

“Absolutamente Alice”¹

A crítica malhou sem piedade a versão de Tim Burton para o clássico de Lewis Carroll. Embora não inteiramente sem razão, ela o fez, entretanto, por razões equivocadas. Se o problema fosse a dificuldade de definir a faixa etária dos espectadores a que o filme se dirige, como dizem certos críticos, teríamos que condenar antes de tudo a obra de Carroll, que desde o século 19, agrada a crianças e adultos. Outros censuram o filme por conter cenas um tanto sombrias para crianças (como as cabeças decepadas flutuando lívidas no fosso do castelo), mas esse estilo é a marca registrada de Burton, e supor que as crianças não apreciam cenas mórbidas é uma crença politicamente correta. Tampouco o histrionismo do Chapeleiro Louco, interpretado por Johnny Depp, é algo que possa ser considerado exagerado em relação ao personagem, como foi dito.

Uma crítica séria deveria considerar antes a leitura que Burton faz do intrincado universo carrolliano e as implicações que dela resultam. Ora, não é muito difícil perceber qual a característica mais evidente de tal leitura: na versão do diretor, todo o *non-sens* da obra de Carroll ganha uma explicação racional. Assim, o País das Maravilhas (*Wonderland*) se torna o Mundo Subterrâneo (*Underland*) – porque fica embaixo da terra, obviamente. A Rainha de Copas se funde com a Rainha Vermelha do xadrez e passa a ser uma déspota sanguinária, que se deleita com a decapitação dos seus súditos (nas *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, as suas sentenças loucas nunca são cumpridas, justamente por serem insanas). O *Jabberwock* (*Jaguadarte*, na genial tradução de Augusto de Campos, aproveitada no filme) e o *Bandersnatch* (*Babassurra*, segundo Augusto, *Capiturandam* no filme), personagens de um poema surrealista *avant la lettre*, se tornam monstros utilizados pela rainha para aterrorizar seus súditos. O Chapeleiro Louco, a Lebre de Março e o Rato Dorminhoco², na história original um trio delirante entregue a discussões absurdas e jogos sádicos, viram dedicados membros do movimento de resistência contra a Rainha Vermelha. A irascível lagarta, que

¹ “*You’re absolutely Alice!*” diz o Chapeleiro no filme. A tradução correta seria “*Você é Alice, com certeza!*”, mas a intenção é jogar com a equivocidade dos idiomas.

² *Dormouse*, no original. Leirão, arganaz, caxinguelê e marmota, entre outros, nas diversas traduções. *Dormidongo* (excelente tradução) no filme. Martin Gardner, autor de *Alice: Edição Comentada* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002), informa que se trata de um pequeno roedor que hiberna no inverno, mas que Carroll provavelmente se inspirou em um *wombat*, um marsupial de hábitos noturnos que ele teria visto em casa do pintor e poeta Dante Gabriel Rossetti.

deixa Alice impaciente com seus ditos incongruentes, é agora um adivinho que define o papel de Alice numa profecia libertadora.

A atitude dos personagens em relação a Alice também sofre uma mudança importante. Nos dois livros, Alice se queixa o tempo todo da grosseria e da falta de educação com que é tratada pelos personagens, tanto humanos quanto animais. Já no filme, ela é tratada com polidez por estes e com especial carinho pelo Chapeleiro. Os antipáticos gêmeos Tweedledee e Tweedledum se tornam uma dupla de gorduchos fofinhos. Até o Gato de Cheshire, no original um felino instável e um tanto ameaçador, vira um bichano meigo, que tem por Alice uma atitude de proteção e cavalheirismo. Burton, portanto, substitui o *non-sens* pelo sentido, o absurdo pela explicação racional, e as aventuras inquietantes de Alice em um universo onírico povoado por seres imprevisíveis por uma jornada em um mundo claramente dividido entre o Bem e o Mal.

Ora, o fascínio que a obra de Carroll exerce desde que foi publicada (dos surrealistas a John Lennon, entre outros leitores ilustres) se deve justamente a sua recusa a se deixar reduzir a um sentido único. Além disso, um traço desse autor que não pode ser negligenciado é o seu gosto pelos jogos de palavras. Carroll é um artífice da linguagem; seus personagens são construídos a partir d'*alíngua* e não de alguma característica física. Assim, o *Jabberwock* e o *Bandersnatch* existem simplesmente pela sonoridade dos seus nomes que fundem palavras e não devido a qualquer propriedade. Da mesma forma, seu fantástico poema *A Caça ao Snark*, foi escrito simplesmente a partir do nome desse monstro indescritível, mistura de *snake* (serpente) e *shark* (tubarão), que lhe ocorreu como uma *palavra imposta*, para usar o termo de Lacan³. Assim também o Chapeleiro Louco é criado a partir da expressão de uso corrente na Inglaterra vitoriana, “louco como um chapeleiro”. Para Carroll, não importa a explicação científica, segundo a qual os chapeleiros sofriam de demência devido à contaminação por mercúrio, mas sim o fato de que o personagem ganha existência a partir da expressão, uma pura existência de linguagem.

Burton apaga, portanto, aquelas que seriam as principais características das *Aventuras de Alice no País das Maravilhas* e de *Através do Espelho e o que Alice encontrou lá*. Diga-se em defesa do diretor que ele estava trabalhando para a Disney, que é bastante conservadora, para dizer o mínimo, no que diz respeito à narrativa (não deixa de ser irônico pensar que um escritor vitoriano ainda é muito revolucionário para o cinema *mainstream* norte-americano).

³ LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 23, O sinthoma* [1975-1976]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. p. 91-92.

Além disso, por mais que possamos preferir a fidelidade ao estilo da obra literária, devemos levar em conta que a qualidade de uma adaptação cinematográfica não pode ser medida pela sua fidelidade ao original, o que significa que não podemos ignorar as qualidades da versão de Burton. A riqueza visual da sua recriação do País das Maravilhas é sem dúvida digna de Carroll. Os recursos da animação digital são utilizados não com exagero, mas para dar existência a personagens como a Lebre Maluca e o Rato Dorminhoco. As paisagens de árvores com galhos retorcidos e florestas de cogumelos, no melhor estilo do diretor, contribuem para criar um clima de pesadelo condizente com a história. Esta versão, sem dúvida, será para as novas gerações uma referência tão marcante quanto foi a versão certinha, em desenho animado, para as gerações passadas.

Dito isto, não se pode deixar de apontar os problemas da versão de Burton. Um ponto que deve ser destacado é que o diretor, na verdade, não segue o enredo da obra literária, mas prefere retomar a história numa perspectiva futura, com uma jovem Alice de quase vinte anos. Versões de Alice mais velha não são novidade. Elas já circulam há muitos anos sob a forma de textos, HQs, ensaios fotográficos⁴ e, mais recentemente, páginas na Internet. São obras de artistas que, tendo percebido as associações eróticas suscitadas pela personagem, resolveram recriá-la a partir da sua fantasia, a qual não tinha necessariamente o componente pedófilo daquela de Carroll. Uma Alice jovem e não mais criança, implica, portanto, uma personagem que é autorizada como objeto do desejo. Ao mesmo tempo, ela própria participa do desejo adulto enquanto mulher. Em termos freudianos, podemos dizer que a diferença entre as Alices de Carroll e de Burton é que a primeira ainda está na anarquia das pulsões, enquanto a segunda já vive sob a ditadura de uma corrente pulsional, que a encaminharia para uma escolha sexual. Nesse sentido, é emblemático que, logo no começo do filme, ela seja pedida em casamento numa cerimônia formal. Doravante, Alice deve ser considerada como inscrita na sexualidade adulta.

Burton explora as alusões eróticas que essa maioridade de Alice possibilita, dentre elas o desnudamento provocado pelos sucessivos encolhimentos e crescimentos, que em duas ocasiões a deixam inteiramente despida. Ele o faz, todavia, com muita cautela, não sabemos se devido aos limites de um filme da Disney para crianças, ou porque quis criar uma personagem assexuada. Na primeira situação, é o Chapeleiro, sempre protetor, que confecciona para ela um vestido de boneca. Na segunda, é a rainha que ordena que vistam o

⁴ Vide a instigante série de Annie Leibovitz.

seu corpo imenso com o tecido disponível. Não vemos o corpo nu de Alice, é claro, mas somos informados disso.

Poderíamos supor que, uma vez tendo atingido a idade de casar, ou seja, aquela que marcaria o início da vida sexual admissível na Inglaterra vitoriana, Alice trocaria as preocupações infantis das suas primeiras aventuras (matérias escolares, castigos, animais domésticos) por outros interesses, como a escolha de um parceiro. Ora, mas o que essa moça faz diante da proposta de casamento? Ela foge. E se refugia justamente no mundo fantástico da sua infância, povoado por animais falantes e outros seres fabulosos. Porém, nem mesmo nesse universo entre o sonho e a realidade, ela está livre do desejo dos homens, como demonstra o assédio do sanguinário Valete de Copas e a ternura do carinhoso Chapeleiro. O primeiro, ela repudia; e o segundo, trata de uma maneira fraternal, como define muito bem Johnny Depp numa entrevista. Ou seja, no transcorrer da história, ela recusa três homens. Certo que o primeiro é um lorde babaca, o segundo, um crápula homicida e o terceiro, bem, ele é maluco. Porém, pensando melhor, *babaca*, *crápula* e *maluco* podem muito bem ser consideradas três (des)classificações possíveis dos seres do conjunto masculino desde um ponto de vista feminino, três maneiras de perceber o desejo masculino: ridículo, agressivo ou absurdo. Como não se deixa dividir pelo desejo de um homem, Alice não pode desejar.

Mas, então, se não é o desejo, o que move Alice? Contrariamente à sua idade, ela ainda parece estar no que Freud chamou de fase de latência, a qual, ao que tudo indica, é também a fase idealizada por Hollywood para os seus personagens e espectadores. Estes, mesmo adultos, parecem gostar mais de disputar jogos fálicos, de artes marciais, tiroteios e explosões do que de sexo. Essa preferência parece não se restringir aos meninos, perdão, aos homens, mas também às mulheres, tanto personagens quanto espectadoras. “*Girl Power!*”, exclamam os críticos da TV norte-americana, sempre muito animados, diante da nova Alice. Esta não é mais uma menina indefesa, mas uma jovem que enfrenta destemida os piores monstros no mundo “da fantasia”. Mas de que serve tudo isso para o diretor, senão como metáfora para o mundo “da realidade”? “*É você quem tem que tomar suas decisões*”, diz a Rainha Branca, muito didática, a Alice, diante de uma plateia que duplica o público da sua festa de noivado. E o que ela decide ao voltar ao seu mundo? Ser executiva de uma multinacional! Para negociar com a China!

Mas, espere um pouco, já vimos esse discurso antes em algum lugar, onde foi mesmo? Ah, sim: no feminismo dos anos 60! Então, é essa a contribuição de Tim Burton para a recriação de Alice: uma ideologia do século vinte, que preconiza que as mulheres devem buscar a realização no trabalho? Pensávamos que tal ideário já havia sido objeto de crítica das

próprias feministas contemporâneas, mas, pelo visto, Tim Burton e a Disney o promovem como revolucionário, por meio dessa heroína que enfrenta as convenções da sociedade vitoriana. Nesse ponto, eles estão mais do que atrasados: criticar a aristocracia e a educação vitorianas em pleno século 21 é moleza, queria ver fazer isso naquela época, e em um livro para crianças. O equivalente atual seria criticar o discurso capitalista e a classificação dos sujeitos em categorias semelhantes a gavetas de uma escrivãzinha inglesa, mas não devemos esperar tal ousadia dessa obra com moral politicamente correta.

A escolha de Mia Wasikowska, uma jovem atriz de beleza delicada e ar nórdico para interpretar essa Alice fálica, parece inadequada. Mas a atriz se esforça e passa a maior parte do tempo do filme com o cenho franzido e a carinha emburrada, para mostrar que sua personagem é valente e tem “*muíteza*” (“*muchness*”: macheza?). Ela não é a única representante das mulheres nessa história, mas contracenava com as rainhas, Vermelha e Branca. Em *Através do Espelho*, estas orientavam Alice no seu percurso pelo tabuleiro de xadrez até se tornar rainha no final, o que poderia ser lido como um rito de passagem guiado por um saber feminino, espécie de S_2 não-fálico. No filme, elas são irmãs e possuem atitudes opostas a respeito de tudo, sobretudo de Alice. A primeira delas é a Rainha Vermelha, numa excelente atuação de Helena Bonham Carter, que consegue manter algo do *non-sens* carrolliano no papel dessa tirana celerada, exemplo maior do puro arbítrio, que é como Lacan define o Desejo da Mãe sem a intervenção da Lei. No início do filme, Alice a associa a sua futura sogra, de forma um tanto óbvia.

Seu contraponto “do bem” é sua irmã, a Rainha Branca (do xadrez, mas, vá lá, temos que ter paciência a essa altura) interpretada por Anne Hathaway, reencarnação de Audrey Hepburn com uma boca maior. Ela encarna o ideal de doçura, aquela que governa não pelo medo, mas pelo encanto que exerce sobre seus súditos, o oposto da violência descontrolada da despótica Rainha Vermelha. Para representar tal papel, Burton obrigou a atriz a trejeitos exagerados que a deixam visivelmente constrangida. Por fazer Anne Hathaway pagar esse mico, Tim Burton há de penar três meses em um dos círculos do Inferno.

Porém algo transparece sob essa mímica, algo que contradiz essa doçura. Após a morte do Jaguadarte, a Rainha Branca se revela impiedosa em relação a sua irmã, a quem condena ao exílio perpétuo. O próprio tom de sua voz e a expressão do seu rosto se modificam, embora sem perder totalmente o estilo original. O que significa isso? Que a doçura da Rainha Branca seria um exemplo da feminilidade como mascarada? Burton resolveu se dedicar a sutilezas?

No meio do corre-corre extenuante a que os personagens são submetidos, há uma pergunta que o Chapeleiro faz a Alice que parece digna de Carroll (não a encontrei nos livros, mas pode estar lá): “*Por que você é sempre tão grande ou tão pequena?*”. Charles Dodgson poderia muito bem ter dito isso para Alice Liddell, *tão pequena* quando ele a conheceu e inventou para ela a história com a personagem homônima, quase numa livre-associação. Porém, anos mais tarde, quando ele a encontra pela última vez, ela tem dezoito anos (quase a mesma idade da personagem do filme), e ele é um jovem senhor de trinta e oito anos, um escritor famoso e rico, em suma, um bom partido. Esse encontro provoca uma cisão entre os biógrafos de Carroll: uns dizem que ele pediu Alice em casamento, porém a senhora Liddell, como uma cruel Rainha Vermelha, vetou a proposta. Outros dizem que ele nunca chegou a fazer tal pedido. Caso estes últimos estejam certos, isso poderia indicar a confirmação do desejo pedófilo (ainda que sublimado) de Carroll: ele não desejaria exatamente Alice, mas a menina Alice. Na idade de casar, ela seria para ele *tão grande*.

A mesma frase, porém, poderia ser tomada como uma mensagem invertida, dita por Alice Liddell a Charles Dodgson. Na sua infância, ele era um senhor simpático que sabia inventar histórias engraçadas e se comunicar com as crianças, mas ainda assim pertencente ao mundo dos adultos, *tão grande*. Porém, quando ela já é uma senhora idosa e lhe pedem que escreva sobre suas reminiscências do autor de *Alice no País das Maravilhas*, Dodgson é *muito pequenino*, reduzido a traços que ela se esforça para evocar, mas que se esvanecem na sua memória.

Se Burton não estivesse tão interessado em criar uma Alice guerreira e empreendedora capitalista, poderia ter explorado esse desencontro entre ela e o seu Chapeleiro, mas o máximo que ele faz é colocar a sua lourinha emburrada e o seu doidinho num idílio duvidoso, em que o Chapeleiro se queixa a Alice: “*Você não vai se lembrar de mim quando acordar*”. O que não deixa de ser estranho, porque nesse caso é ele que se coloca como objeto da fantasia dela.

Na verdade, não é tão estranho assim, pois essa Alice não se deixa colocar como objeto da fantasia de ninguém. Nisso reside sua maior diferença em relação à Alice original, a qual, multiforme e polissêmica, permitia a associação com o objeto da fantasia de cada leitor, por mais distante que tal objeto fosse das suas características “reais”. Por isso Lennon (só para dar um exemplo) pôde buscar nela inspiração para Lucy, a garota com olhos caleidoscópicos que vem do céu estrelado com diamantes. Já a Alice feminista de Burton já vem com uma leitura imposta: ela é plana, bidimensional (apesar de o filme ser em 3D). Pobre Alice! Já foi

coisa melhor, como demonstra o poema-acróstico de Carroll, abaixo na tradução de Sebastião Uchoa Leite⁵ (quase superior ao original):

Sempre me perseguindo essa lembrança.
Alice, sombra no céu que não se alcança,
Nunca vista por olhos sem esperança.

⁵ CARRROLL, Lewis. *Aventuras de Alice no País das Maravilhas & Através do espelho e o que Alice encontrou lá*. Tradução e organização de Sebastião Uchoa Leite. Rio de Janeiro: Fontana; Summus, 1977. p. 247.