

ALICE NO NOVO MUNDO

ANA CRISTINA FRICKE MATTE



contexto
educação

RESUMO

Tendo como foco central a análise de um disco infantil produzido pelo compositor Braguinha, "Alice no País das Maravilhas", este artigo explora as relações entre o "eu" e o "outro" no contexto do imaginário latino-americano e, mais especificamente, brasileiro do descobrimento, contexto no qual a moda do modernismo antropofágico, as relações entre o Velho e os Novos Mundos reinventam a ambos mutuamente.

Palavras-chave: *literatura infantil, canção, globalização, imaginário, semiótica.*

ALICE IN THE NEW WORLD

Abstract: *This paper focuses in its analysis an infantile disc produced by a known Brazilian author called Braguinha. Its proposal consists in explore the relationships between the “me” and the “other” in the context of the Latin-American imaginary and, specifically, Brazilian imaginary. In this context, like in the anthropophagical Brazilian modernism, the relationship between the Old and The new Worlds re-invents both mutually.*

Keywords: *infantile literature, song, globalization, imaginary, semiotics.*

Se o País das Maravilhas de Alice fosse o Novo Mundo, quem seria Alice? Quem seria o Mestre Gato ou a Rainha de Copas? Poder-se-ia desvendar por meio dessa leitura o imaginário latino-americano do descobrimento? Estas foram as perguntas que nortearam a presente análise do disco *Alice no País das Maravilhas* (Braga, 1964) produzido e adaptado por João de Barro na década de 60, baseado no filme homônimo de Walt Disney (1951).

Carlos Alberto Ferreira Braga, mais conhecido no meio musical como João de Barro ou Braguinha, tem composições populares conhecidas e muito tocadas até hoje no Brasil, tais como *Carinhoso*, com Pixinguinha, *As Pastorinhas*, com Noel Rosa, *Tem gato na tuba* e *Chiquita Bacana*, com Alberto Ribeiro, só para citar algumas. Em 1940 fez a versão do filme de Walt Disney Branca de Neve e os Sete Anões, a primeira dentre muitas, a partir da qual lançou a série de historinhas em disco da coleção Disquinho, da Continental Gravações Elétricas S/A (Severiano, 1987). Esta coleção tem seus títulos relançados até hoje, sendo a última edição de 1994, pela coleção Era uma vez, da Warner Discos, que adquiriu recentemente o selo Continental.

Marcante na obra de João de Barro são os ritmos brasileiros. O autor também se destaca por ser um dos maiores compositores de valsas populares da história do rádio no Brasil (Severiano, 1987).

Pode-se afirmar, portanto, que sua versão do filme de Walt Disney é uma versão repleta do imaginário brasileiro, que inevitavelmente vai aparecer nas letras das músicas e nos diálogos. Além disso Alice, o filme americano (Disney, 1951), é uma adaptação do livro inglês de Lewis Carroll (Carroll, 1946). Não serão, portanto, apenas dois, mas três os imaginários envolvidos: o do Velho Mundo em Carroll, o do Novo Mundo norte-americano em Disney e o do Novo Mundo latino-americano em Braguinha. A versão em disco de Alice, de Braguinha (Braga, 1964), além da conexão com a tradução Inglês/Português da versão de Disney para filme, será abordada levando-se em conta algumas traduções latino-americanas do texto de Carroll: a de Monteiro Lobato (Carroll, 1958) e a de Nicolau Sevcenko (Carroll, 1992) para o Português e a de Elías Gallo para o castelhano (Carroll, 1968). Os prefácios dessas traduções serão comentados à guisa de introdução.

Conforme notas dos tradutores em seus prefácios, Alice é uma história permeada pelo imaginário inglês e por isso mesmo intraduzível. Para as crianças leitoras, Monteiro Lobato diz em seu prefácio, assinado em 1931, que Alice é o sonho inglês de uma menina travessa, cujas imagens, citações, alusões, versos, humorismo e trocadilhos foram exclusivamente feitos para a mentalidade das crianças inglesas (Carroll, 1958). Nesse sentido, Lobato argumenta a necessidade de adaptar o texto, acrescentando que a leitura de Alice pelas crianças brasileiras passa pelos olhos de Narizinho.

Ao invocar a personagem Narizinho do Sítio do Pica-Pau Amarelo, uma famosa coleção de livros de histórias nacionalistas dedicadas a crianças, de autoria do próprio Lobato, o autor indica qual será a perspectiva adotada na sua tradução. Convém lembrar a importância da brasilidade em toda a obra do referido autor.

Elías Gallo, em seu prefácio (Carroll, 1968), destina sua versão de Alice aos adultos. Explica que Lewis Carroll, percebendo que sua crítica à cultura inglesa acontecia prematuramente e dessa forma não poderia, portanto, ser compreendida imediatamente pelos adultos, engenhosamente escreve-a como as aventuras de uma menina e torna-a famosa com a publicação do que seria um livro infantil simulado: Carroll diz que são histórias para crianças e acreditam nele. Segundo Gallo, a discussão presente nas aventuras de Alice focaliza a menina, as leis convencionais, a ingenuidade da razão e os olhos incapazes de ver o invisível.

Já Nicolau Sevcenko (Carroll, 1992) optou por fazer uma “introdução histórica” chamada Quem foi Lewis Carroll?, na qual situa histórica e socialmente o autor e sua obra. Desta forma demonstra a especificidade de Alice. Sevcenko é o tradutor que mais suavizou o intraduzível, da forma mais adequada à atualidade brasileira, principalmente por encontrar, para os trocadilhos de Carroll, soluções mais compatíveis com o imaginário brasileiro, além de alterar situações que fogem a essa realidade, por exemplo, a governanta, que é omitida. Apesar disso Sevcenko mantém o aspecto metalinguístico do texto original.

Conforme a leitura aqui exposta, tanto no filme quanto no disco a música funciona como prefácio, e, por outro lado, fornece um *gran finale*, no sentido hollywoodiano do termo. Assim, optamos por recortar o texto conforme as canções: elas são marcos

fundamentais no disco. Além disso, cabe notar que a divisão por capítulos não resultaria muito diferente, visto que para cada capítulo traduzido há uma música. Se o filme foi um rearranjo do livro, ao qual foram acrescentados uns e eliminados outros trechos, o disco é uma versão extremamente reduzida de ambos, tendo sido cortadas algumas partes do livro original, bem como os acréscimos de Disney.

Apresento a seguir a análise do disco de Braguinha (Braga, 1964).

OPAÍS DAS MARAVILHAS

A história começa com uma pequena canção na qual um grupo de adultos expressa sua admiração quanto ao país de Alice e seu desejo platônico de um dia encontrá-lo.

Este pequeno prefácio contém informações suficientes para situar a história no tempo e no espaço e também para especificar o nível da enunciação. Nesse nível o texto abre várias possibilidades de figurativização do *eu* e do *outro*: a criança e o adulto, quem vai e quem fica, a personagem e o narrador e, porque não, o viajante e o povo conquistador. Note-se: é o povo conquistador e não o conquistado (não foi um erro de digitação), pois pode-se dizer que, num primeiro plano, os valores que nortearão a história, mesmo na versão de Braguinha, são os originários do assim chamado Velho Mundo. Eis os dois mundos: o Velho (real, aqui) e o Novo (imaginário, maravilhoso, lá) e também os três tempos: o da História, o da aula e o do sonho, ou, respectivamente, passado, presente e futuro.

Na pele da irmã, ou governanta, ou professora, a qual solicita verbalmente a atenção de Alice para a aula de História, a narrativa representaria a idéia de que a História é a versão do povo conquistador. O outro mundo ficaria, então, restrito à esfera do sonho. Uma vez que Alice vai construir seu sonho, motivada pela aula de História, e mais especificamente pela frase “– *E a rainha, indignada, levantando-se do trono, ordenou: – Cortem-lhe a cabeça!*””, é perfeitamente plausível interpretar o que ela está fazendo como uma reinvenção da História (O’Gorman, 1992).

A canção, portanto, pontua no eu da canção um sujeito virtual, o povo conquistador, e em Alice um sujeito realizado, ambos desejosos de um mesmo objeto – o Novo Mundo. Ao mesmo tempo,

o ritmo de balada-jazz da canção assinala o Novo Mundo norte-americano. A melodia começa com uma tensão melódica (uma terça maior em acorde menor) a qual, segundo nossa leitura, permitiria adivinhar a incoerência entre o país maravilhoso e feliz e a experiência angustiante de Alice. A aula de História, por sua vez, delimita o perigo da viagem (“*Cortem-lhe a cabeça!*”), o “quem é que conta” da história – o viajante – e a partir do que a história é contada – uma relação entre expectativa e realidade. É importante frisar que, nesse prelúdio, o ouvinte da história é convidado a identificar-se com o papel de Alice.

Um ponto importante para o desenrolar da história é que Alice concorda com as noções de História e história e também sobre a quem pertence a realidade: ela só se contrapõe à versão oficial porque a aceita como tal. Isso fica claro, no tempo verbal de sua fala, no momento seguinte do disco, a canção *Mundo só meu*, o mesmo tempo da canção/capítulo: ia, diria, contaria, etc. Nessa canção a menina descreve como seria o mundo se fosse propriedade sua.

A canção expõe uma tirania que pode tanto ser a da possessividade infantil quanto a do povo conquistador. Ela não deixa dúvidas: as aparentes vantagens que os virtuais habitantes desse mundo teriam em relação a sua realidade são realizações dos desejos de Alice, por Alice e para Alice. As flores saberiam falar para poder ouvir as histórias de Alice, o gatinho permaneceria “*bem vestidinho*” independente de sua vontade, o comportamento dos pássaros e do riacho que ganha vida seriam determinados pela finalidade de alegrar a menina. Por isso, “*maravilhosamente só pra mim!*” Uma leitura às avessas alerta: somente do ponto de vista de Alice esse mundo seria maravilhoso, pois os outros seus habitantes seriam necessariamente subalternos e possivelmente seus “felizes escravos”.

Essa leitura é destacada pela relação entre melodia e harmonia, na qual existe um predomínio de notas tensas nos tempos fortes. A harmonia desta canção é uma rede intrincada que sempre remete à tônica ou, como dirá em outro momento o Mestre Gato, “*Todos os caminhos aqui são os caminhos da Rainha*”.

Pergunto, então: não seria a Rainha, na verdade, uma autoleitura de Alice feita a partir do contato com o outro? Conforme a canção, até mesmo a reprodução dos pássaros (a sexualidade?) seria, no

“mundo só meu”, controlada a seu bel-prazer. E ela seria na verdade a única a desfrutar a felicidade eterna contida na “*canção sem fim*” do regato...

Realmente muito sedutor para as Alices-ouvintes, dificilmente conscientes da fina ironia que permeia o texto.

É TARDE! É TARDE!

Esse relativamente longo episódio começa com a aparição do coelho branco e termina quando Alice entra num buraco de fechadura e sai no País das Maravilhas. A música/capítulo do episódio é a canção do coelho, preocupado com a hora, dizendo-se atrasado e apressado para alguma coisa que não explicita.

Esta canção tem uma melodia apenas esboçada que se assemelha muito à fala, exceto pelo ritmo bem marcado e muito rápido, ou seja, percussividade e aceleração. E isso é o que importa: o tema da canção é pressa. Assim, o coelho nos indica que não há tempo para o sonho de Alice e também que, provavelmente, não há lugar para o mundo sonhado por Alice no mundo que ela está por “descobrir”. Alice, porém, não entende as indicações do coelho e segue-o acreditando ser ele o elo com o país dos seus sonhos. Tal como Colombo, que morreu acreditando ter chegado às Índias em virtude da forte crença na sua própria expectativa, a qual acabou por impedi-lo de reconhecer os sinais da realidade (O’Gorman, 1992).

Quando aparece o coelho branco, a suspeita do Novo Mundo se fortalece. Em nenhuma das versões Alice se assusta com o coelho falando ou cantando. Antes, fica impressionada pelo fato de ele usar colete e relógio. Um animal que fala não foge muito a sua realidade: a menina passa o tempo todo conversando com Mimi, sua gata, como se esta a compreendesse muito bem e até respondesse. O fato, porém, de que além de falar o coelho está vestido, aproxima muito essa situação do sonho que Alice acabara de cantar. Desta forma, nada mais natural que chamar o coelho e ir atrás dele, apesar da aparente falta de interesse do animal pela menina. Isso remete à situação dos navegantes dos grandes descobrimentos, inclusive Marco Polo: o mundo a ser descoberto é um mundo desejado, pré-construído (Todorov, 1989).

O navegante viaja em busca de um sonho. Este sonho é pré-
via e detalhadamente lapidado, pois foi sonhado por longos anos.
Quando finalmente as evidências provam aos navegantes a possibi-
lidade de se realizar a viagem, já está desenhado o mapa, o itinerário
e as paisagens que seriam encontradas. Estes elementos do imaginá-
rio, por mais equivocados que sejam, funcionam como pontos de
referência para a leitura dos dados efetivamente encontrados na re-
alização da viagem, chegando a sobrepor-se aos dados nos casos
em que estes possam destruir as expectativas.

Assim fez Alice. No mundo imaginado por ela não aparece a
noção de trabalho, portanto não lhe é possível pensar que a pressa
do coelho possa dever-se a algum compromisso; prefere por isso
pensar que ele deve estar indo a alguma festa.

A relação de senhora e escravo, apontada no início (“*no meu
mundo você não diria miau, diria: – Sim, D. Alice!*”) e depois
esmaecida por diálogos perfeitamente plausíveis entre amigas, é
confirmada na sua fala para Mimi: “*Mimi, espere aí fora!*” Além
disso, essa fala era necessária para explicar que Alice foi sozinha e
também para revelar que ela sabia estar indo rumo ao desconhecido.
Este poderia ou não corresponder as suas expectativas e ela precisa-
va proteger sua gatinha (amiga ou propriedade?...). Essa consciência
quanto ao desconhecimento do porvir, no entanto, limita-se a sua
relação com a gata. E ela cai no buraco da árvore por sua falta de
precaução.

O episódio da queda, no disco, é extremamente rápido. Não
há referências a cair devagar, à paisagem. Somente um rápido: “*Meu,
Deus, esse buraco não tem fim! Imagine se eu passar pelo centro da
Terra e sair do outro lado de cabeça para baixo. Oh, até que, afinal,
aterrissei!*”. Todas as elucubrações de Alice nos livros sobre coisas
que se aprende na escola são omitidas, assim como seus movimen-
tos durante a queda. Na versão de Sevcenko a queda também é
reduzida. Em ambos os casos a redução pode ser explicada pelas
circunstâncias da produção. No disco, o tempo reduzido de grava-
ção (tratava-se de um compacto) impunha pouca descrição. Isso foi
na década de 60. Na de 90 o tempo já é o tempo da TV, um tempo de
ação rápida, de informar objetivamente. Sevcenko precisa ser mais
rápido, mas nem tanto: garante o tempo do livro (onde há espaço
para descrição) e a fidelidade ao original, com uma condensação e
seleção que preza o imaginário brasileiro.

Ainda assim, mesmo que a hipercondensação no disco tenha sido imposta por questões técnicas, a seleção do que é importante na queda não é isenta de valores. Se gatos comem morcegos ou morcegos comem gatos, se a distância do centro da terra é de 6 mil ou 6.500 ou 6.600 km, se a forma correta é antípedes, antípodos ou antipáticos, o que seria latitude ou longitude, essas questões não são importantes no texto do disco porque nele o principal é dizer que Alice caiu muito e ponto final. Assim, valoriza-se a queda pela finalidade e não por seu percurso, ao contrário do original de Carrol e das versões de Lobato e de Gallo. Esboça-se desta maneira, no disco, uma das fantasias nacionais: a da descoberta do Brasil, ou seja, em 1500 Pedro Álvares Cabral descobriu o Brasil e ponto final.

Então, porque se vê presa pelo tamanho diminuto da porta por onde passara o coelho, além disso trancada, Alice inventa o mar: um mar de lágrimas (o mar da Idade Média, um mar sem fim. O’Gorman, 1992). Após chorar e formar esse mar, a Alice do disco, ao contrário das Alices dos livros, não cresce para apanhar a chave, apenas diminui e assim aumenta o mar. Mais uma vez despreza-se o percurso. Não há luta pela conquista da passagem: a maçaneta orienta Alice a subir na garrafa para não se afogar e o próprio mar conduz Alice. Ela não descobre nada: alguém já o fez por ela e ela apenas segue suas instruções: sobe na garrafa, navega pelo buraco da fechadura e entra no País das Maravilhas. Eis nosso Pedro Álvares e o conto da escola: chegara aqui por acaso e fora o primeiro a fazê-lo: um herói.

DODÔ E SECA-SECA

Ao entrar no País das Maravilhas Alice encontra um Dodô, “o pássaro marinho”. É um episódio-relâmpago. Foram suprimidos todos os outros encontros de Alice antes de chegar à praia. Chegando lá, Alice está molhada, mas este problema só não é irrelevante porque invocado pelo Dodô. Nas versões livrescas, a resolução desse problema é assumida por dois líderes, primeiro o rato depois o Dodô (ou ganso, como Lobato preferiu). A questão da liderança é resolvida em função da competência. Já no disco (como no filme de Disney) há somente um líder, o Dodô, que é um marinho.

Se o problema de secar-se poderia passar despercebido, por que se optou por manter o episódio no disco? Já comentamos a necessidade de economia de tempo motivada pelo formato compacto do disco... Esta pergunta poderia ser respondida em função das duas canções contidas no episódio (alegres, movimentadas, que mantêm o interesse do ouvinte), mas também aqui houve uma escolha que não está isenta de intenção.

Suponho que a importância do trecho se deve justamente ao fato de ser o Dodô um pássaro marinheiro, representando os navegantes, mas não todos, apenas os líderes, os comandantes. No filme ele torna a aparecer posteriormente, metido a espertinho, o que já não acontece nem nos livros nem no disco analisados. No disco ele apenas organiza uma solução para o problema de secar-se, problema não só de Alice, mas também de outros personagens secundários. Resolvido esse caso, o Dodô desaparece. Da mesma forma como se conta a História brasileira: o marinheiro vem, descobre o Brasil e sai de cena. Diferentemente, na História norte-americana, representada aqui pelo filme de Disney, o percurso dos colonizadores é marcado por sua relação com os viajantes, de quem eles se distinguem rapidamente.

A canção do Dodô, baseada em saltos melódicos grandes (a voz vai bruscamente do grave para o agudo e vice-versa), apresenta uma métrica (4 versos de 5 sílabas) e em seguida a rejeita (em sequência: 12, 8 e 9 sílabas), arremedando o movimento de chegar a um porto seguro e partir ao desconhecido, um aqui/ali/lá constante (Andrade, 1965).

O pássaro termina a música afirmando que o tempo não lhe interessa, mas em seguida convida Alice a entrar na corrida do Seca-Seca dizendo: “*Vamos, menina, não há tempo a perder*”... Essa aparente contradição dissipa-se ante a longa duração das viagens, nas quais a preocupação com o tempo seria inadequada, mas é necessário fazer o tempo render no espaço, seguindo sempre.

No mesmo episódio, a canção do Seca-Seca opõe seco/mo-lhado, representado verbal e musicalmente por parado/em movimento. A letra e a melodia repetem o movimento circular da roda formada pelos personagens, com as frases que acabam no início das frases seguintes passando a idéia de não ter começo nem fim, de moto contínuo. As modulações não usuais (diretas, terça menor acima e

abaixo) lembram a confusão da corrida. A melodia saltada casa-se perfeitamente com o sentido dos verbos (roda, pula, salta, gira, vira). Ao invés de “*não ter preocupação*” ser motivo de “*viver alegre*”, afirma-se que “*quem vive alegre não tem preocupação*”. O movimento é citado como sinônimo de alegria; na primeira tonalidade o “parar” aparece negado e disfórico, ao passo que na segunda ele nem aparece.

Quem organiza a roda é o Dodô, e ela se parece muito com a idéia que comumente se tem dos futuros pioneiros, “loucos”, “sonhadores”, cujos planos confusos e meio irrealis acabam funcionando: “*Pronto! Estou sequinha de novo! Obrigado, seu Dodô!*”.

AS FLORES

É o coelho branco quem, cantando de novo sua canção, atrai mais uma vez Alice a outro cenário, o jardim das flores. Estas cantam, e sua canção fala de sua humanização, o que remete ao sonho de Alice na canção *Mundo Só Meu*. Justamente nessa parte da narrativa surge uma discussão explícita sobre a questão da identidade. Aqui não é Alice quem diz o que é o quê, mas as flores que tentam defini-la segundo sua ótica. Um bom exemplo é o comentário das flores a respeito do vestido de Alice: “Mas que pétalas horrorosas!”

A canção das flores é sustentada por uma relação muito figurativa entre letra e melodia (Tatit, 1987). A sonoridade da letra e o ritmo combinados soam percussivamente em “*As lagartas da floresta brigam como cão e gato*”. Também temos uma sugestão imagética em “*Margaridas, boas vidas/ na rede a sonhar, sonhar*”. Ali a melodia firmando-se sobre uma nota estranha (como a dizer que não está no chão) e os saltos melódicos repetidos em acordes diferentes simulam o movimento da rede. Também, de forma mais simples, a palavra “vicejam” é valorizada pela melodia ascendente.

Evidencia-se, por oposição, o movimento de Alice frente a este Novo Mundo. As flores a classificam como diferente (“*deve ser um matinho qualquer*”) e a enxotam. Por sua vez, Alice as classifica como diferentes do que “deveriam ser”, condenando sua atitude. É interessante que neste episódio todas têm razão, cada uma sob seu ponto de vista.

ALAGARTA

Outro episódio-relâmpago, mas fundamental: o encontro com a lagarta. Também seremos breves.

A melodia modal, letra formada exclusivamente por vogais sem sentido, ritmo solto e lento (elementos que lembram a música oriental), são a caracterização da “*lagarta fumando um cachimbo oriental*”: Alice encontra o Oriente no Novo Mundo. Este Oriente, porém, veste-se de lagarta, um animal provisório que pode a qualquer momento tornar-se borboleta e sair voando... Esta leitura é possível porque somente no texto do disco aparece a palavra oriental (cachimbo oriental). E a lagarta, sem duvidar (como nos livros) da identidade de Alice, indica-lhe a festa do chapeleiro louco e da lebre maluca.

A FESTA, O COELHO E O GATO

A festa do chapeleiro e da lebre é uma comemoração sem fim (lembra Macunaíma – Andrade, 1962 e a busca do prazer sem fim). No disco a festa não contém nenhuma tensão, não há momentos de conflito entre os desejos de Alice e a loucura dos anfitriões (loucura que, aliás, no disco só é indicada pelo nome dos personagens). A escolha por esse aspecto da festa revela o carnaval, a capacidade bastante latino-americana de transformar tudo em festa e sem culpa. Um recorte assim provavelmente não seria plausível em Inglês ou Alemão, por exemplo.

Quem tira Alice da festa é o coelho branco, de novo. É interessante destacar que nos seus encontros com o coelho, que é a ponte com o Velho Mundo, Alice constrói uma necessidade de contato com ele. Primeiro o segue por curiosidade, entrando num mundo desconhecido sem poder alcançá-lo. Já no segundo encontro diz: “*Seu coelho! Espere! Pronto! Desapareceu novamente e me deixou perdida aqui neste lug...*”; e no terceiro: “*Lá se vai o coelho branco novamente e eu precisava tanto falar com ele!*”. Nesse trajeto o coelho, que era um ser *sui generis*, passa a ser a única referência ao Velho Mundo, o que justifica a necessidade de Alice encontrá-lo.

Quando finalmente o encontra, a cena descreve o coelho como um empregado da Rainha de Copas: sua pressa anterior provavelmente devia-se ao seu trabalho. Mesmo presenciando a cena, Alice pergunta-se: “*O que estará ele fazendo por aqui?*”. E quando, num momento seguinte, a Rainha manda o coelho iniciar o julgamento, a menina interpreta a pressa do animal como decorrente da posição central de Alice numa cena na qual ela participa por engano: “*Então era pra isso que ele estava com tanta pressa: para o meu julgamento!*”.

Mais uma vez descortina-se o olhar do descobridor inventando a história, independente de significados possíveis que não condigam com sua expectativa. Confirma essa leitura o fato de que a posição secundária de Alice no julgamento do Valete é mantida nas versões em livro: foi Disney, o novo mundo norte-americano, quem colocou Alice no lugar do Valete e Braguinha, o novo mundo sul-americano, manteve essa alteração.

Voltando um pouco no tempo da narrativa, antes de encontrar a Rainha Alice encontra o gato. Sua “*canção incompreensível*” mistura a sonoridade de diversas línguas diferentes, mas sem palavras reconhecíveis. O gato assume o papel de tradutor: é aquele que compreende o incompreensível, que surpreende Alice com sua capacidade de aparecer e desaparecer aos poucos (como o tradutor que é e não é autor do texto em questão) mas que “*é somente um gato!*” e que está ali “*para servi-la*”. Então a menina revela indiretamente a razão do seu desejo de encontrar o coelho: ela quer voltar pra casa, mas não consegue encontrar o caminho. Ele revida dizendo que todos os caminhos ali são da Rainha. Está claro: Alice não está num mundo seu, o Novo Mundo é de outra pessoa. Só será possível conquistar esse mundo confrontando essa pessoa, a Rainha, e vencendo-a.

PINTANDO AS ROSAS

Mestre gato indica a Alice o caminho mais curto para encontrar a Rainha. Chegando ao jardim de rosas da Rainha, Alice depara-se com os jardineiros pintando as rosas. Parecem brincar, a música que cantam denota alegria, mas contém já dentro de si elementos que, mais que uma brincadeira, revelam ser esta canção um canto de trabalho (como o dos escravos) (Andrade, 1965).

Essa idéia de canto de trabalho é fortalecida pela imitação melódica e rítmica do movimento dos pincéis em “*é bom pintar, é bom passar/ a tinta até o fim*”. Se lermos a palavra “bom” no sentido de necessário, temos uma indicação de que os jardineiros não estão brincando. Eles mesmos definem o “bom” contrapondo a ruim em “*e como morrer é ruim/ pintamos cor de carmin*”.

O final melódico do primeiro verso das duas estrofes ilustra o ato de mostrar, indicar, completando o sentido da letra e auxiliando no desenho mental da cena (“*nós vamos pintando assim*” e “*a nos-sa rainha é assim*”).

A palavra fim, com sentidos diferentes em cada estrofe, adquiridos em função da letra, traz embutida nova interpretação a uma mesma melodia. Na primeira estrofe o /m/ soa mais prolongado e a suspensão significa pairar, sustentar (“*a tinta até o fim*”). No segundo o /m/ é mais curto e a suspensão significa cortar, interromper (“*será o nosso fim*”). As duas notas, na realidade, têm quase a mesma duração percebida. A distinção só é pertinente em função da sensação provocada pelo contexto da relação letra-melodia (Tatit, 1994).

E é também cortar, interromper, o que o coelho branco faz ao chegar tocando trombone. Interrompe o trabalho dos jardineiros para introduzir a Rainha na cena. Esta, ao flagrar os jardineiros tentando esconder um erro, manda, sem demora, que lhes cortem a cabeça. Alice intercede em favor dos jardineiros, o que lhe põe frente a frente com a Rainha. A menina, porém, interpreta o poder da Rainha como o poder que uma Rainha teria segundo seu conceito, um poder absoluto – idéia que prevalece num país que nunca teve um rei absoluto – e não ousa enfrentar sua majestade.

Na versão de Sevcenko temos, no capítulo da Falsa Tartaruga, um grifo dizendo da Rainha: “*É tudo fantasia dela. Na verdade, eles nunca executaram ninguém, sabe?*”. O grifo também aparece nos outros livros dizendo a mesma coisa com outras palavras. Também lemos nas versões livrescas o rei perdendo aos condenados e dirigindo o julgamento do Valete.

Desta forma, nos livros tal reação de Alice seria inadequada, a menina poderia muito bem enfrentar a Rainha, não teria motivos para temê-la. Mas o grifo não aparece no disco, nem o rei, assim como o julgamento no disco é de Alice, não do Valete. Nessa versão,

Alice passa o tempo todo a temer a possibilidade do encontro com a Rainha. Quando a encontra tenta ser o mais cordial possível, tratando-a como pensa que deveria tratar uma rainha do Velho Mundo.

Sua conversa com o gato sobre os caminhos da Rainha leva a crer que Alice tem um interesse claro no relacionamento com a Rainha: ela quer um caminho para voltar para casa (pelo Oriente?..). Aceita jogar croquet para comprar a confiança da Rainha e obter assim a informação desejada (tal como os viajantes conquistadores com seus presentes, buscando evidências de ouro ou do Oriente).

Seu tradutor Mestre Gato, porém, numa atitude totalmente carnavalesca, provoca a Rainha, a qual, pensando ser Alice a culpada, manda cortar-lhe a cabeça. Numa tentativa de adiamento ou salvação, Alice pede um julgamento que é também parte de seu imaginário. Segundo as referências da garota um julgamento provaria sua inocência. No País das Maravilhas, porém, o julgamento não é um julgamento como ela imagina, tendo sido redefinido pela concepção dos jogadores; ela poderia ter previsto isso se não estivesse tão presa as suas próprias expectativas.

Aqui há uma reviravolta no texto. Quando Alice passa a ser julgada pelo Novo Mundo, esse mundo demonstra que, justamente por ter sido inventado por Alice é que tinha poderes para julgá-la e condená-la. Até a chegada de Alice, não havia julgamentos, só condenações. O julgamento inventado por Alice foi aceito pelo Novo Mundo porque desta forma ele se legitimaria. Com isso Alice não contava.

JULGAMENTOS E JULGADORES a definição dos papéis

Um ponto importante sobre a versão de Braguinha de Alice para disquinho é o fato de que esta tradução envolve um longo percurso de dois tipos. Temos uma tradução de língua e uma de formato. A tradução de língua passa da versão do Inglês da Inglaterra para o Inglês norte-americano, especialmente no nível do imaginário; no filme são acrescentados episódios tais como o dos bonecos cantores e o dos animais em forma de coisas – óculos, lápis, vassoura, etc. – que não existem no livro, mas pertencem ao imaginário norte-

americano. Além disso, há a tradução dessa versão para o Português. Na tradução de formato temos primeiro a passagem de livro para filme depois de filme para disco numa seqüência cronológica.

Se na tradução de língua de livro para livro a questão da fidelidade entra em jogo, na versão de forma ela desaparece, pois não se está imitando a obra, mas criando outra a partir dela. Sendo assim, mudanças no conteúdo são pertinentes.

Isso torna plausível a alteração na qual Alice deixa de ser apenas uma testemunha casual no julgamento e passa a ser a ré, além de autora da idéia do julgamento. Essa mudança de papéis, dentro da perspectiva de Velho ou Novo Mundo, é bastante interessante. De certa forma, é como se o Novo Mundo estivesse dizendo que o viajante conquistador, vindo para cá com idéias pré-concebidas a fim de inventar um mundo maravilhoso (quicá o paraíso), fosse um “eu” incapaz de perceber e compreender o “outro”, o Novo. Tendo devidamente traduzido e transformado as noções que o Velho Mundo trouxera, o Novo devolve-lhe um julgamento baseado nessas mesmas noções, agora “antropofagizadas”, no qual demonstra não só compreender o Velho como também poder transformá-lo.

Se Alice não pôde perceber sua própria imagem na Rainha inventada por ela mesma, ao menos quando acorda e volta ao Velho Mundo leva consigo a possibilidade de reflexão.

O poder da Rainha não era decepar cabeças (noção que Alice trouxera da aula de História), nem indicar o caminho correto, mas mostrar que havia muitos outros caminhos, além daquele que Alice obcecadamente buscava.

Ainda temos um dado da maior importância que foi deixado de lado durante a análise a fim de facilitá-la. A análise baseou-se na seguinte distribuição de papéis: Alice seria o navegador, a irmã seria o eco do Velho Mundo e os personagens do País das Maravilhas os habitantes do Novo Mundo. De que habitantes, todavia, estamos falando?

Os nativos têm sido situados como um capítulo à parte na História do Brasil, como se não fizessem exatamente parte dela. E toda vez que falamos do “eu latino americano” este “eu” compreende muito mais os descendentes dos colonos que dos nativos, inclusive por uma questão numérica (os nativos foram praticamente dizimados). Na história de Alice vou ousar reconhecer ambos os habitantes.

Podemos dividir a história em antes do jardim de rosas e depois dele. A porta na árvore representa essa passagem. Esta passagem existe em todas as versões, mais detalhada em umas que em outras. Nos livros a passagem da árvore é um retorno ao salão inicial, a sala das portas, de onde Alice, agora apta a passar pela portinhola, chega finalmente ao desejado jardim de rosas. No disco ela já havia passado pelo buraco da fechadura e a passagem pela árvore a leva diretamente ao jardim de rosas. Nesse caso, ela já estava no País das Maravilhas antes de chegar a tal jardim.

Sendo assim, o que representa essa passagem? É curioso notar que os personagens antes da passagem apareciam como criaturas independentes, mas depois dela surgem como súditos da Rainha de Copas; tal observação só não se aplica ao Mestre Gato. Segundo nosso entendimento, se este país era o Novo Mundo, podemos pensar que os animais encontrados por Alice antes da passagem eram os habitantes nativos. Esta Rainha não é uma rainha igual aos padrões do Velho Mundo, nem seu séquito. Então os personagens pós-passagem pela árvore podem perfeitamente representar os colonos, visto que o poder na colônia era um poder diferente, muitas vezes um poder apenas aparente. Tal qual o poder que tem uma carta de baralho, caso em que uma rainha ou um rei, na verdade, não comandam nada, são apenas nomes diferentes para os números 12, 13...

Em suma, antes da passagem pela porta na árvore temos o encontro do conquistador com os nativos ainda muito “virgens” no contato com o “eu” europeu, muito embora o simples contato já modifique necessariamente ambas as partes. Depois da passagem temos o Novo Mundo de colonos e nativos reorganizado segundo um poder fictício, com regras e status “malucos”, fora dos padrões que tenta imitar.

Por fim, repete-se a música do início, acrescentada de uma estrofe que afirma um desejo pelo poder de sonhar, o qual seria a chave para o País das Maravilhas. Essa música é o eco do povo conquistador recebendo notícias do Novo Mundo através do viajante que retorna. É o sonho da irmã, ou professora, ou governanta, traduzido. Este povo, vendo o Novo Mundo por meio daquilo que o viajante pôde apreender, continua sonhando-o conforme suas perspectivas iniciais. Acende-se, contudo, o desejo do contato com o outro, um outro que talvez não seja só sonho. Acende-se uma luz de juventude no Velho Mundo, que nunca mais será o mesmo.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, M. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.

_____. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1965.

BRAGA, C. A. F. *Alice no País das Maravilhas*. Adaptação e direção de João de Barro. Selo Disquinho, disco n. 1.14.201.035 (DIC-4035). São Paulo: Continental; Gravações Elétricas S/A, 1964.

CARROLL, L. *Alice in Wonderland, and Though the looking glass*. New York: Grosset & Dunlap, 1946.

_____. *Alice no país das maravilhas*. Tradução e adaptação de Monteiro Lobato. São Paulo: Editora Brasiliense, 1958.

_____. *Aventuras de Alicia en el país de las maravillas*. Tradução de Elías Gallo. Buenos Aires: Brujula, 1968.

_____. *Alice no país das maravilhas*. Tradução de Nicolau Sevcenko. São Paulo, Scipione, 1992.

DISNEY, W. *Alice in wonderland*. Filme. U.S.A.: Walt Disney Company, 1951.

O’GORMAN, E. *A Invenção da América*. São Paulo: Ed. da Unesp, 1992.

SEVERIANO, J. *Yes, Nós Temos Braguinha*. Rio de Janeiro: Funarte; Instituto Nacional de Música, 1987.

SCHWARZ, R. “Cultura e Política, 1964-69”. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

TATIT, L. *A canção - eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1987.

_____. *Semiótica da canção – melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1994.

TODOROV, T. “Fictions et verités”. In: *L’Homme* 111-112 XXIX (3-4) (julho/dezembro), 1989. p. 7-33.