema de Alice podemos destacar o próprio Jaguadarte, personagem que aparece no segundo livro porém não configura-se como o meio pelo qual Alice salvará o país das maravilhas. Na segunda obra, o Jaguadarte apresenta-se em um poema que a personagem lê em um “livro-espelho”, pois ela apenas consegue lê-lo a partir do momento em que o projeta frente ao espelho.

Jabberwocky

Era bilingue e os touvos liságeis
coropiavam e gimblavam nas uebes;
os borogouvos estavam depricólicos
e os momes retosos autogreibavam.

“Cuidado com o Jabberwocky, meu filho!
A boca que morde, as garras que prendem!
Cuidado com o pássaro jujubave, e afaste-se
do frumioso Bandersnatch!”

Ele tomou a espada vorpal em suas mãos;
há muito buscava o inimigo manxome...
Descansou sob a árvore Tumtum,
e ali ficou pensativo, por algum tempo.

E enquanto tinha pensamentos ufizantes,
o Jabberwocky, com olhos em chamas,
veio cuspidando fogo pelo bosque tulgâneo,
e se aproximava burbuleando!

Um, dois! Um, dois! Pra lá e pra cá,
a lâmina vorpal foi sendo cravada!!
Ele o deixou morto e voltou galofante,
trazendo nas mãos a cabeça arrancada.

“Então por fim mataste o Jabberwocky?
Venha para meus braços, menino brilhante!
Oh, que dia colossal! Bravo! Bravo!”
Ele sorriu, orgulhoso.

Era bilingue e os touvos liságeis
 coropiavam e gimblavam nas uebes;
 os borogouvos estavam mimizantes
 e os momes retosos autigreibavam.

(Carroll, 2022, p. 24 – 25).

De forma a representar a luta de Alice contra o Jaguadarte – que no poema é traduzido como Jabberwocky – o processo de roteirização do filme de 2010 apresenta a luta como a chave para a escolha da personagem de sair do país das maravilhas. Por meio do embate entre a personagem e o temível estranho Jabberwocky, ela recebe o sangue da criatura que a permite retonar de seu sonho, ir para a realidade e tomar decisões à respeito do que realmente gostaria de fazer.



(Cena do filme *Alice no país das maravilhas*, do ano de 2010).

O enredo do filme encerra-se quando, ao voltar para a realidade a personagem decide não se casar e segue a vida cuidando dos negócios da família, expandindo as rotas de vendas para outros continentes, embarcando em um navio mercante.

No tocante à estrutura narrativa do cinema, percebe-se que, nessa transcrição, há algumas aproximações entre a arte literária e a fílmica. Como cita Gualda (2010)

[...] o filme cinematográfico de longa metragem é quase sempre uma narração, isto é, uma mensagem complexa apresentando uma série de situações, de acontecimentos e de ações ajustados na unidade de uma história. Tanto em literatura como em cinema, o tema da obra é a ação única e fundamental da mesma, e “certos pormenores e complementos, aparentemente gratuitos, formam, quando inteligentemente utilizados, uma ação unificante” (Bastos, 1961: 172) (Gualda, 2010, p. 205-206).

Apesar de se implicar e de se explicarem, a obra fílmica assim como a literária, tem o intuito de garantir que toda sequência narrativa possa ter sentido e chegar de forma completa ao espectador e ao leitor, de forma que ao assistir o filme de 2010,

por meio de tantas adições, ampliações, deslocamentos, podemos compreender uma história com início, meio e fim, trazendo a mesma proposta da narrativa original.

Ambas as obras, tanto a visual quanto a verbal, apresentam impressão com a realidade de maneira clara, personagens que são humanos ou que representam seres humanos, jogos que se aproximam dos que acontecem na realidade – principalmente aqueles que aconteciam na era vitoriana –, conferindo (o cinema) os movimentos que fazem o espectador acreditar na ilusão, como cita Gualda (2010) proporcionando a capacidade de fingir por meio do qual, ao assistir o filme, esquecemos nossa própria realidade e mergulhamos em um mundo construído onde tudo é simbólico (Gualda, 2010, p. 208).

Seguindo a proposta de análise, partiremos para as personagens elencados para a obra fílmica, validando as imagens propostas por John Tenniel, como fizemos com a primeira obra fílmica aqui analisada. As representações das personagens escolhidas pelo diretor e do roteirista Tom Burton, no filme de 2010, serão respeitosamente comparadas às ilustrações do texto original, feitas por John Tenniel, trazendo movimento e impressão da realidade de cada uma.

Alice por John Tenniel



Alice por Tim Burton



Temos duas representações distintas da personagem ao longo do filme, uma para cada um dos momentos tempo/espço correspondentes da obra: a primeira, que se refere a personagem quando criança e, a segunda, correspondendo a uma jovem

mulher, que também aparece ao longo da narrativa com dois figurinos distintos: um escolhido para ela por sua mãe para participar do surpreendido pedido de noivado e o outro que ela conseguiu organizar após crescer e diminuir o tamanho para vivenciar as aventuras no país das maravilhas. Em todas as suas aparições, a personagem do filme não se assemelha com a proposta nas ilustrações de John Tenniel, uma vez que a escolha seria para o uso de roupas da época correspondente àquela realidade – era vitoriana – e a outra que representa o icônico país das maravilhas. Em outros momentos, Alice aparece com roupas feitas pelo Chapeleiro Maluco e também pelos servos da Rainha Vermelha, bem como para lutar contra o Jaguadarte, porém, em nenhuma delas representa visualmente a Alice de John Tenniel.

Coelho Branco por John Tenniel



Coelho Branco por Tim Burton



O coelho manteve o uso do terno, o relógio de bolso, com os olhos bem arregalados, afinal, estava assustado, porém não manteve o xadrez na escolha do terno. Mas, em sua representação fílmica, a personagem consegue demonstrar a agonia e o desespero do qual se encontrava para conseguir não perder a hora.

Gato de Cheshire por John Tenniel



Gato de Cheshire por Tim Burton



Assim como proposto por John Tenniel, o Gato de Cheshire²⁴ apresenta um corpo com listras e demonstra um sorriso tão grande como o de uma lua minguante – por meio dos signos semióticos e do avanço da tecnologia, é possível em momentos do filme fazer a alusão do sorriso do gato com a lua minguante – o qual vai aparecer durante toda a narrativa do cinema.

Chapeleiro Maluco por John Tenniel



Chapeleiro Maluco por Tim Burton



No filme, o Chapeleiro Maluco apresenta-se como um personagem central – arriscamo-nos a dizer que tão importante quanto Alice – pois ele participa do enredo, do momento do Chá Maluco, até a sua execução (que não acontece) chegando no

²⁴ A explicação sobre o gato de Cheshire já aparece neste mesmo subcapítulo logo na análise da primeira obra fílmica de *Alice no país das maravilhas*.

momento final, onde ele pede para que Alice, após a vitória contra o Jaguadarte, permaneça no país das maravilhas. Sua aparência icônica no filme, assemelha-se com a proposta por John Tenniel, com um grande chapéu, calças coloridas, terno e golas aparentes. Por meio desse personagem, podemos presenciar o processo de transformação, uma vez que se trata do mesmo elemento da literatura, porém com uma configuração diferente, proporcionando uma diferença singular em todo contexto da história proposta.

Rainha de Copas por John Tenniel



Rainha de Copas por Tim Burton



A Rainha de Copas apresenta, no filme, uma aparência cômica que permitem muitas piadas durante o enredo, ela tem uma cabeça bem grande e recebe apelidos como “cabeçuda”. Acreditamos que, por meio da representação da ilustração de John Tenniel que registra uma rainha com um tecido grande na cabeça, acentuando o seu reinado, a escolha de Tim Burton seria a de frizar a importância de ela ter uma grande cabeça. No filme que se segue, *Alice através do espelho*²⁵, há a explicação de o porquê de a Rainha Vermelha ter uma enorme cabeça. Devido a um desentendimento entre ela e sua irmã, Rainha Branca, na qual a última seria a culpada – o que choca com o espectador por esta apresentar-se sempre meiga, doce e cuidadosa desde o primeiro filme – a Rainha Vermelha sai correndo, sofre um acidente e a sua cabeça

²⁵ Sobre o segundo filme *Alice através do espelho*, caberá aqui tecer alguns comentários que corroboram para com as considerações dissertadas nesse trabalho.

passa a crescer até chegar ao formato que possui.

Há, no filme, alguns deslocamentos que estão em ambas as artes – literária e fílmica – que não estão em ordem cronológica, mas que contribuem para a continuidade e a compreensão do enredo do cinema. Porém, elas envolvem outros personagens e aqui salientamos compreender que, a Rainha Branca – personagem adicionada ao filme que corrobora para uma melhor compreensão de toda narrativa cinematográfica – alude à Duquesa que é apresentada na obra literária. Nesta, a Duquesa aparece em um momento em que Alice entra em sua casa e depara-se com ela, um bebê chorando copiosamente em seu colo e uma cozinheira. Naquele é um momento intenso da narrativa, com conversas, trocadilhos e uma agitação enquanto a cozinheira faz a sopa. Ao sair com o bebê no colo, este vira um porco e Alice o solta pelo país das maravilhas. No filme, há uma cena em que a Rainha Branca, com a ajuda do coelho, vai para a cozinha, acompanhados de Alice, para preparar uma bebida que fará a jovem mulher Alice voltar ao tamanho normal.



(Cena do filme *Alice no país das maravilhas*, 2010).

Aqui, percebemos o processo de transformação por meio do qual há configurações diferentes para elementos utilizados na obra literária. A personagem da Rainha Branca ocupa-se de preparar a bebida, em uma cozinha muito desorganizada, com bastante agitação, e coloca ingredientes na receita que, passados ao coador, soam com ar cômico assim como os trocadilhos propostos pela Duquesa na conversa

com Alice.

– Por favor, cuidado com o que está fazendo! – exclamou Alice, pulando de um lado para outro, numa agonia de terror. – Ai, lá se vai o nariz dele! Uma panela especialmente grande passara voando junto ao nariz do bebê e por um triz não o carregara.
– Se cada um cuidasse da sua vida – disse a Duquesa, num resmungo – o mundo giraria muito mais depressa. (Carrol, 1999, p. 63)

O comportamento da cozinheira que jogava vários utensílios da cozinha foi representado pelo coelho que auxiliava a Rainha Branca na cozinha, jogando todos os utensílios para Alice.

Outro momento importante que foi registrado no filme de Alice retratando a segunda obra, foi a pista de xadrez na qual ocorre a luta entre Alice e o Jaguadarte. A segunda obra literária, *Alice através do espelho*, ocorre quando Alice entra dentro do espelho e, nele, vivencia algumas aventuras que só são possíveis pois está dentro de um verdadeiro jogo de xadrez. Ela passa por entre as casas, fica em frente às duas rainhas, faz toda jogada, até sair de dentro do espelho e voltar a sua vida “real” brincando com suas gatinhas. Novamente vemos que no filme não há fidelidade com a obra literária.

A opção do roteirista e diretor da obra cinematográfica foi a de proporcionar, basicamente, uma *Alice II* que explica fatos ocorridos no primeiro filme: o porque a Rainha Vermelha é cabeçuda, a tristeza do Chapeleiro Maluco que perde sua família, e o objetivo de toda história é que Alice vá até a central onde move-se o relógio do tempo e por ele consiga resgatar toda família do Chapeleiro e devolver as cores e a alegria a este personagem.

Pelo enredo escolhido, fica visível o quanto os roteiristas se preocuparam em buscar nas fontes possíveis inspirações para proporcionar uma experiência cinematográfica que pudesse cumprir com o objetivo de contar uma história com início, meio e fim, proporcionando sentido à história.

[...] ou ele segue a história passo a passo e tenta traduzir não a significação das palavras, mas as coisas referidas por elas (e neste caso o filme não é uma expressão criativa autônoma, somente uma representação ou ilustração do romance), ou ele tenta repensar o assunto na íntegra, dando-lhe um outro desenvolvimento e um outro sentido. (Gualda, 2010, p. 215 – 216)

Assim, a transcrição da obra literária em fílmica, pelas responsabilidades do cineasta, passam a corresponder à teoria conforme a perspectiva de Haroldo de

Campos, por meio da qual a tradução é vista como uma recriação e crítica. Assim, o diretor de cinema passa a ser aquele que constrói sentido e não apenas realiza a atividade de traduzir.

CONCLUSÃO

A tarefa de analisar um objeto literário como *Alice no país das maravilhas*, nas versões de 1998 e 1999, em português brasileiro, bem como suas versões fílmicas, datando a primeira versão – 1903 – e a última – 2010 –, nos fez permear o processo criativo de *Alice* e os caminhos que suas traduções podem nos levar.

Ao examinarmos as obras fílmicas compreendemos que ocorre uma relação de contribuição entre uma arte e a outra. Ambas as obras foram concebidas aqui neste trabalho como autônomas, independentes e que, apesar de intimamente relacionadas, por meio do processo transformacional, são capazes de sugerir estruturas totalmente diferentes novas e que necessitam ser compreendidas em suas unidades e medidas, caminhos de significado e significação, em suas particularidades de linguagem e representação.

Nesse sentido, a noção de fidelidade entre o filme e a literatura não é o cerne do processo, uma vez que as obras pertencem a diferentes contextos históricos e tratam de signos distintos, mobilizando diferentes linguagens, cada uma em seu contexto próprio de objetivo e significação. Acreditamos que as mudanças semióticas que ocorrem na transcrição de uma arte para a outra se fazem necessárias, uma vez que os meios e signos são díspares, um é linguístico (literatura) e o outro visual (cinema).

Entre as artes, ocorre um entrelaçamento, no que concerne à estrutura da narrativa, uma vez que ambas paltam-se na escrita e na alternância de fatos e ações que, engendrados, garantem a sequência narrativa proposta ao leitor e ao espectador e a impressão da realidade – que é garantida em ambas as artes por meio do envolvimento dos elementos que compõe tanto a literatura quanto o cinema.

No mesmo sentido, ocorrem as disparidades entre as artes, como elencamos: os signos, os elementos, o tempo e o espaço bem como a linguagem de cada obra – na qual a literatura envolve-se no discurso literário (verbalizando trechos longos) e o cinema, o discurso fílmico (no qual a iconicidade do cinema pode equivaler a momentos diminutos).

A tradução intersemiótica que envolve o trabalho minucioso dos filmes é uma forma discursiva autônoma e independente. Ao traduzir uma obra literária para um novo sistema de signos, o filme abre mão da ideia de fidelidade para com o texto original ou texto-fonte, pois, mesmo abrangendo equivalentes semânticos de dois sistemas

de signos diferentes, não é possível abarcar todas as nuances de cada um dos sistemas. Por esse motivo, não é possível ao analista encontrar uma correspondência totalizadora e fechada entre as duas artes, até porque trata-se de interpretação, envolvendo, de certa forma, muita subjetividade.

Portanto, deve ele se ater às trilhas que cada obra constrói e compreender que toda tradução poderá oferecer algo além do texto-fonte, cabendo a cada tomada buscar mecanismos que lhe propiciem encontrar o caminho e o êxito em sua produção – tradução/transcrição.

REFERÊNCIAS

ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS (filme de 2010). *In*: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [São Francisco, CA: Fundação Wikimedia], 2017. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Alice_no_Pa%C3%ADs_das_Maravilhas_\(filme_de_2010\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Alice_no_Pa%C3%ADs_das_Maravilhas_(filme_de_2010)). Acesso em: nov. 2023.

ANA MARIA MACHADO. *In*: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [São Francisco, CA: Fundação Wikimedia], 2017. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ana_Maria_Machado. Acesso em: nov. 2023.

BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema?** 8.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BRITO, João Batista de. **Literatura no cinema**. São Paulo: Unimarco, 2006.

CARROLL, Lewis. **Alice no país das maravilhas**. Tradução: Rosaura Eichenberg. Porto Alegre: L&PM, 1998.

_____. **Alice no país das maravilhas**. Tradução: Ana Maria Machado. 3.ed. São Paulo: Editora Ática, 1999.

_____. **Aventuras de Alice no subterrâneo**. Tradução Adriana Peliano. São Paulo: Scipione, 2011.

_____. **Alice através do espelho**. Tradução Márcia Soares Guimarães. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2022.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DERRIDA, Jacques. **O que é uma tradução “relevante”?**. Tradução Olivia Niemeyer Santos. São Paulo, Alfa: 2000

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura e cinema: da semiótica à tradução**. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.

DODÔ. *In*: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [São Francisco, CA: Fundação Wikimedia], 2017. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Dod%C3%B4>. Acesso em: out. 2023.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FREDBURLENOCINEMA. **Alice no País das Maravilhas**. BFI National Archive, 1903. 1 vídeo (9'24"). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tgtu2q0Fw6c>.

GATO DE CHESHIRE. *In*: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [São Francisco, CA:

Fundação Wikimedia], 2017. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Gato_de_Cheshire. Acesso em: out. 2023.

GENTZLER, Edwin. **Teorias contemporâneas da tradução**. 2.ed.rev. São Paulo: Madras, 2009.

GUALDA, Linda Catarina. **Literatura e cinema: elo e confronto**. MATRIZES: 2011, 3(2), 201-220. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v3i2p201-220>

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2012 (p. 21 – 35, 203 – 241).

PAZ, Octávio. **Tradução: literatura e literalidade**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009.

PERIQUITO. *In*: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [São Francisco, CA: Fundação Wikimedia], 2017. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Periquito>. Acesso em: out. 2023.

PYM, Anthony. **Explorando as teorias da tradução**. 1.ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

RODRIGUES, Maria Aparecida. **As formas épicas de escrita do eu**. 1.ed.. Curitiba, PR: CVR, 2015.

_____. SILVA, Acir Dias da. **Cinema e hipermodernidade**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2019.

SALLES, Cecilia Almeida. **Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. São Paulo: EDUC, 2008.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Tradução: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática, 2004.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2022 (p. 5 – 25).

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.