

ALICES NO ESPELHO: REFLEXOS DO INSÓLITO

Ana Carla Vieira Bellon

Mestranda em Estudos Literários – Universidade Federal do Paraná

Silvana Oliveira

Doutora em Teoria e História Literária – Universidade EPG

Resumo: O presente artigo propõe uma reflexão crítica acerca do discurso de tradição não realista predominante nas obras de Lewis Carroll, *Alice no país das maravilhas* e *Através do espelho*. O trabalho buscou analisar o clássico à luz das teorias da literatura que abordam a produção não realista dentro de uma tradição que remonta ao épico clássico, passa pelos contos de horror do século XVII e segue obras produzidas ao longo do século XX, de modo a mostrar a novidade permanente que Alice inspira. A análise concluiu que este discurso ilustra as mudanças sofridas pela protagonista, bem como seus temores e reflexões centradas no seu autoconhecimento. Além disso, percebemos que o discurso de tradição não realista propõe reflexão para análise do clássico em foco, sem que nenhuma das teorias apresentadas se aplique exclusivamente à obra, o que justifica o seu valor transcendental e sua versatilidade

Palavras-chave: Lewis Carroll – *Alice no país das maravilhas*. Lewis Carroll – *Através do espelho*. Literatura e insólito. Tradição literária não realista.

Resumen: El presente artículo propone una reflexión a cerca del discurso de tradición no realista predominante en las obras de Lewis Carroll *Alice no país das maravilhas* e *Através do Espelho*. La investigación buscó analizar el clásico con las teorías de la literatura que aborda la producción no realista que abarca una tradición que se refiere al épico clásico, pasa por los cuentos de horror del siglo XVII y sigue obras producidas a lo largo del siglo XX, de manera a exhibir la novedad permanente que Alice inspira. El análisis concluye que este discurso apunta los cambios sufridos por la protagonista, tal como sus temores y reflexiones centralizadas en el suyo autoconocimiento. Además de eso, percibimos que el discurso de la tradición no realista propone reflexión para análisis del clásico, sin que ninguna de las teorías presentadas se aplique exclusivamente a la obra, aspecto que justifica su valor transcendental y suya versatilidad.

Palabras-clave: Lewis Carroll – *Alice no país das maravilhas*. Lewis Carroll – *Através do espelho*. Literatura e insólito. Tradição literária no realista.

Pela toca do coelho: princípio

És um espelho de juventude: esta noite escolho
Perder-me profundamente em teus labirintos mágicos [...].

Vincent Starrett

Para Borges (apud RODRIGUES, 1988, p. 14) “os romances realistas começaram a ser elaborados nos princípios do século XIX, enquanto todas as literaturas começaram com relatos fantásticos”. Diante desta afirmação, se fez necessário resgatar algumas

terminologias que abordam as narrativas não realistas, tanto para esclarecer a longevidade temporal deste tipo de literatura, quanto submeter a obra de análise à tradição não realista e a partir dela transgredi-la, pois a predileção da interpretação não “é o que a obra tem em comum com o resto da literatura, mas o que tem de específico” (TODOROV, 1985, p. 151).

O maravilhoso se faz presente já na *Poética* de Aristóteles como derivado do irracional da epopéia: “Nas tragédias é necessário que o maravilhoso tenha lugar, mas na epopéia pode-se ir mais além e avançar até ao irracional, mercê do qual se obtém no grau mais elevado esse maravilhoso, porque nela nossos olhos não contemplam espetáculo” (2005, p. 86). O fantástico, em seu sentido mais estrito, se elaborou no século das luzes com a rejeição ao pensamento teológico medieval e à metafísica (RODRIGUES, 1988, p. 27). No decorrer do tempo, tornou-se objeto de estudo e gênero literário por estudiosos como Tzvetan Todorov, Howard Phillips Lovecraft, Irene Bessière e outros tantos que puderam ver no fantástico algo além do que imaginação fértil. Este imaginário transposto na literatura suscita tantas inquietações e questões na mesma proporção das possibilidades de se imaginar.

O fantástico, o maravilhoso, o estranho, o sobrenatural, o realismo-mágico também ilustram o que seria o mergulho e o olhar para dentro do ser. Na *mirabilia*¹ há o “mirar” que, para Chiampi, é “olhar com mais intensidade, ver com atenção ou ainda, ver através” (1980, p. 48). Olhar com intensidade é, certamente, um atributo necessário à análise literária para que seja mais que mera paráfrase. Ver através da literatura é transcender a escala da passividade, pois “um mundo sem literatura teria como traço principal o conformismo, a submissão dos seres humanos ao estabelecido. Seria um mundo animal” (LLOSA, 2009).

Falar de maravilhoso, de fantástico, de ser, de mudança nos remete quase que instantaneamente aos clássicos de Lewis Carroll, *Alice no país das Maravilhas*² e *Através do espelho*³. Falar dessas obras se torna cada vez mais difícil à medida que as releamos e, mais ainda, em meio ao *boom* de interpretações que surgiram nos últimos anos. Mais que fantástico-estranho, como já nos dizia Tzvetan Todorov (1985), mais que apenas jogos de palavras mergulhados em um possível *nonsense*, que sobreviveram ao tempo, mais que jogos de matemática e de lógica, mais que alegorias a inúmeras

questões, o autor criou uma obra repleta de possibilidades interpretativas e inesgotáveis, como já afirmou Winfried: “uma obra literária como a de Lewis Carroll é uma obra aberta a leituras de diversos níveis” (1995, p. 120).

Para tanto, o clássico em questão se utiliza de vários recursos de narrativas de natureza não realista e o seu estudo e esclarecimento se mostram uma importante contribuição para os estudos da área, já que olhar intensamente é um exercício de reflexão, cuja importância é primordial no exercício de interpretação de uma obra literária.

“Alice e a Lagarta ficaram se entreolhando por algum tempo em silêncio. Finalmente, a Lagarta tirou o cigarro da boca e perguntou, com voz lânguida e sonolenta: – Quem é você?” (CARROLL, 2005, p. 55). Esta é, talvez, a pergunta mais complexamente cheia de significados que se pode fazer e, através dela, como através de um espelho, as idéias e os questionamentos foram tomando forma e revelando parte do que se é possível ver, parte esta vista sob a luz do discurso de tradição não realista.

O caminho eleito para trilhar este bosque da ficção⁴, como já disse Umberto Eco, é a análise do clássico à luz de teorias da literatura que abordam a produção não realista, dentro de uma tradição que remonta ao épico clássico, passa pelos contos de horror do século XVII e segue obras produzidas ao longo do século XX. Procuraremos exercitar essas reflexões teóricas sobre obras de natureza não realista, de modo a mostrar a riqueza e a versatilidade da obra em análise, bem como a predominância desta tradição na representação da mudança da personagem principal. Tal perspectiva revela a novidade permanente que Alice inspira, o que contraria Gilbert K. Chesterton quando, em nota a primeira edição comentada do livro, expressa seu medo da obra já ter caído em mãos dos acadêmicos e se tornado “fria e monumental como um túmulo clássico” (CHESTERTON, apud GARDNER, 1932).

A lagoa de lágrimas: considerações insólitas

“Pode chamar de ‘absurdo’ se quiser”, disse,
“mas já ouvi absurdos que fariam este parecer
Tão sensato quanto um dicionário!”.

Lewis Carroll, *Através do espelho*

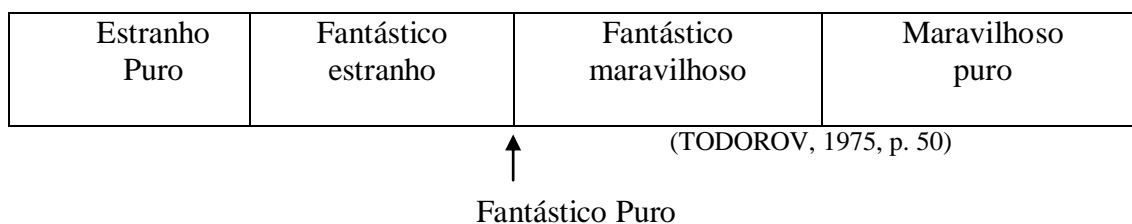
Tzvetan Todorov, em sua obra *Introdução à literatura fantástica*, apresenta várias questões acerca do gênero intitulado “fantástico”, dentre elas a posição de que o fantástico seria o momento da hesitação do protagonista face a um acontecimento aparentemente sobrenatural (1975, p. 31). Segue dizendo que o fantástico puro estaria localizado no limite entre dois gêneros: o estranho e o maravilhoso. O teórico dedica grande parte de sua reflexão a essa discussão que faz com que a explicação ou a não explicação dos fenômenos sobrenaturais exerça uma carga essencial para a denominação do gênero fantástico.

O sobrenatural é um tema estudado e presente há muito tempo na literatura. H. P. Lovecraft dedica a sua obra *O horror sobrenatural na literatura* ao tratamento desse assunto. Diz que o verdadeiro conto de horror deve conter “uma certa atmosfera de terror sufocante e inexplicável ante forças externas ignotas [...]” (LOVECRAFT, 1987, p. 4); esta tensão diante daquilo que não conseguimos explicar imediatamente com leis naturais é o que chama de sobrenatural. A tensão que sentimos diante deste sobrenatural é chamada de medo e o autor explica que “a emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga de medo é o medo do desconhecido [...]” (1987, p. 1). Todorov parte deste sobrenatural e do natural para classificar a obra como maravilhosa ou estranha.

Resumidamente, a obra cujos acontecimentos aparentemente sobrenaturais são explicados por leis naturais, mesmo que tenham causado a hesitação fantástica, e/ou medo, antes da explicação do fenômeno, faz parte do que o autor denomina como fantástica-estranha. E a obra cujos acontecimentos aparentemente sobrenaturais não podem ser explicados por leis naturais no decorrer da história é denominada fantástico-maravilhosa. O estranho é fruto da decisão de que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, enquanto que o maravilhoso deve resultar da inserção de novas leis (TODOROV, 1975, p. 48).

O fantástico, como já dito, configura-se como o momento da hesitação da personagem e do leitor e da decisão se o acontecimento depende ou não da “realidade”. O puramente fantástico encontra-se na seguinte posição:

Quadro 1:



O fantástico puro, como demonstrado no quadro 1, “encontra-se entre o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso, ao mesmo tempo que se opta pelo estranho não houve o fantástico, ou seja, a arte fantástica ideal sabe se manter na indecisão” (VAX, 1960, p. 98).

Mas este fantástico está relacionado, principalmente a textos de tradição europeia, nota-se isto a partir dos exemplos dos textos dados pelos autores, de forma a não contemplar textos literários de natureza não realista de outras regiões, como a hispanoamérica, por exemplo. Moacyr Scliar afirma, acerca dos livros de Alice, que “podemos considerar a obra precursora do realismo mágico” (2010)⁵. O realismo maravilhoso da hispanoamérica é delimitado com precisão na obra de Chiampì, que “é, a grosso modo, a ‘naturalização do irreal’”(1980, p. 26), e difere, portanto da incerteza e as hesitação fantásticas:

o realismo maravilhoso desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito [...]. O insólito, em óptica racional, deixa de ser o ‘outro lado’, o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é (está) (n)a realidade (CHIAMPI, 1980, p. 59).

Continuemos, todavia, pelo viés do não real direcionado ao público adulto. Este caminho nos conduz ao *nonsense*⁶ e ao absurdo, características muito marcantes da escrita de Carroll.

O absurdo é muito discutido na filosofia e na literatura de Sartre, portanto vamos nos remontar a ele para, paradoxalmente, tentar definir o que é indefinível. “A experiência donde parte e que tem para ele [Sartre] o maior valor existencial é a do tédio [...]” (JOLIVET, 1968, p. 22). O tédio, ou a *náusea*⁷ para Sartre, é um aspecto psicológico da

experiência da contingência universal, ou seja, do absurdo. O estado da existência em que “tudo pode acontecer, que não há leis, normas nem quadros fixos e invariáveis, em que o espaço e o tempo são elásticos e moles, e que há apenas a existência” (JOLIVET, 1968, p. 25), é inexplicável e, portanto, é o absurdo. O absurdo é, ainda, definido pelo dicionário Michaelis⁸ como “contrário e oposto à razão”.

Ao citar a “razão”, recordemos da sua falta que é uma das características que denominam o *nonsense*. Termo que está relacionado a uma conduta contrária ao bom senso e à lógica comumente entendida: “O não-senso é ao mesmo tempo o que não tem sentido, mas que, como tal, opõe-se à ausência de sentido, operando a doação de sentido. E é isso que é preciso entender por *non-sense*” (DELEUZE, 1998, p. 74).

Deste modo, a partir do absurdo e do *nonsense* somos guiados a uma tendência relacionada a essas características: o surrealismo. Movimento inaugurado por André Breton que se caracteriza pela proclamação de uma expressão espontânea absoluta do sonho, do inconsciente, “almeja conseguir em estado que concilie o sonho e a realidade [...]” (RODRIGUES, 1988, p. 56) e que se reporta a vários gêneros artísticos, um deles a literatura, a qual Rodrigues conceitua como “maravilhoso surrealista”, dentro destas características.

Seguindo por este mesmo caminho, e ainda dentro da tradição do não realismo para adultos, vamos até Lovecraft para lembrarmos a clássica literatura de horror. O “impulso e a atmosfera” do conto de horror são muito antigos, assim como o medo – citado já anteriormente – “mas o típico conto de horror da literatura corrente é filho do século dezoito” (LOVECRAFT, 1987, p. 12). Lovecraft faz um percurso sobre os contos mais tradicionais do século XVII e XVIII e aponta para várias características como a de que “o verdadeiro conto de horror tem algo mais que sacrifícios secretos, ossos ensangüentados ou formas amortalhadas fazendo tinir correntes [...]” (LOVECRAFT, 1987, p. 4).

Esta tradição também é delimitada por Stephen King em sua *Dança macabra* (2003), no qual faz um percurso parecido com o de Lovecraft e destaca que as histórias de terror são simbólicas por natureza, elas apresentam um elemento alegórico que traduz aquilo que não poderíamos fazer em nossa realidade, nos rende aos nossos medos (p. 35). O

autor destaca que por horror compreende-se a sensação de medo que não pertence exclusivamente ao campo da percepção intelectual ou espiritual, mas que gera também uma reação física. O horror seria, portanto, uma sensação mista que provocaria a percepção de que algo está “fisicamente errado” – monstros, anormalidades e eventos sobrenaturais (p. 30).

O professor Julio França acrescenta que a “literatura de Horror é a denominação mais usual dada a textos ficcionais que, de algum modo, são relacionados ao sentimento de medo físico ou psicológico” (2008, p. 1). King aponta para a subdivisão do gênero em três níveis distintos, dentre eles está o horror que será contemplado neste trabalho e que é visto pelo autor “como a emoção mais apurada” (KING, 2003, p. 32).

Lovecraft acrescenta que o horror “exige do leitor uma certa dose de imaginação e uma capacidade de desligamento da vida do dia-a-dia” (1987, p. 2) e que “grande parte do que há de melhor em horror é inconsciente [...]” (1987, p. 5).

Estas características e gêneros são frequentemente destinadas ao público adulto, mas há ainda a tradição do maravilhoso destinado ao público infantil. Para Ricardo Benevides, a obra de Carroll é marcada pelo “uso até certo ponto incomum do recurso do *nonsense* para o público infantil” ([s.d.]), Ana Maria Machado reforça, ainda, que Lewis Carrol é o “fundador da literatura infantil de verdade, aquela que não fica querendo ensinar nada, nem dar aulinha, mas faz questão de ser uma exploração da linguagem, matéria-prima de toda obra literária de qualidade” (2001, p. 199).

A tradição não realista infantil é fortemente marcada pelo conto maravilhoso que possui várias subdivisões por categoria e enredo (contos de feitiçaria, fábulas, sobre a origem, sobre o herói, inocentes perseguidos) propostas por diversos autores como Wundt, Aarne, Volkov⁹. Mas independente disso, a tradição do conto maravilhoso para crianças é marcada por estruturas características como as do conto de fadas, cujas características são apontadas por Freud: “Nos contos de fadas o mundo da realidade é deixado de lado desde o princípio, e o sistema animista de crenças é francamente adotado. A realização de desejos, os poderes secretos, a onipotência de pensamentos, a animação de objetos inanimados [...]” (FREUD, apud RODRIGUES, 1988, p. 55).

Diante dessas tendências da tradição literária não-realista, veremos que no clássico de Lewis Carrol, *Alice no país das maravilhas* e *Através do espelho*, encontramos traços destas tendências delimitadas acima de maneira direta, indireta ou de forma a contrariar as teorias propostas.

O jardim das flores vivas: passeios pelo bosque

“Eu veria o jardim bem melhor se eu pudesse chegar ao topo daquele morro,
E cá está uma trilha que leva direto para lá... pelo menos – não, não tão direto...”

Lewis Carrol, *Através do espelho*

Para que possamos chegar ao “topo do morro” e visualizar claramente este “jardim”, precisamos fazer ainda alguns passeios por ele, assim como Alice. A começar pela presença do fantástico-estranho: a princípio, não hesita, o leitor pode ter hesitado, mas a personagem não: “Não havia nada de extraordinário nisso; nem Alice achou assim tão estranho ouvir o Coelho dizer para si mesmo: – Ai, ai, ai! Eu vou chegar atrasado!” (CARROL, 2005, p. 15). Todorov aponta para a necessidade de haver um acordo entre o leitor e a personagem: “o fantástico, como vimos, dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem [...]” (1975, p. 47). Este foi o primeiro acontecimento aparentemente estranho em que não houve hesitação por parte da personagem. E ainda prossegue: “Quando ela se lembrou disso mais tarde, achou que deveria ter ficado espantada, mas na hora achou tudo muito natural” (CARROL, 2005, p. 16), aqui parece que o narrador está mesmo tentando nos convencer de que não houve nada de absurdo ou “não natural” no início da aventura de Alice. A menina aceita a naturalização de eventos insólitos.

“Mas quando viu o Coelho *tirar um relógio de bolso do colete*, olhar as horas, e apressar o passo, Alice deu um pulo, pois passou pela sua cabeça que nunca na vida tinha visto um coelho vestindo um colete, muito menos usando um relógio [...]” (CARROLL, 2005, p. 16). Temos aqui uma situação pré-fantástica, uma hesitação diante de algo, digamos, pouco corriqueiro para a personagem. Daqui em diante as

situações que ocorrem causarão certo espanto a Alice, que seguirá até perto do fim cogitando e se questionando sobre os acontecimentos.

Para Todorov, o gênero fantástico existe mesmo na indecisão e na hesitação. Diante da sua classificação sobre estranho e maravilhoso, teríamos uma solução muito simples acerca de Alice. Ela nos revela no final da história que desperta de um sonho e, portanto, que as leis naturais permanecem intactas, isso vale dizer que, na visão do autor, o clássico pertenceria ao fantástico estranho: “– Acorde, Alice querida! – solicitou sua irmã. – Puxa, como você dormiu pesado! – Nossa, tive um sonho tão esquisito! – contou Alice e relatou à sua irmã tudo o que conseguia lembrar sobre essas aventuras que você acabou de ler” (CARROLL, 2005, p. 136). Mas isso desvalorizaria os livros de Alice, pois quer muito mais que mera classificação teórica do estranho, pois o sonho da protagonista vai além desta solução simplória. Classificá-la e enquadrá-la nesta categoria anularia a sua riqueza e a pertinência deste trabalho.

E quanto a “*Alice através do espelho*”? A princípio, ao atravessar o espelho, não hesita, pelo contrário, parece tudo muito natural. Pode existir uma hesitação por parte apenas do leitor, sem o acordo necessário comentado por Todorov: “No instante seguinte Alice atravessara o espelho e saltara lepidamente na sala da Casa do Espelho. A primeira coisa que fez foi verificar se havia fogo na lareira [...]” (CARROLL, 2002, p. 139).

Mas na sequência nos deparamos com seguinte:

“Ó Lírio-tigre!” chamou Alice, dirigindo-se a um que ondulava graciosamente ao vento, “gostaria que pudesse falar!”
“Pois podemos”, falou o Lírio-tigre, “quando há alguém com quem valha a pena conversar.”
Alice ficou tão espantada que perdeu a voz por um minuto; quase pôs o coração pela boca (CARROLL, 2002, p. 150).

Nota-se nesta passagem claramente uma hesitação da personagem e, juntamente com “a maneira de ler” (TODOROV, 1975, p. 38) do leitor, essa situação parece dar lugar ao fantástico, na perspectiva do autor. Mas a hesitação vivenciada por Alice frente àquela situação se difere da hesitação fantástica, pois não há a atmosfera tenebrosa nem a sensação mista descrita anteriormente por Lovecraft, há um espanto passageiro por parte da protagonista, como dito pelo autor, mas relacionado ao susto do inesperado e em

seguida aceita o fato das flores falarem e em seguida já passa a interagir: “Não gostando de se ver criticada, Alice começou a fazer perguntas: ‘Não sentem medo às vezes de ficar plantados aqui fora, sem ninguém para cuidar de vocês?’” (CARROL, 2002, p. 150). Há, assim, uma naturalização do insólito.

Quanto à solução simplória relacionada à classificação de Todorov, a mesma situação de AM se repete em AE, concluímos ao fim que se trata de fantástico-estranho: “Você me acordou de um... oh, um sonho tão lindo! E estive junto comigo, Kitty... por todo o mundo do Espelho. Sabia disso, querida?” (CARROLL, 2002, p. 263).

O narrador mais propenso, segundo Todorov, ao fantástico, sem desmerecer nenhum outro, é aquele que é também personagem, um “homem médio” em que todo leitor pode se reconhecer, pois assim submeteríamos a sua narrativa, diante do sobrenatural, à ‘verdade¹⁰’, afinal como narrador não duvidaríamos das suas palavras, mas enquanto personagem ele pode estar mentindo. Como o fantástico exige a dúvida, este narrador-personagem configura a narrativa de forma tal a propiciar o fantástico, pois se o narrador é apenas observador¹¹ nos atira direto para o maravilhoso sem espaço para a hesitação.

Em ambos os inícios temos a ausência do acordo entre leitor e personagem, este mérito é, em partes, do narrador, que parece nos atirar diretamente para o maravilhoso. Isto causa certa naturalização do insólito que é uma característica marcante do realismo maravilhoso, já exposto anteriormente¹². Este tipo de atitude narrativa é bastante freqüente nos livros, por vezes o narrador mostra um espanto frente a situações estranhas por parte de Alice, como no episódio intitulado “Bill paga o pato”, no qual cruza com o coelho branco:

“Mary Ann! Mary Ann!” disse a voz. “Pegue minhas luvas já!” Depois ouviu o som de passinhos na escada. Alice sabia que era o Coelho à sua procura, e tremeu até fazer a casa sacudir, completamente esquecida de que agora não tinha razão alguma para temê-lo (CARROLL, 2002, p. 37).

O susto é tanto que treme. Mais um exemplo disso encontramos no capítulo 3 de AE, nomeado “Insetos no Espelho”, no qual Alice encontra um inseto bastante inusitado: “No entanto, aquilo era tudo menos uma abelha comum: na verdade era um elefante...

como Alice logo descobriu, embora de início a idéia a tenha deixado completamente sem fôlego” (CARROLL, 2002, p. 161).

Mas, às vezes, naturaliza o estranho, o “irreal”, como no momento em que está prestes a passar pela portinha e, após muito chorar, muda de tamanho e cai na lagoa formada por suas próprias lágrimas: “[...] pisou em falso e, num instante, tchibum! Estava com água salgada até o queixo. A primeira idéia que lhe ocorreu foi que, de alguma maneira, caíra no mar, “e nesse caso posso voltar de trem”, disse de si para si” (CARROLL, 2002, p. 23), percebemos grande tranquilidade diante de algo tão insólito. Ou ainda, quando Alice atravessa o espelho e encontra as peças do tabuleiro de xadrez dentro da lareira: “Acho que não podem me escutar”, continuou, baixando mais a cabeça, “e tenho quase certeza de que não podem me ver. Alguma coisa me diz que estou invisível...” (CARROLL, 2002), aqui também há uma naturalização desta situação tão pouco corriqueira, mesmo no mundo “real” de Alice.

As situações que provocam tais “intervenções no ouvinte ou leitor (admiração, surpresa, espanto, arrebatamento)” (CHIAMPI, 1980, p. 49) estão intimamente relacionadas ao maravilhoso tradicional. Enquanto que aquelas em que ocorre a naturalização do irreal estão relacionadas com o realismo maravilhoso. Estas situações naturalizadas causam a instauração dos *mirabilia* (maravilha) sem a exclusão dos *realia* e sem criar questionamentos (RODRIGUES, 1988, p. 59), o que define, em partes, o realismo maravilhoso.

Esta instauração da *mirabilia* constrói uma nova realidade na vivência de Alice, esta mudança parte do tédio ou náusea, descrita anteriormente por Sartre. Este sentimento seria uma maneira de destruir tudo aquilo que lhe é exterior através da estabilidade provocada por esta sensação. Ou seja, através desta estabilidade, não sentimos mais necessidade do que é externo e, assim, novas portas para o que é interno se abrem. Desta forma, alcançaríamos a totalidade da existência e teríamos a total liberdade de nos escolher absolutamente (JOLIVET, 1968, p. 22).

A partir do tédio, Alice se permite ver e sentir coisas absurdas, que são, afinal, a sua percepção do mundo adulto. A ação dos adultos, a lógica do mundo dos grandes é absurda aos olhos de uma criança. Passa a percorrer, portanto, a jornada da eleição de si

mesma. Se visto deste ponto, tudo que vem a seguir já não é tão absurdo quanto parece, no sentido mais usual do termo. “Alice estava começando a se cansar de ficar sentada ao lado de sua irmã, sem nada para fazer, à beira do riacho” (CARROL, 2005, p. 15), percebemos nesta passagem o início do tédio, sensação que vai gradativamente se evidenciando ainda mais:

Dessa forma, estava pensando (da maneira como podia, porque o dia estava tão quente que ela se sentia meio sonolenta e burra), e tentando se decidir se o prazer de fazer uma coroa de margaridas valeria o sacrifício de ter de ir apanhá-las, quando, de repente, um Coelho Branco, de olhos cor-de-rosa passou correndo diante dela (CARROL, 2005, p. 15).

A esta altura, Alice já se sente bastante livre do que lhe é externo, tanto que se questiona acerca da vantagem de se envolver ou não com o externo, no caso, as margaridas. Logo após se entediar, vê o Coelho Branco passar apressado e daqui em diante todas “as coisas podem ser, seja o que for” (JOLIVET, 1968, p. 24). Isso vale dizer que o sentido provisoriamente e previamente compreensível pela personagem será tomado por um ponto de vista, ou melhor, por vários outros pontos de vista e, aquilo que era limitado, tomará dimensões difíceis, para não dizer impossíveis, de serem delimitadas. O chá com o chapeleiro maluco evidenciará muito bem estas situações, por exemplo:

- Tudo bem, eu digo – respondeu Alice prontamente – pelo menos... pelo menos eu estou pensando no que vou dizer... o que é a mesma coisa, não é?
- De maneira alguma! – exclamou o Chapeleiro. – É como se você dissesse que “vejo o que como” é a mesma coisa que “como o que vejo”.
- Ou o mesmo que dizer que “gosto de tudo o que tenho” é o mesmo que “tenho tudo o que gosto” – explicou a Lebre.
- Ou o mesmo que dizer - acrescentou o Esquilo, que parecia estar falando dormindo – que “respiro quando durmo” é o mesmo que “durmo quando respiro”.
- No seu caso é a mesma coisa – afirmou o Chapeleiro (CARROL, 2005, p. 79).

O mundo subterrâneo está liberto, livre de tempo preciso, de lógica precisa, espaço preciso ou qualquer outra precisão, não há “normas nem quadros fixos e invariáveis [...]”, o espaço e o tempo são elásticos e moles” (JOLIVET, 1968, p. 25).

Alice, em sua aventura através do espelho, experimenta um espaço inversamente lógico ao tentar seguir a rainha Vermelha. A Rosa aconselha, se quiser encontrar a rainha, a seguir o caminho oposto: “Isso pareceu a Alice uma tolice, mas nada respondeu.

Caminhou imediatamente para o lado da Rainha Vermelha. Com a maior surpresa, viu que ela desaparecera, e achou-se de novo a caminho da porta da frente” (CARROL, 2007, p. 34). Após perceber que a sua lógica comum já não cabe no “lugar” em questão, experimenta ouvir o conselho da flor:

Um pouco irritada, voltou, e depois de procurar a Rainha por toda parte avistou-a lá muito longe, e resolveu experimentar o conselho, caminhando na direção oposta. O resultado foi magnífico. Nem tinha andado um minuto, e já se encontrava face a face com a Rainha [...] (CARROL, 2002, p. 34).

A falta de limitação e a não delimitação dos temas tratados nas conversas, como no caso exposto anteriormente no chá com o chapeleiro, caminham para o *nonsense*. Entre várias características que definem o *nonsense* ou o não-senso, está a dos nomes que dizem seus próprios sentidos: “Sabemos que a lei normal de todos os nomes dotados de sentido é, precisamente, que seu sentido não pode ser designado a não ser por um outro nome. O nome que diz seu próprio sentido só pode ser um não-senso” (DELEUZE, 1998, p.70). O episódio de Humpty Dumpty indica claramente esta questão:

“Meu nome é Alice, mas...”
“Um nome bem bobo!” Humpty Dumpty a interrompeu com impaciência. “O que significa?”
“Um nome deve significar alguma coisa?” Alice perguntou ambigualmente.
“Claro que deve”, Humpty Dumpty respondeu com uma risada curta. “Meu nome significa meu formato...aliás um belo formato(...)” (CARROLL, 2002, p. 200).

Outra peculiaridade descrita por Deleuze em sua *Lógica do sentido* ligada ao sentido e, deste modo, ao não-senso é a questão do “Paradoxo da regressão ou da proliferação indefinida”, na qual “um nome que designa uma coisa remete a outro nome que designa seu sentido, ao infinito” (1998, p. 33). Também no episódio de Humpty Dumpty há a presença desta questão, quando associa a proposição “trabalho” com “salário”:

“Quero dizer com ‘impenetrabilidade’ que já nos fartamos deste assunto e que seria muito bom se você mencionasse o que pretende fazer em seguida, já que presumo que não pretende ficar aqui pelo resto de sua vida.”
“É um bocado para fazer uma palavra significar”, disse Alice, pensativa.
“Quando faço uma palavra trabalhar tanto assim”, disse Humpty Dumpty, “sempre lhe pago um adicional. [...] Ah, precisava vê-las me visitar num sábado a noite para receber seus salários, sabe?” (CARROLL, 2002, p. 205).

Não há uma lógica comum a todos, há um não-senso comum aos habitantes do país das maravilhas e, desta forma, as situações e as conversas tomam rumos sempre inusitados para a protagonista, porém, rumos que ela consegue trilhar. Por vezes a lógica é até inversa, como no capítulo “O Leão e o Unicórnio” no qual Alice precisa partir um bolo e, após muitas tentativas, pois sempre que corta as fatias se juntam novamente, o Unicórnio informa: “Primeiro sirva-o e depois corte-o” (CARROLL, 2002, p. 222).

Falar de *nonsense* e de absurdo nos remonta a uma atmosfera onírica, como de fato ocorre – pois ao final de ambos os livros somos tocados pelo despertar de Alice –, que constrói, dentre outras características, o surrealismo. Cortázar assinala a sua razão:

[...] a razão do Surrealismo ultrapassa toda a literatura, toda arte, todo método localizado e todo produto resultante. Surrealismo é cosmovisão, não escola ou ismo: uma empresa de conquista da realidade, que é a realidade certa em vez da outra de papelão e para sempre ressequida [...]” (CORTÁZAR, 1993, p. 58).

Se surrealismo é cosmovisão e conquista de novas realidades, AM e AE é matéria prima para o surrealismo, na medida em que revela a captação de uma realidade sem lógica e razão usuais. Deleuze, que se dedica à leitura e análise dos dois livros, destaca que a obra está repleta de

palavras esplêndidas, insólitas, esotéricas; crivos, códigos e decodificações; desenhos e fotos, um conteúdo psicanalítico profundo, um formalismo lógico e lingüístico exemplar. E para além do prazer atual de algo diferente, um jogo do sentido e do não senso, um caos cosmos [...] (DELEUZE, 1974, p. xv).

Características intimamente ligadas ao Surrealismo, assim como o absurdo e o *nonsense*. O capítulo “Insetos no espelho” tem muito de surreal:

E ficou em silêncio por algum tempo, observando uma delas que se alvoroçava entre as flores, fincando-lhes o probóscide, ‘exatamente como uma abelha comum’, pensou Alice. No entanto aquilo era tudo menos uma abelha comum: na verdade era um elefante... (CARROLL, 2002, p. 161).

Falando, ainda, de outras realidades e de sonho, somos lembrados por Lovecraft de que “o fenômeno do sonho também contribui para formar a noção de um mundo irreal ou espiritual” (1987, p. 3), a sensação de que algo está fisicamente errado e a presença de

anormalidades, como frisa King, formam a atmosfera do horror. Alice se depara com várias mudanças físicas e anormalidades, como no caso da criança que se transforma em porco, no entanto, não se instaura o horror da tradição fantástica:

E olhou novamente para os olhos dele para ver se havia lágrimas. Mas não havia.

Se por acaso você estiver se transformando num porco, queridinho – disse a menina, seriamente - não vou querer mais nada com você. Tome cuidado!

A pobre criaturinha soluçou novamente (ou grunhiu, porque era impossível distinguir), e depois ficaram em silêncio por um tempo. [...] Desta vez não havia mais dúvida nenhuma: a criatura era mesmo um porco (CARROL, 2005, p. 72).

A questão das anormalidades pode ser relacionada à antropomorfização dos animais e coisas, presentes nos livros de Alice, característica esta, como já descrito anteriormente, marcante na tradição do maravilhoso infantil. Um ovo que se comporta como gente, assim como a Lebre de Março, o gato e tantos outros.

Rodrigues aponta, ainda, para mais características dentro de Alice que remetem à tradição do maravilhoso destinado ao público infantil, ela comenta sobre os traços do conto de fadas presente na obra em questão:

Fazendo uso de uma terminologia mais literária, pode-se dizer que, no conto de fadas, temos transposto para artifício ficcional um sistema animista de crenças, ou seja, as coisas têm alma, as plantas falam, bichos como coelhos participam da vida de uma menina ou unicórnios fazem acordos (cf. *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll) (RODRIGUES, 1988, p. 56).

Prossegue ainda dizendo que neste universo do maravilhoso e do conto de fadas “não há questionamentos sobre verossimilhança”, características apontadas também por Todorov (1985) quando fala sobre a questão do narrador que nos atira direto para o fantástico sem espaço para a hesitação e ou questionamentos sobre verossimilhança, apontados por Rodrigues.

O depoimento de Alice: o que se conclui sobre o caso

Assim que se recobram um pouco do choque do tombo
E suas lousas e gizes foram encontrados e devolvidos,

Os jurados puseram-se a trabalhar com muita diligência [...].

Lewis Carrol, *Alice no país das maravilhas*.

Vamos às considerações sobre o caso. O fato de se recordar algo implica afirmar que esse algo já aconteceu – passado. Somos lembrados, algumas vezes, pelo narrador que foi a própria Alice quem contou aquela história para ele, que está, portanto, reproduzindo-a: “Alice nunca conseguiu entender direito, *refletindo sobre isso mais tarde*, como tinham começado: tudo que lembrava é que estavam correndo de mãos dadas [...]” (CARROLL, 2002, p. 156), ou ainda quando o narrador comenta o desaparecimento da Rainha Vermelha: “Como aquilo aconteceu, *Alice nunca soube*, mas exatamente ao chegar à última estaca, a Rainha desapareceu” (CARROLL, 2002, p. 159). Se o narrador é heterodiegético¹³ e, portanto, não participa da história, subentende-se, a partir dessas citações, que alguém da história contou-a para o narrador, neste caso Alice. Esta questão se evidencia ainda mais se pensarmos que só é possível entender como o narrador sabe dessas conjecturas de Alice, sobre os acontecimentos daqueles sonhos, se considerarmos que houve uma troca de informações entre este e aquela.

Sob esta perspectiva sabemos que a protagonista já vivenciou toda a saga pelo país das maravilhas e através do Espelho e, assim, as mudanças já ocorreram. Isso nos mostra que a Alice que contou a história é a Alice já mudada. No decorrer das aventuras, aprende e apreende novas formas de ver as realidades, como ocorre, por exemplo, na passagem em que conversa com a Lagarta e esta lhe pergunta “Quem é você?”. Este questionamento fará Alice iniciar uma série de reflexões sobre quem é: “Eu... eu mal sei, Sir, neste exato momento... pelo menos sei quem eu *era* quando me levantei esta manhã, mas acho que já passei por várias mudanças desde então.” e segue: “pois eu mesma não consigo entender, para começar; e ser de tantos tamanhos diferentes num dia é muito perturbador” (CARROLL, 2002, p. 45).

Estas mudanças que ocorrem com a personagem central são ilustradas com situações em que predominam características da literatura de tradição não realista, conforme demonstradas no tópico anterior. Tais mudanças estão relacionadas ao seu

autoconhecimento, como vimos no episódio da Lagarta, representados de maneira fantástica, aterrorizante, maravilhosa e tantas outras. É ainda mais evidente o fato de que estas mudanças estão centradas no seu autoconhecimento quando refletimos sobre a sua viagem através do espelho, que é o mergulho dentro do seu próprio reflexo.

Concluimos que tanto o medo e as anormalidades estabelecidos pela atmosfera do horror e do fantástico estranho não estão presentes na obra, não há horror e sim uma naturalização do insólito, como pudemos perceber no tópico anterior. A mudança de tamanho incessante no primeiro livro, ilustrada com característica surreal, as novas aquisições de significados marcadas pelo *nonsense*, a autorreflexão mostrada sob o absurdo, as descobertas de novos seres construídos sob o realismo mágico e o maravilhoso, tudo isso reflete, diretamente e inevitavelmente, em mudanças da personagem Alice.

A mudança de tamanho é um aspecto marcado por traços do fantástico, do surreal e podemos dizer que ocorre devido a predominância de seres adultos de personalidades distintas um dos outros em ambos os sonhos, o que vale dizer que a diversidade de olhares é diretamente proporcional às mudanças de tamanhos. Dessa forma, mostra-se o uso deste discurso na representação das mudanças sofridas por Alice. Isso se dá de várias maneiras, sempre ilustradas com o discurso de tradição não realista, a ver: Alice, a certa altura do país dos espelhos, entra em um bosque escuro onde acaba perdendo seu nome: “Então, no fim das contas a coisa realmente aconteceu! E agora, quem sou eu? Vou me lembrar, se puder! Estou decidida!’ Mas estar decidida não ajudou muito, e tudo que conseguiu dizer, depois de quebrar muito a cabeça, foi: ‘L, eu sei que começa com L’” (CARROLL, 2002, p. 169). Podemos interpretar essa situação como mais uma mudança. Alice se desprende daquilo que foi até então e este momento traduz a sua busca por uma nova Alice, por quem passa a ser depois daquele início de caminhada pelas casas do espelho, isso tudo representado pelo nome. Mas mais do que isso, novamente esse quadro de mudança é ilustrado com a predominância nítida do não realismo, pois contem traços fantásticos, absurdos, surreais, de acordo com a teoria já explicitada no tópico anterior.

Após a conversa *nonsense* que teve com o Chapeleiro Maluco e a Lebre de Março (“Seu cabelo está precisando de um corte”, disse o Chapeleiro [...] ‘Devia aprender a

não fazer comentários pessoais’, disse Alice [...] O Chapeleiro arregalou os olhos ao ouvir isso; mas disse apenas: ‘Por que um corvo se parece com uma escrivainha?’” [CARROL, 2002, p. 68]), Alice resolve começar toda aquela aventura de forma diferente: “‘Desta vez vou me sair melhor’, disse para si mesma, e começou por pegar a chavezinha de ouro e destrancar a porta que dava para o jardim [...]”(CARROL, 2002, p. 75). Ou seja, mais uma vez uma situação representada à luz da teoria não realista dá margens à nova Alice.

Portanto a obra se utiliza deste discurso para representar as mudanças da personagem central, cuja idade é de 10 anos e, portanto, criança.

Podemos, assim, concluir deste caso que o discurso de tradição não realista propõe reflexão para análise do clássico em foco, sem que nenhuma das teorias apresentadas se aplique exclusivamente à obra. O trabalho propõe uma reflexão crítica a partir dessas teorias para que, desta maneira, extrapole os limites ofertados por elas, pois Alice apresenta traços da tradição do fantástico europeu, do maravilhoso para crianças, do absurdo para adultos e do realismo maravilhoso hispano-americano, além daquelas não contempladas por este trabalho.

Assim como vai ao encontro de discursos como o da tendência surrealista e do *nonsense*, por exemplo, vai de encontro ao horror fantástico europeu, pois a obra é marcada, também, pela naturalização do insólito. Essa naturalização faz divergir das características da hesitação fantástica, cuja sensação, discorrida anteriormente, não é contemplada pela protagonista, embora em alguns momentos haja falsamente a ilusão do contrário.

Notamos a predominância de várias tradições, aspecto que mostra a transcendência da obra e sua versatilidade. O uso deste discurso se faz presente de forma bastante peculiar, pois vai além de mera alegoria da infância, vai além de um simples livro infantil. Os livros de Alice abordam profundamente as mudanças do ser, e o discurso em questão é, assim, primordial na construção destas mudanças e de todo o clássico.

Quando chegamos ao fim da narrativa, somos tranquilizados pela informação de que Alice estava sonhando, somos conduzidos junto a ela para a segurança da “realidade

conhecida”. No entanto, o país das maravilhas continua ecoando em nossa sensibilidade e hesitamos, ainda, entre acreditar ou não que aquele sonho acabou. Talvez a recorrência das leituras e releituras da Alice na cultura contemporânea esteja nos dizendo sempre que ele, na verdade, não acabou.

Assim, depreendemos, ainda, dessa análise que a arte literária é versátil e nos oferece inúmeros caminhos para percorrer, surpresas, descobertas e maravilhas, da mesma forma vivenciada por Alice naquele estranho país que percorreu.

Referências

ALICE no país das maravilhas. Direção: Clyde Gironimi, Hamilton Luski, Wilfred Jackson. Produção: Ben Sharpsteen. 1 DVD (175 min) [s.d.].

ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

BEAUVOIR, Simone de. *La force de l'âge*. Paris: Gallimard, 1967.

BENEVIDES, Ricardo. *Alice e o tamanho: as potencialidades da transformação do personagem e do próprio leitor*. Disponível em: <<http://brasilwiscarroll.blogspot.com.br/2009/08/alice-e-o-tamanho.html>>.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos?* Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

CARPENTIER, Alejo. Prólogo. In: _____. *O reino deste mundo*. Tradução de João Olavo Saldanha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

CARROL, Lewis. *Alice no país das maravilhas*. Tradução de Márcia Feriotti Meira. São Paulo: Martin Claret, 2005.

CARROL, Lewis. *Alice*. Introdução e notas de Martin Gardner. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

CHIAMPI, Irlomar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CORTAZAR, Júlio. *Valise de Cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.

DELEUZE, Gilles. Quinta série: do sentido. In: _____. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DELEUZE, Gilles. Décima primeira série: do não-senso. In: _____. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DEORSOLA, Lívia. Alice, nossa heroína e inspiradora. Disponível em: <<http://editora.cosacnaify.com.br/ObraEntrevista/10169/20/Alice-no-Pa%C3%ADs-das-Maravilhas.aspx>>. Acesso em: 29 out. 2010.

ECO, Umberto. A literatura contra o efêmero. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Caderno

Mais, de 18 fev. 2001.

FLETCHER, A. *Allegory*. Ithaca: Cornell University, 1964.

FRANÇA, Julio. O horror na ficção literária: reflexão sobre o “horrível” como uma categoria estética. In: ATAS do XI Congresso Internacional da Abralic. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

JEHA, Julio. A semiose da fantasia literária. Disponível em: <www.juliojeha.pro.br/fantasia.pdf>.

JOLIVET, Régis. *Sartre ou a teologia do absurdo*. São Paulo: Herder, 1968.

KING, Stephen. *Dança macabra*. Tradução de Louisa Ibañez. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural na literatura*. Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

MACHADO, Ana Maria. *Texturas: sobre leituras e escritos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

DIAS, Nathalia Saliba. O grande épico da era científica. *Gazeta do Povo*, Caderno G, 13 fev. 2010.

NÖTH, Winfried. As aventuras de Alice no país da semiose. In: _____. *Panorama da semiótica: de Platão a Peirce*. São Paulo: Annablume, 1995.

PÁDUA, Érika Morais Martins de. O mito dos mundos paralelos na literatura infanto-juvenil de fantasia: a odisséia de Candy Quakenbush em Abarat de Clive Barker. In: ATAS do XI Congresso Internacional da Abralic. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984. Capítulo I.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada*. Tradução de Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 1998.

SCLIAR, Moacyr. Do outro lado do espelho. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, Caderno Mais, 18 abr. 2010.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Castello. São Paulo: Perspectiva, 1985.

VAX, L. *L'art et al littérature fantastiques*. Paris: P.U.F., 1960

LLOSA, Mario Vargas. Em defesa do romance. *Revista Piauí*, São Paulo, out. 2009.

Recebido em 26/03/2013
Aprovado em 25/06/2013

¹ Do latim: coisas admiráveis, belas ou execráveis, boas ou horríveis (CHIAMPI, 1980, p. 48).

² Doravante “AM”

³ Doravante “AE”

⁴ Expressão baseada na obra *Seis passeios pelo bosque da ficção*.

⁵ Texto intitulado “Do outro lado do Espelho”, publicado na *Folha de São Paulo* no Caderno “Mais”, dia 18/04/2010.

⁶ No dicionário Houaiss: frase, linguagem, dito, arrazoado etc. desprovido de significação ou coerência; absurdo, disparate.

⁷ Termo que deu título a uma das obras literárias de Sartre e que nomeia o estado que premedita o mergulho no absurdo.

⁸ *Dicionário virtual Michaëlis Escolar Português*.

⁹ Autores referenciados no livro de Propp *Morfologia do conto maravilhoso*.

¹⁰ Verdade aqui usada no campo diegético, pois “toda literatura escapa à categoria do verdadeiro e do falso” (TODOROV, 1985, p. 91).

¹¹ Aquele que conta a história em terceira pessoa, que faz parte do elenco de personagens.

¹² No tópico intitulado “A lagoa de lágrimas: considerações insólitas”.

¹³ Termo usado por Irlemar Chiampi para designar o tipo de narrador que está ausente da história como personagem.