

O SOLO DO SONHO

(Evasão e Emancipação em Alice e O mágico de Oz)

Ernesto Wayne

O propósito do presente estudo é examinar a evasão e a emancipação nas histórias para crianças, na modalidade que assumem em **Alice no país das maravilhas** e em **O mágico de Oz**, tentando mostrar que, nesses livros, a consecução da última é obtida pela prática da primeira.

1. A EVASÃO

Num grau máximo de abstração, realizam-se, na grande sintagmática de **Alice** e de **Oz**, as seguintes funções de Propp:

- a) carência;
- c) deslocamento;
- d) reparação da carência;

que podem ser reescritas:

- a) carência de emancipação;
- c) deslocamento por meio da evasão;
- d) reparação da carência através da emancipação obtida.

Num grau menor de abstração, é possível inserir mais as seguintes funções propianas:

- b) partida;
- e) retorno.

Desenhado o modelo, uma nova reescritura é permitida, agora com a introdução do que seriam os itens lexicais e observações:

- a) carência de emancipação sofrida por Alice e Dorothy;
- b) partida do jardim vitoriano e de Kansas;

- c) deslocamento pelo País das Maravilhas e pelo Reino de Oz, através da evasão onírica. Assim, pelo menos literalmente, o percurso não se realiza no espaço externo, mas é uma caminhada pelo mundo íntimo das personagens;
- d) a reparação da carência de emancipação é obtida através do amadurecimento proporcionado pela superação dos percalços aparecidos durante a viagem interna;
- e) retorno ao jardim e a Kansas. Da mesma forma como a partida dá início ao processo emancipatório, o retorno encerra esse processo.

As demais funções e seqüências proppianas não vêm agora ao caso. Poderiam ser desentranhadas no interior da macrofunção de deslocamento.

Como fica visto, portanto, é dentro dessa função de deslocamento que sucede a evasão. Evasão de uma realidade desagradável às meninas, porque regrada pelos adultos. A emancipação conseguida ao longo dessa fuga ao real, paradoxalmente, é a causa do desejo de retorno ao ponto de partida, a Kansas e ao "garden" vitoriano, porque o crescimento das personagens lhes oferecerá um novo papel no lugar de onde partiram.

Cabem, nesta altura, as considerações de Ana Mariza R. Filipouski e Regina Zilberman:

"(...) os deslocamentos definem-se como fugas, pois resultam de uma situação atual que desagrada ao protagonista." (p. 36)

e depois:

"Assim, a seqüência narrativa procura reintegrar as personagens ao meio ambiente, levando-as a raciocinar com os auxílios obtidos através de sua experiência, concluindo o texto por uma predominância da realidade sobre a fantasia..." (p. 55)

Em *O mágico de Oz* é bem explicitada, no início do livro, a desconformidade de Dorothy com a realidade circundante e sua tímida e precária tentativa de evasão através do apego a Totó:

"Da porta da casa, Dorothy só via a planície cinzenta e enrugada que se estendia até o horizonte, sem uma árvore, sem uma vila. Até o capim era raro e mirrado e tinha o mesmo tom cinzento que caracterizava a planície. Tia Em, moça e bonita, quando viesse morar ali, tinha mudado com o sol e o vento. Os olhos brilhantes, os lábios rosados, o rosto alegre e saudável, acabaram cinzentos e tristes como tudo o mais. Quando Doro-

thy ficou órfã e foi morar em sua companhia, Tia Em levava sustos incríveis com o riso alegre da menina e olhava espantada para Dorothy, sem entender como a sobrinha podia ser alegre, num lugar tão triste. Tio Henry falava pouquíssimo e trabalhava sem parar, não sabendo o que era alegria. Também ele, das barbas às botas, parecia feito de cinza. Dorothy não só desaprendeu a rir e não ficou cinzenta graças a Totó, um cãozinho preto(...) com o qual passava brincando". (p. 9, 10).

Além da conotação, insinuada, por exemplo, na descrição da paisagem, é bem nítida a oposição meninil/gente grande:

riso alegre / não sabendo o que era alegria
ser alegre / lugar tão triste.

No final do livro, tendo incorporado a si as vivências da emancipação, após trilhar a evasão pelo maravilhoso, à pergunta de sua tia

"Minha queridinha! — (...) Onde você esteve esse tempo todo? Dorothy respondeu muito séria: — No Reino de Oz!" (p. 160)

maneira concisa de afirmar a inserção do maravilhoso no real e de proclamar sua autonomia: dona de uma experiência libertadora do triste e gris universo adulto.

Parêntese talvez pertinente nesta altura: na leitura hollywoodiana de *O mágico de Oz* (de Victor Fleming, da Metro, com Judy Garland), o mundo adulto de Kansas é representado através do discurso em branco e preto; o infantil, tecnicolorido, coincidindo com o feérico de Oz. Além disso, a oposição branco e preto / cor ressalta, criativamente, a dicotomia adulto / meninoso e ainda visualiza o caráter de narrativa enquadrada da história de L. Frank Baum. Vale ainda realçar que, na leitura da Fox do texto de Maeterlink, *O pássaro azul* (com Shirley Temple), outra narrativa enquadrada como Oz, o universo paterno é inicialmente filmado em branco e preto, colorida a incursão ao fantástico do Pretérito e do Porvir e, no retorno ao real, esse real é rerepresentado em cores, a querer dizer, quem sabe, que a realidade, contaminada pela fantasia, incorpora a si as cores desta. (1)

Também em Lewis Carroll, no começo do livro, a saturação da personagem com o mundo de verdade:

"Alice começava a se aborrecer de não fazer nada. (...) Diversas vezes dera uma olhadela para o livro, mas acabara perdendo o interesse. (...) Mas estava tão quente e ela sentia tanta

preguiçal(...) Mas ficou muito espantada quando o Coelho parou, tirou um relógio(...) e saiu correndo. (...) Achou o fato esquisitíssimo. Sem pensar duas vezes, saiu correndo atrás do Coelho." (Cap. I, p. 14)

A menina começava a se aborrecer de não fazer nada, perdendo o interesse, ela sentia tanta preguiça, tudo isso conotando a desconformidade com o cenário em que se move a gente grande. Tanta preguiça é ponto de transição para o muito espantada, forma de penetração no maravilhoso, através do Coelho branco, rumo à evasão.

Desde logo, a oposição meninidade / adulto:

começava a se aborrecer / muito espantada
não fazer nada / saiu correndo.

No encerramento da narrativa:

"— Oh, tive um sonho formidável!
E começou a contar à irmã as estranhas aventuras que tinha vivido.
— Não há dúvida, foi um sonho fantástico!
(...) Alice levantou-se e foi andando devagarinho, recordando o maravilhoso sonho — o sonho de Alice num País das Maravilhas" (Cap. XII, p. 151)

Assim, da mesma maneira que Dorothy, para Alice a introdução do maravilhoso no cotidiano proporciona-lhe a realização. Não estará mais aborrecida de não fazer nada, nem com tanta preguiça, mas enriquecida pelo imaginário irá transmitir essa forma de contestação ao adulto, às outras crianças, aliás, como faz, logo ao despertar, de imediato, à irmã.

Portadoras de uma informação haurida no âmago do maravilhoso, Alice e Dorothy desejam o retorno ao lar, onde, agora, há uma tarefa a cumprir; daí a almejada volta, a todo momento reiterada ao longo da narrativa:

Em Oz:

"— O senhor prometeu que me mandaria de volta para Kansas, caso destruíssemos a Bruxa Malvada do Oeste" (p. 115)

"(...) achasse um meio de enviá-la para Kansas. Caso isso acontecesse, era capaz de perdoar-lhe tudo." (p. 123)

"Agora que cada um tem um reino para governar, quero voltar para Kansas." (p. 157)

Em Alice:

"— Ah, meu Deus! Quem dera que me chamassem mesmo! Já estou farta de ficar aqui sozinha!" (Cap. II, p. 27)

"Ah, que saudade da minha casa!" (Cap. IV, p. 46, 7)

De novo, com Filipouski e Zilberman:

"Em ambos os casos, os heróis sempre retornam ao lar (...) Mas esta saída para o mundo do herói, que culmina numa volta com maior experiência existencial, tem também o seu sentido. Representa justamente este enfrentar da realidade externa por uma primeira vez, que traz consigo marcas indelévels." (p. 37)

2. A EMANCIPAÇÃO

Como a emancipação das personagens ocorre em vários níveis que se entrelaçam e se interpenetram — sempre através da evasão, o sonho, nos dois casos — tenta-se, para classificar esses níveis emancipatórios, uma aproximação com o conteúdo hjelmsleviano oposto em forma e substância do conteúdo. As faixas de amadurecimento ocorridas nesses vários planos serão examinadas aqui aleatoriamente, eis que a exaustividade não cabe nas proporções deste estudo.

Ao menos operacionalmente, para as finalidades aqui pretendidas, a forma do conteúdo equivaleria à trama (sumariamente: os procedimentos do narrador, a maneira como o leitor é informado dos sucessos); a substância do conteúdo corresponderia à fábula (a lo largo: os acontecimentos em si, independentemente de como foram vistos pelo narrador, ou deles tomou conhecimento o leitor).

No plano da forma do conteúdo, portanto, a emancipação será enfocada como provinda da circunscrição do maravilhoso, o que dá aos relatos o caráter de narrativas enquadradas, o que vai implicar: a) a transformação das meninas de objetos-de-enunciação em sujeitos do enunciado; b) a transformação da visão "de fora" em visão "com".

No que toca ao plano da substância do conteúdo, a emancipação será vista como incorporação das experiências obtidas através das incursões para além do cotidiano — as aventuras no maravilhoso das quais resultam: a) no caso de Dorothy, das iniciativas que é compelida a tomar para consecução de alimentos, abrigo, condução e manutenção da integridade física; b) no caso de Alice, de seu questionamento permanente do mundo adulto.

2.1 — A circunscrição do maravilhoso

Alice in Wonderland e The Wonderful Wizard of Oz possuem em comum o wonder posto em evidência nos títulos dos livros.

Essa ocorrência coincidente situa o lugar do maravilhoso nessas narrativas. É que o fantástico em Alice no país das maravilhas e em O mágico de Oz não é dado, não é pertença do cotidiano e do natural e do normal, como acontece nos "fairy tales". É o lugar de estranhamento, onde situações novas serão experienciadas. Nos contos de fadas, como quer Jean Cohen,

"O 'era uma vez' dos contos de fada é um signo desse tipo [signos de literalidade]: indica ao leitor que as incompatibilidades habituais estão suspensas, e que por conseguinte as impertinências aparentes não são obras das palavras [como na metáfora]. A árvore que fala e o cavalo que voa são então tomados ao pé da letra e os processos habituais de redução lingüística ficam inibidos." (p. 96)

Portanto, o maravilhoso, que nos contos de fada é literal, em Alice e Oz é figurado, uma vez que se desenrolam no âmbito onírico, domínio lacaniano da metáfora, i.é., na área da imagística.(2)

É o "era uma vez" que permite à Chapeuzinho não estranhar o uso da dupla articulação da linguagem pelo Lobo, à Cinderela não questionar o fato de ser vestida por um pássaro, aos anões fazer com que a moça espirre moedas de ouro, ao urso pedir polidamente abrigo, ao espelho dar informações à Rainha, ao alfaiate não ter medo dos gigantes, e assim por diante...

As franquias do "era uma vez" estão canceladas em Oz e no País das Maravilhas, já porque essas regiões são postas pela verossimilhança ficcional dentro dos sonhos de Alice e de Dorothy (concessão, talvez, às exigências do Realismo); já porque convenientemente cercadas e isoladas pela área de segurança representada pelo cinturão protetor da narrativa-moldura. Mesmo confinado ao território onírico, ao contrário do que se dá nos contos de fada, o maravilhoso surpreende.

No País das Maravilhas (grifos postos aqui):

"(...) afogando-me em minhas próprias lágrimas... É um castigo **esquisito**, mas está tudo tão **esquisito** hoje!" (p. 28, Cap. II).

"Que árvore mais engraçada! A toda hora, vejo coisas engraçadas." (Cap. VII, p. 92)

E os fatos são tão inabituais, depois da descida pela toca do Coelho, que Alice comenta metalingüisticamente:

"Ah, para que fui entrar naquela toca? Aqui nunca sei o que vai acontecer! Não acreditava em história de fadas, mas agora vejo que são verdadeiras. Puxa, essas coisas que estão acontecendo comigo dariam um livro maravilhoso. Posso eu mesmo escrevê-lo, quando for grande. Ora, agora me lembro que grande já estou e até demais." (Cap. IV, p. 47)

Em Oz (grifos postos aqui):

"Então um fato **esquisito** sucedeu. A casa rodopiou duas ou três vezes e subiu devagarinho no ar." (p. 12)

"Ah! — Seus olhos se arregalaram de **espanto** ante o espetáculo maravilhoso." (p. 14)

No encontro como o homem de lata e o espantalho (3):

"Dorothy contemplou-o com **assombro** (...)" (p. 37).

"A menina ficou **intrigada**. Era muito **estranho** uma criatura de palha que sabe falar e andar." (p. 28)

"Abriu uma porta que Dorothy transpôs intrepidamente, detendo-se em seguida, **embasbacada**, diante do fantástico cenário." (p. 82).

Essa estada no maravilhoso vai permitir a Dorothy fazer sua incursão pela metalinguagem, embora mais atenuada do que Alice:

"Ah, estou entendendo: não existem mais bruxas no países civilizados. Nem feticheiras. Nem mágicas. Mas o Reino de Oz, sabe, nunca foi civilizado, ainda temos bruxas e mágicos." (p. 17)

O maravilhoso, ficou visto, desenrola-se como uma narrativa enquadrada; enquadrante, a realidade. O fantástico processa-se no interior do sonho, este guarnecido pelo real.

As personagens, ao deparar com o mágico, admiram-se e assombam-se, e, dado o caráter onírico de suas andanças, espantam-se com a presença do imaginário dentro de si mesmas.

Tem-se, assim, que o real é o mundo exterior e, o irreal, o mundo interior. O mundo de verdade cerca por todos os lados o território do faz-de-conta.

2.1.1 — De objeto a sujeito

Na profundidade das estruturas, a peregrinação de Alice e Dorothy pelo solo do sonho realiza-se tendo as meninas mesmas como emissoras do relato. Convenções narrativas à parte, como poderia o narrador onisciente dar conta do sucedido no sonho de outrem? É essa, pelo menos, uma das situações-limite da onisciência.

Dai por que, de objeto-de-enunciação na história contante, passam a sujeito do enunciado na história contada. É que se há, nas histórias em causa, uma narrativa cercante e uma narrativa cercada, elas pressupõem, como já se apontou, respectivamente, um sujeito-de-enunciação e um sujeito do enunciado. O primeiro passará a palavra contante ao segundo, no caso Alice e Dorothy. Dito de outro modo, as duas meninas passam de objeto-de-enunciação na narrativa-moldura para sujeito do enunciado na narrativa-quadro.

Essa transposição de papéis, de passivo e ativo, traduz o mecanismo emancipatório das protagonistas. Alice e Dorothy são objetos do mundo adulto situado nas narrativas envolventes — o jardim e a fazenda — que se transmudam em agentes do universo infantil localizado — no País das Maravilhas e em Oz — na história envolvida.

2.1.2 — A visão emancipadora

Para Pouillon,

"Escolhe-se um único personagem que constituirá o centro da narrativa, ao qual se atribui uma atenção maior, ou, em todo o caso diferente da que se atribui aos demais". (p. 54)

e, com isso, se irá constituindo a visão "com".

As personagens, em Alice e Oz, tornam-se centro da narrativa, quando elas próprias passam a gerar o relato. Se as histórias são os sonhos delas mesmas, os acontecimentos terão de ser protagonizados, necessariamente, pelas meninas e, nas raríssimas vezes em que não o são, estão sempre, por assim dizer, sob seu controle.

É como o ponto de vista "por detrás" que assinala o relato continente, transforma-se em visão "com" na história contida.

Esse conduzir a narrativa central — central em dois sentidos: enquanto emoldurado e enquanto domínio do infantil — é um dos indícios da emancipação de Alice e de Dorothy, em contraposição ao seu estado de subordinação inicial às margens do relato, domínio do adulto.

As marcas da perspectiva "com" podem ser detectadas: a) na intensa dialogação, tanto em Carroll como em Baum, em que é constante a presença interlocutória das garotas; b) na menção dos sentimentos, intenções e reflexões das duas; c) nas introspecções e monólogos interiores delas, principalmente de Alice.

A dialogação é de dispensável amostragem, pois basta a visualização dos travessões introdutórios da fala direta que congestionam quase todas as páginas dos dois livros.

Os sentimentos, intenções e reflexões estão na abundância dos chamados verbos de processos internos de Käte Hamburger:

Em Oz (grifos postos aqui):

"Dorothy começou a soluçar, **sentindo-se inferior...**" (p. 19)

"Só então Dorothy **percebeu** que estava com fome..." (p. 22)

"A menina **lembrou-se...**" (p. 23)

"Dorothy não se **sentia** tão infeliz..." (p. 22)

"**Pensou** a princípio que se enganara..." (p. 27)

"Dorothy **ficou com muita pena...**" (p. 29)

"Já sei — quis **adivinhar** Dorothy..." (p. 30). Etc...

Em Alice (grifos postos aqui):

"Sem **pensar** duas vezes..." (Cap. I, p. 14)

"Alice **tinha certeza...**" (Cap. I, p. 19)

"Meu Deus! Que está acontecendo comigo? — **pensou** Alice (Cap. II, p. 23)

"Será que devo falar com ele? — **pensava** ela." (p. 29)

"Mas logo **se lembrou** de que o animal..." (Cap. II, p. 29)

"Alice não **sabia** o que fazer..." (Cap. III, p. 37)

"(...), pois **se sentia** muito abandonada..." (Cap. III, p. 41). Etc...

E assim por diante, a todo instante.

2.2 — As aventuras no maravilhoso

No respeitante à fabula, Dorothy terá sua autonomia interior resultante das decisões e atitudes que assume em favor de sua própria sobrevivência, entendida essa como garantia de alimentos, teto, locomoção e necessidade de vencer antagonistas.

Alice, por sua vez, obtém sua emancipação através do exercício de uma visão crítica da sociedade adulta.

O processamento dessas transformações tem como ambiente desencadeador a peregrinação pelo maravilhoso.

2.2.1 — O preço dos benefícios

Dorothy morava em Kansas. Esse morar implica abrigo e alimentos:

"Eram só quatro paredes, o assoalho e o teto, isto é, um único aposento contendo um fogão velho, um guarda-louça (...) e as camas." (p. 9)

"Quando Dorothy ficou órfã e foi morar (...)" (p. 10)

com os tios, o transporte, de certo, foi proporcionado por eles.

"Um alçapão, no centro do assoalho..." (p. 10) protegia fisicamente Dorothy contra a violência dos ciclones.

Assim era em Kansas, ali a menina tinha assegurados os elementos essenciais da sobrevivência e em segurança sua pessoa.

Não assim em Oz, pois, lá

"todos pagam para conseguir o que desejam" (p. 84)

e esse pagar para conseguir significa uma tomada de iniciativa, uma autodeterminação, responsáveis pelos seus passos emancipatórios. Lá, por exemplo,

"Sua maior preocupação era contudo a cesta vazia. O lenhador e o espantalho não comiam, mas ela, que não era de lata nem de palha, precisava comer para viver." (p. 43)

"Naquela noite, não encontrando nenhuma habitação por perto, foram obrigados a acampar debaixo de uma árvore frondosa. Dorothy acendeu uma fogueira a fim de aquecer-se e sentir-se menos deprimida. Comeu com Totó o resto do pão, ficando preocupada com o alimento do dia seguinte." (p. 50)

"Gostaria de encontrar alguma coisa para comer, menos frutas — disse a menina. — (...) Vamos bater na próxima casa." (p. 70)

"Colocou uma barra de ferro no centro da cozinha, tornando-a invisível aos olhos dos humanos, e Dorothy não tardou a tropeçar no obstáculo, estendendo-se ao comprido no chão (...) Dorothy ficou tão furiosa que, agarrando um balde, despejou a água toda em cima da bruxa, molhando-a da cabeça aos pés." (p. 103, 104).

Para sua nutrição, repouso, locomoção e defesa contra os inimigos, Dorothy conta consigo mesma, com sua capacidade de decisão e ação e, se tem auxiliares mágicos, o Espantalho, o Leão, o Lenhador, os benefícios que deles recebe advêm do princípio de que, em Oz, "todos pagam para conseguir o que desejam", esses benefícios são retribuições a atos do interesse deles feitos em seu favor pela garota. Se dispõe de objetos mágicos, essas coisas são dádivas que consegue em troca de serviços prestados aos anões, como a touca e os sapatinhos maravilhosos.

2.2.2 — Gulliver no país das maravilhas

Em Alice, os hábitos, os costumes, as etiquetas, os protocolos da "victorian age" são contestados. Esse "pride and prejudice" que, no mundo adulto e real do tempo de Dickens, é comedido, regrado, codificado, ritualizado, canonizado, procedido dentro do mais rigoroso bom-senso burguês, sofre transformação de enlouquecimento, transpostos para o universo infantil e onírico de Alice, através da oposição bom senso / non sense, racionalismo / irracionalismo, pois, como diz o Gato Risonho, no país das maravilhas,

"— (...) Aqui, somos todos doidos." (Cap. VI, p. 75)

Dessa forma, o aulicismo cortesão é parodiado através do Coelho fidalgo e a sua preocupação pela pontualidade britânica:

"— Meu Deus! A Duquesa! Ela deve estar furiosa com a minha demora!" (Cap. II, p. 25)

Pontualidade levada ao paroxismo no episódio do chá-das-cinco da Lebre e do Chapeleiro:

"(...) Meu relógio só marca cinco horas!

Alice logo entendeu:

— Então é por esse motivo que o chá está sempre à mesa? Cinco horas é a hora do chá, não é mesmo?

— É verdade! — respondeu o Chapeleiro (...) — É sempre hora do chá, e por isso não temos tempo nem de levar a louça..." (Cap. VII, p. 86)

São ironizados os esportes britânicos e sua rígidas regras:

"Nunca em sua vida Alice havia visto um campo de críquete mais esquisito. Era cheio de montinho e buracos, com ouriços vivos em vez de bolas, uns pássaros muito erguidos, chamados flamingos, serviam de bastão. Os arcos eram formados por soldados, de tal maneira curvados que os pés e as mãos pareciam enterrados no chão." (Cap. VIII, p. 100)

O aconchego dos interiores domésticos nos inversos europeus, à la "how was green my valey", com a panelas fumegantes e o "baby" acalentado com canções de ninar, no episódio da Duquesa e da Cozinheira, em que toda essa pieguice se converte na "piração" de uma parafernália alucinante:

"Mas, naquele instante, a cozinheira tirou o caldeirão do forno e, sem mais nem menos, começou a jogar tudo que estava ao seu alcance em cima da Duquesa e do bebê — primeiros os talheres, depois as panelas e os pratos." (Cap. VI, p. 70)

A logicidade, a organização coerente do mundo, a mimese realista desmontadas, entre outras, nas seqüências do Gato metonímico:

"E dessa vez foi desaparecendo tão devagar que começou pela ponta do rabo e acabou pelo sorriso. O curioso é que o sorriso do Gato ficou, durante algum tempo, sobre o galho. "Essa é boal — pensou Alice. — Ver gatos sorridentes já é esquisito. Agora, ficar vendo só o sorriso sem gato atrás é ainda mais esquisito!" (Cap. VI, p. 76)

As rosas brancas pintadas de vermelho (p. 95), o problema de cortar uma cabeça sue não tem corpo (p. 103), de acabar sem começar (p. 115), um mundo, enfim, em que

"afinal de contas, não ia acontecer alguma coisa que fosse um pouquinho normal." (Cap. X, p. 127)

Alice questiona a língua, ilustrando a proposta de que o valor de um termo se estabelece na sua relação com os demais elementos do sintagma e com o todo:

"— Você diz, por exemplo: 'eu vejo o que como'. Acha que é a mesma coisa que 'eu como o que vejo'?"
— Mas você pode dizer 'eu gosto do que me dão' e é exatamente o mesmo que 'dão-me e que gosto!' — observou a Lebre.

Como se estivesse a sonhar, o Rato do Campo falou:
— Também se pode dizer: 'eu respiro enquanto durmo' e é exatamente a mesma coisa que: 'eu durmo enquanto respiro...' (Cap. VII, p. 81-82)

Faz-de-conta que é Benveniste, ao colocar a ocorrência de dêiticos (o referente só pode ser determinado em relação aos interlocutores, caso dos pronomes pessoais) e anafóricos (segmento do discurso referente a outro segmento do mesmo discurso, caso dos demonstrativos). Os grifos, a seguir, são do texto:

"(...) o patriótico arcebispo de Canterbury, achava isso razoável.

— Achava **isso** — respondeu o Rato, meio irritado — Você sabe muito bem o que **isso** quer dizer, quando **eu** acho uma coisa; para mim, só pode ser uma rã ou uma minhoca. O que foi que o arcebispo achou?" (Cap. III, p. 35)

"— Não. O tempo e eu tivemos uma briga em março último. Foi pouco antes **dela** ficar maluca. Assim dizendo **apontou** [grifo aqui] com a colher de chá para a Lebre (...)." (Cap. VII, p. 86)

A fisicidade do significante levada às últimas conseqüências:

"Elas tiravam do poço várias coisas (...) coisas que começam por 'M' (...)

— Tudo que começa por **M**, por exemplo: máquina, moscas, mamão e muitíssimo. Você já viu alguma vez um **muitíssimo**? [Grifo no texto] (Cap. VII, p. 90)

A idéia de que significantes parcialmente iguais (rima) são semanticamente aproximados ou aproximáveis:

"Ela falou em eixo. Corte-lhe o queixo (...)" (Cap. VI, p. 71)

O iconicismo, o concretismo, o poema-processo, Mallarmé previstos, no texto, na história em forma de rabo, com a composição tipográfica espiralada e a gradativa diminuição do corpo dos tipos, à página 39.

Problematiza a literatura infantil e faz metalinguagem dela, quando questiona o conto de fadas:

"— Era uma vez três irmãs que se chamavam Lúcia, Elsa e Teresa. Viviam no fundo de um poço.

— De que viviam? — perguntou Alice, sempre interessada em comidas e bebidas.

O Rato pensou um instante e disse:

— De melado!

— Impossível — disse Alice — Uma pessoa que só come melado acaba doente!

— Elas estavam doentes! — disse o Rato — Muito doentes! Não conseguindo imaginar como alguém poderia levar aquele tipo de vida, Alice perguntou:

— Mas por que viviam no fundo de um poço?" (Cap. VII, p. 87, 88).

A prepotência e o árbitro imperiais:

"Não demorou muito e a Rainha gritou, raivosa:
— Cortem a cabeça desse! Cortem a cabeça daquele também!"
(Cap. VIII, p. 100).

Ao melhor estilo dos Tudor.

O moralismo tipo Marquês de Maricá, nas máximas malucas da Duquesa:

"— Eu sabia! Os flamingos e a cabola picam! E a moral disto é: Todos os pássaros são semelhantes! (...)
— Tem toda a razão e a moral disto é: Seja lá o que você for, trate de parecer o que é. Ou, falando mais claro: Nunca imagine ser o que você não é, ou o que parece ser para os outros, ou o que você podia ser, se não fosse o que é! (Cap. IX, p. 110).

Insurge-se contra a repressão da família à época das sornas Brontes e seus "wuthering weights"; e da escola dos anos de Oliver Twist e David Cooperfield:

"'Aqui, todo mundo diz: Vamos! Nunca na minha vida recebi tantas ordens!' — pensou Alice." (Cap. IX, p. 114))

"— Levante-se e recite — ordenou o Grifo,
Alice pensou: 'Como é mandão, esse pessoal aqui! Desse jeito era melhor estar na escola!' " (Cap. X, p. 126)

Aponta a presteza e a eficiência dos burocratas no desempenho de suas inúteis funções:

"Os jurados imediatamente começaram a escrever as três datas na lousa, somaram, multiplicaram e fizeram uma barefunda completa." (Cap. XI, p. 35)

Os protocolos e formalidades da justiça de Sua Majestade:

"— O que é que sabe deste caso? — interrogou o Rei.
— Nada! — respondeu Alice.
— Nada, realmente?
— Nadinha, nadinha! — repetiu Alice.
— Isso é muito interessante! — disse o Rei, olhando para os jurados.
— Vossa Majestade quer dizer desinteressante, não é? — inquiriu o Coelho Branco (...)
— De fato, desinteressante! — corrigiu o Rei." (Cap. XII, p. 144, 145).

O abafamento sumário das manifestações em contrário:

"(...) Foi logo interrompido por um guarda, que o enfiou dentro de um saco de estopa e sentou-se em cima. Alice ficou ad-

miradíssima com o que viu. Ela sempre lera nos jornais que em julgamentos havia sempre tentativas de aplauso logo abafadas pelos guardas. Mas era a primeira vez que assistia como se fazia a repressão." (Cap. XI, p. 138).

Alice emancipa-se na crítica às coisas de seu tempo. Diminui e cresce fisicamente, mas no crescer exterior há o aumentar-se interna e continuamente, a ponto de o Rato do Campo, de certo porta-voz dos adultos, reclamar:

"Mas ninguém tem o direito de crescer aqui!" (Cap. XI, p. 136)

Os espichamentos e encolhimentos do tamanho de Alice — se aqui fosse o lugar de falar em intertextualidade — parafraseiam Gulliver, gigante e pigmeu: são dois momentos da sociedade inglesa contestados duramente por Lewis Carroll e Jonathan Swift, sob o manto do maravilhoso e do mágico. Eis por que a literatura para crianças do primeiro — e é essa uma de suas tantas originalidades — não se destina, como as outras da espécie, ao ajustamento ao estado de coisas, ao encaixamento na ideologia vigente, muito pelo contrário...

3. CONCLUSÃO

Em Lewis Carroll e L. Frank Baum, há a evasão da narrativa contante para a narrativa contada: o País das Maravilhas e Oz. A fuga está aí confinada ao imaginário e, do processamento daquela através deste, consolida-se a libertação, pois, como assegura Virginia Valli, a criança efetua a "evasão para novos mundos que ela constrói imaginariamente", mas de onde retornará enriquecida de elementos para sua inserção no mundo de verdade. "Imaginar é uma forma de conhecer", diz Laura Constancia Sandroni.

Quanto à emancipação das meninas, ela é dupla. Alice e Dorothy são duas vezes oprimidas: infantis e femininas, estão sob o mando adulto e masculino.(4)

Essa emancipação pode ser considerada também em dois níveis: a) da trama; b) da fábula.

Ao nível da trama, a emancipação é antes denotada do que constada, pois, dada a condição de narrativas enquadradas das funções de deslocamento, a autonomia das personagens centrais é insinuada pela transformação delas de objetos-de-enunciação em emissoras das histórias, os seus próprios sonhos, sugerida pela mudança do ponto de vista "por detrás" em visão "com".

Ao nível da fábula, a emancipação é fruto, no caso de **O mágico de Oz**, da autodeterminação assumida pela heroína diante das situações com que depara e das soluções que é compelida a encontrar, frente aos problemas que se apresentam, porque, diz ainda Laura Constancia Sandroni,

"Quanto aos personagens: que sejam agentes da ação, conscientes de si mesmos, e que atuem na trama de forma a modificá-la pelo seu próprio agir."

Em Alice, a emancipação é conseqüência do aprofundamento do olhar crítico da protagonista em sua passagem pelo País das Maravilhas, território que outra coisa não é senão a absurdidade adulta dimensionada no imaginário, de acordo, aliás, com a autora por último citada:

"Isto nada tem a ver com a existência de elementos mágicos na história: apenas eles podem ser usados de forma a levar os personagens a uma visão crítica da realidade. Toda a obra de Monteiro Lobato é um exemplo desse tipo de interpretação do mágico e da realidade e é, sobretudo por isso, que ela continua válida até hoje".

O mesmo com seus antecessores, Carroll e Baum. A estrada de tijolos amarelos e o túnel vertical, que começa na toca do Coelho Branco, são vias de penetração numa nova literatura para crianças. Uma literatura à sua semelhança e imagem, porque, quase se diz aqui, produzida por elas próprias. É que, como se viu, se as garotas inglesa e norte-americana atuam numa narrativa de visão "com", centrada nelas mesmas, há, nesses relatos, um esforço para se aproximar do que seria uma literatura infantil feita não só para, mas, também, pela infância. É a proposta, talvez, subjacente aos textos, subjacente a eles como o País das Maravilhas está nos subterrâneos do melhor da criatura humana.

NOTAS

(1) Já que se falou em cinema, poder-se-ia observar, com Lotman, que há analogia, no texto literário, com os enquadramentos e tomadas cinematográficas. Vejam-se as passagens abaixo, com grifos postos aqui:

Em **O mágico de Oz**:

"Dorothy morava num longínquo recanto das grandes planícies de Kansas (...). A casa era pequena (...). isto é um único aposento, cotendo um fogão velho, um guarda-louça, quatro cadeiras e as camas." (p. 11)

Em que há uma verdadeira gradação de planos:

Grande plano geral: planícies

Plano geral: a casa

Plano médio: o aposento

Plano aproximado: fogão, guarda-louça, cadeiras, camas.

Em Alice:

"Achou-se diante de uma casinha (...) Entrou em uma salinha, onde avistou sobre uma mesa, defronte da janela, um leque e um par de luvas (...)" (p. 45)

Plano geral: a casinha

Plano médio: a salinha

Plano aproximado: mesa, janela

Plano de detalhe: leque, luvas.

Ainda em Alice, agora a câmara fixa, com movimento de atores:

"Alice (...) olhou para o cortejo que se aproximava. A frente, vinham soldados (...) Atrás deles, vinham dez fidalgos (...) Vinha a seguir as crianças (...) Depois, vinham os convidados (...) A seguir, o Valete de Copas (...) E, finalmente (...) surgiram o Rei e a Rainha de Copas." (p. 95)

(2) Note-se, como traço diferencial em relação ao conto de fadas, o fato de que em Alice e em **O mágico de Oz**, assim como em **Pinóquio** e **Peter Pan**, repercussões, talvez, do romance, cuja época de pleno desenvolvimento e consolidação é o séc. XIX, apresentam características de narrativas extensas e em capítulos, em "longa-metragem", em oposição à "short story", à curta-metragem de Perrault, Grimm e Andersen. No caso particular de Alice, tem-se a proximidade de forma mais antiga de romance, o picaresco (que Ana Mariza R. Filipouski e Regina Zilberman viram nas histórias infantis de Erico Veríssimo), no sentido de que as façanhas poder-se-iam suceder indefinidamente, ao contrário do que ocorre em **O mágico de Oz**, em que as aventuras são orientadas para o desfecho.

No que toca aos "märchen" e aos seus "era uma vez" que, com Cohen, inserem a narrativa maravilhosa na realidade ficcional, há,

Em Perrault: "era uma vez uma menina aldeã (...)" (**Chapéuzinho Vermelho**); "Era uma vez um homem que tinha lindas casas (...)" (**O Barba Azul**); "Era uma vez uma rainha que teve um filho (...)" (**Riquet de Topete**); "Era uma vez um pobre lenhador (...)" (**Os Desejos Ridículos**); "Era uma vez uma viúva (...)" (**As Fadas**); "Era uma vez um lenhador (...)" (**O Pequeno Polegar**); "Era uma vez um rei e uma rainha (...)" (**A Bela Adormecida no Bosque**), etc.

Em **Contos de Grimm**: "Era uma vez uma menina boazinha (...)" (**A Menina da Capinha Vermelha**); "Era uma vez a esposa de um homem muito rico (...)" (**Cinderela**); "Era uma vez um homem que tinha três filhos (...)" (**O Ganso Dourado**); "Era uma vez uma viúva (...)" (**Branca de Neve e Rosa Vermelha**), etc.

Com Barthes (p. 51), o "era uma vez" é "signo codificador" da interdição da realidade ficcional e que supre a verossimilhança externa.

(3) Da mesma forma que Emília e o Visconde, de Lobato, como nota Regina Zilberman, são inventados por "bricolagem, assim também o Espantalho e o Homem de Lata, em Baum; os soberanos e súditos de cartas de baralho, em Carroll. Caberia, acrescentar, desenvolvendo o assunto, que, nas histórias do Sítio do Pica-pau Amarelo, há uma "bricolagem" de outro tipo: o aproveitamento de peças montadas para outras finalidades, reutilizadas diferentemente nos domínios de Dona Benta. Assim, personagens pertencentes

so folclore (Saci, Mula-sem-cabeça), ao conto de fadas (Branca de Neve, Cinderela, Barba Azul, Polegar), às histórias em quadrinhos (o Gato Félix), ao desenho animado (Popeye), ao cinema (Tom Mix, Shirley Temple), aos clássicos adaptados (Dom Quixote, La Fontaine, Esopo), às histórias para crianças (Peter Pan, Pinóquio), à mitologia (Hércules, o Minotauro, Pégaso, a Hidra), etc., são desentranhados dos relatos a que pertencem para a montagem do maravilhoso infantil brasileiro. A escritora mencionada detecta esse procedimento lobatiano, sem encará-lo, entretanto, como "bricolage".

(4) O autoritarismo adulto e masculino de Tio Henry transparece na seguinte passagem de *O mágico de Oz*:

"Tio Henry falava pouquíssimo e trabalhava sem parar, de manhã à noite, não sabendo o que era alegria. Também ele, das barbas até as botas, parecia feito de cinza." (p. 10)

Esse silêncio e esse labor ensimesmado intimidam a esposa e a sobrinha a ele submissas. Não assim, porém, "on the rainbow" do Reino de Oz, onde Dorothy insurge-se contra o autoritarismo masculino do Mágico, desmascarado, afinal, por ela. Em Alice, há o matriarcalismo monárquico de Elisabeth, Victoria, Cristina e Catarina, na Rainha de Copas, a que não se dobra a protagonista.

BIBLIOGRAFIA

- AGUIAR, Vera Teixeira de. *Que livro indicar* — Interesses do leitor jovem. Porto Alegre, Mercado Aberto — IEL, 1979.
- BARTHES, Roland & GREIMAS, A. J. et alii. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis, Vozes, 1971.
- BAUM, L. Frank. *O mágico de Oz*. Rio de Janeiro, Ed. de Ouro, 1969.
- CARROLL, Lewis. *Alice no país das maravilhas*. Rio de Janeiro, Ed. de Ouro, 1969.
- COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo, Cultrix — USP, 1974.
- EIKHENBAUM, CHKLOVSKI et alii. *Teoria da literatura. Formalistas Russos*. Porto Alegre, Globo, 1976.
- FILIPOUSKI, Ana Mariza & ZILBERMAN, Regina, Erico Verissimo e a literatura infantil. Porto Alegre, UFRGS — IEL, 1978.
- GRIMM. *Contos de Grimm*. Tradução e adaptação de Monteiro Lobato. São Paulo, Brasiliense, 1978.
- HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- MIRANDA, José Fernando. *Estória infantil em sala de aula*. Porto Alegre, Sulina — La Salle, 1978.
- PERRAULT. *Contos de Perrault*. São Paulo, Cultrix, 1963.
- POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo, Cultrix — USP, 1974.
- RABAÇA, Carlos Alberto & BARBOSA, Gustavo. *Dicionário de comunicação*. Rio de Janeiro, Codecri, 1978.
- SANDRONI, Laura Constancia. Aspectos da literatura infantil no Brasil. *Cultura*, Brasília, 32: 50-56, abr./set. 1979.
- TODOROV, T. & DUCROT, O. *dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. São Paulo, Perspectiva, 1977.
- VALLI, Virginia. As razões do sonho. *Cultura*, Brasília, 32: 39-48, abr./set. 1979.
- ZILBERMAN, Regina. Literatura infantil: transitoriedade do leitor e do gênero. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, (36): 7-22, jun. 1979.