

O POETA E A CRIANÇA: A EXPRESSÃO LÍTERO-VISUAL E O IMPULSO CRIATIVO DE LEWIS CARROLL

THE POET AND THE CHILD: THE LITERARY-VISUAL EXPRESSION AND THE CREATIVE DRIVE OF LEWIS CARROLL

Larissa Guimarães Averbug¹
Luiza Novaes²

RESUMO: Este artigo propõe uma exploração do contexto de surgimento das narrativas *Alice no País das Maravilhas* (1865) e *Através do espelho e o que Alice encontrou por lá* (1871), de Lewis Carroll, apresentando curiosos fatos sobre o autor e seu processo criativo. Ao levantar algumas manifestações que refletem a poética desse artista multifacetado – produtor de poesia, prosa, desenhos, jogos e fotografias –, pretende-se pontuar relações estabelecidas entre palavra e imagem – sobretudo a partir de uma abordagem interdisciplinar, reverberando vozes de autores como Rui de Oliveira (2008), Walter Benjamin (1984), Didi-Huberman (2017), Jacques Lacan (1971), entre outros. Ao longo do texto, são articuladas leituras cruzadas, a partir dos três poemas de Carroll que acompanham as edições de *Alice*, uma vez que possibilitam permear as tramas tecidas entre o textual e o visual, o passado e o contemporâneo, a vida e a obra, o poeta e a criança – sua musa inspiradora.

Palavras-chave: Lewis Carroll, poesia, ekphrasis.

ABSTRACT: This article proposes an exploration of the context of the emergence of Lewis Carroll's books *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) and *Through the Looking-Glass and what Alice Found There* (1871), presenting curious facts about the author and his creative process. Raising some manifestations that reflect the poetics of this multifaceted artist – producer of poetry, prose, drawings, games and photographs –, the article punctuate relationships established between word and image – especially from an interdisciplinary approach, reverberating voices of authors such as Rui de Oliveira (2008), Benjamin (1984), Didi-Huberman (2017), Jacques Lacan (1971), among others. Throughout

1 Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Design, do Departamento de Artes & Design da PUC-Rio, e bolsista CAPES/TAXAS: <larissaverbug@gmail.com>.

2 Professora do Departamento de Artes & Design da PUC-Rio: <lnovaes@puc-rio.br>.

the study, cross-readings are articulated, departing from the three Carroll's poems that are attached to *Alice's* editions, since they enable the reader to permeate the interlacings between the textual and the visual, the past and the contemporary, the life and the art work, the poet and the child – his inspiring muse.

Keywords: Lewis Carroll, Poetry, Ekphrasis.

O poeta faz algo semelhante à criança que brinca; ele cria um mundo de fantasia que leva a sério, ou seja, um mundo formado por grande mobilização afetiva [...]. E a linguagem mantém essa afinidade entre a brincadeira infantil e a criação poética, na medida em que a disciplina do poeta, que necessita do empréstimo de objetos concretos passíveis de representação, é caracterizada como brincadeira/jogo [Spiele].
(FREUD, 2015, p. 54)

Da criança vitoriana ao adulto contemporâneo, *Alice no País das Maravilhas* (1865) e *Através do espelho e o que Alice encontrou por lá* (1871), de Lewis Carroll, cativam o imaginário coletivo, incluindo-se dentre as narrativas mais revisitadas da literatura inglesa. Para além das inúmeras edições impressas em diversas línguas e lugares através dos anos, as histórias marcam forte presença no campo das artes visuais – e a narrativa ganha vida própria. Nesse percurso, a personagem extrapola as margens do livro ao migrar para novos espaços-tempo: *Alice* transmuta-se em filme, fotografia, teatro e música, desenha-se nas linhas do *art nouveau* e do *art déco*, conquista profunda identificação com o movimento surrealista e é reinventada por artistas pós-modernos.

Tamanha dinâmica criativa desenrola-se, todavia, a partir de um impulso inicial: é Carroll quem empurra sua heroína toca do coelho abaixo, sem a menor ideia do que virá pela frente. Durante a queda infinita, a menina de sete anos torna-se uma excêntrica senhora – que completa 153 anos de uma vida bem ativa em 2018 –, cuja memória é construída pelo conjunto orgânico e caótico das memórias individuais de cada novo artista que se aventura pelo País das Maravilhas. Nesse jogo, a senhora representa a memória coletiva de *Alice*, que, em constante mutação, concede vida própria à narrativa. Do ponto de vista do artista contemporâneo, a visualidade de sua obra reflete não só seus anseios individuais, mas toda a carga dessa memória acumulada – desde as palavras pronunciadas por Carroll naquela “tarde dourada” de verão, a bordo de uma história embrionária, até a ponta do lápis que pronunciará o primeiro traço no papel em branco.

Juntos naquela tarde dourada
Deslizávamos em doce vagar,
Pois eram braços pequenos, ineptos,
Que iam os remos a manobrar,
Enquanto mãozinhas fingiam apenas
O percurso do barco determinar.

All in the golden afternoon
Full leisurely we glide;
For both our oars, with little skill,
By little arms are plied,
While little hands make vain pretense
Our wanderings to guide.

Ah, cruéis Três! Naquele preguiçar,
Sob um tempo ameno, estival,
Implorar uma história, e de tão leve alento
Que sequer uma pluma pudesse assoprar!
Mas que pode uma pobre voz
Contra três línguas a trabalhar?

Ah, cruel Three! In such an hour,
Beneath such dreamy weather,
To beg a tale of breath too weak
To stir the tiniest feather!
Yet what can one poor voice avail
Against three tongues together?

Imperiosa, Prima, estabelece:
“Começar já”; Enquanto Secunda,
Mais brandamente, encarece:
“Que não tenha pé nem cabeça!”
E Tertia um ror de palpites oferece,
Mas só um a cada minuto.

Imperious Prima flashes forth
Her edict to “begin it” –
In gentler tones Secunda hopes
“There will be nonsense in it” –
While Tertia interrupts the tale
Not more than once a minute.

Depois, por súbito silêncio tomadas,
Vão em fantasia perseguindo
A criança-sonho em sua jornada
Por uma terra nova e encantada,
A tagarelar com bichos pela estrada
– Ouvem crédulas, extasiadas.

Anon, to sudden silence won,
In fancy they pursue
The dream-child moving through a land
Of wonders wild and new,
In friendly chat with bird or beast –
And half believe it true.

E sempre que a história esgotava
Os poços da fantasia,
E debilmente eu ousava insinuar,
Na busca de o encanto quebrar;
“O resto, para depois...” “Mas já é depois!”
Ouvia as três vozes alegres a gritar.

And ever, as the story drained
The wells of fancy dry,
And faintly strove that weary one
To put the subject by,
“The rest next time –” “It is next time!”
The happy voices cry.

Foi assim que, bem devagar,
O País das Maravilhas foi urdido,
Um episódio vindo a outro se ligar –
E agora a história está pronta,
Desvie o barco, comandante! Para casa!
O sol declina, já vai se retirar.

Thus grew the tale of Wonderland:
Thus slowly, one by one,
Its quaint events were hammered out –
And now the tale is done,
And home we steer, a merry crew,
Beneath the setting sun.

Alice! Recebe este conto de fadas
E guarda-o, com a mão delicada,
Como a um sonho de primavera
Que à teia da memória se entretece
Como a guirlanda de flores murchas que
A cabeça dos peregrinos guarnece.
(CARROLL, 2002, p. 7-8).³

Alice! A childish story take,
And with a gentle hand
Lay it where Childhood’s dreams are twined
In Memory’s mystic band,
Like pilgrim’s withered wreath of flowers
Plucked in a far-off land.
(CARROLL, 2010, p. 33-34).

³ Poema 1 (original de 1865), abertura de *Alice no País das Maravilhas*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges.

O POETA E A EXPRESSÃO LÍTERO-VISUAL

Uma *dinâmica criativa irreversível*⁴ foi semeada por Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898), como contador de histórias, na inolvidável tarde dourada do dia 4 julho de 1862, durante um passeio de barco com as três meninas Liddell – filhas de seu amigo Henry Liddell, o reitor da Christ Church, Universidade de Oxford, onde Dodgson lecionava Matemática. A prosa tinha como protagonista sua favorita entre as irmãs: Alice Liddell (1852-1934). Foi por solicitação dela que a história fantástica da menina que caiu na toca do coelho transformou-se em livro poucos anos depois, consagrando Dodgson sob o pseudônimo de Lewis Carroll.

O poema 1 (cf. p. 4) – publicado originalmente na primeira edição de *Alice in Wonderland* (1865) – rememora esse inesquecível dia de verão, ao inaugurar o livro e dedicá-lo a Alice: “Recebe este conto de fadas/ E guarda-o, com a mão delicada,/ Como a um sonho de primavera/ Que à teia da memória se entretetece/ Como a guirlanda de flores murchas que/ A cabeça dos peregrinos guarnece”. Os dois últimos versos parecem referenciar uma fotografia de Alice (Figura 1, à esquerda), tirada por Charles cinco anos antes da publicação do poema.

“Prima”, “Secunda” e “Tertia” são, respectivamente, a irmã mais velha, Lorina Liddell (1849-1930), a do meio, Alice, e a mais nova, Edith Liddell (1854-1876) (Figura 1, à direita). As três Liddell, com “little skill”, “little arms” e “little hands”, estão a deslizar ritmicamente, três a três, no jogo sonoro do poema. São elas, as três cruéis, a implorar pela história que se imprimiria na memória da infância – como uma fotografia que desenha com a luz sobre a superfície sensível da eternidade.

4 Expressão de Jacqueline Held (1980, p. 18, grifo nosso): “Há romances que desbloqueiam o imaginário, que fazem explodir as estruturas fixas, estereotipadas, que transformam o universo cotidiano, que criam um passado, um presente, um futuro e uma *dinâmica criativa irreversível*”.



Figura 1 – Fotografias de Charles Dodgson: à esquerda, Alice Liddell com guirlanda de flores (1860); à direita, as três irmãs Liddell (1858): Alice, Lorina e Edith.

Fonte: Carroll ([s.d.], [s.p.]).

No Natal de 1864, Dodgson presenteou Alice com seu manuscrito, cumprindo, assim, a promessa de materializar aquela história: “para agradar a uma criança que eu amava (não me lembro de nenhum outro motivo), escrevi a mão e illustrei com meus próprios desenhos toscos – desenhos que se rebelavam contra todas as leis da Anatomia e da Arte” (CARROLL, 2002, p. 8, nota n. 1).



Figura 2 – *Alice's Adventures Under Ground*, manuscrito original.

Fonte: Carroll (1864).

O manuscrito *Alice's Adventures Under Ground* (Figura 2) foi feito artesanalmente com caligrafia, tinta e 37 ilustrações. Seus desenhos, carregados de fantasmagoria, nutrem gosto pelo estranho e pelo macabro, com uma dose de humor. Seu traço, carregado de sentimentos, é trêmulo, frágil e, por isso, comunica-se diretamente com o interlocutor-criança. Charles parece ter a necessidade de escrever e ilustrar ao mesmo tempo e no mesmo espaço da página, criando interessantes composições em que texto

e imagem entrelaçam-se: um ato que poderia ser nomeado como “expressão lítero-visual” – conceito proposto por Rui de Oliveira (2008). Em um relato sobre suas costumeiras idas à casa de Charles, Alice Liddell explicita:

Assim que chegávamos⁵ lá, sentávamos ao lado dele no sofá grande, e ele começava a contar histórias, ilustrando-as com desenhos a lápis ou tinta à medida que avançava. Depois de entreter-nos longamente com suas fábulas, ele nos colocava para posar e expunha as chapas antes que nos cansássemos daquilo. Parecia ter um estoque interminável de histórias fantásticas, que inventava enquanto ia contando, sem nunca parar de desenhar numa grande folha de papel (LIDDELL *apud* COHEN, 1998, pp. 115-116).

Charles desenhava narrações e escrevia desenhos, tecendo palavras e imagens numa única trama. Um precioso exemplo disso é “O rabo do rato” (Figura 3), uma composição tipográfica bastante peculiar para sua época. Tal inovação foi registrada originalmente no manuscrito e, posteriormente, reconstituída em composição tipográfica na publicação de *Alice’s Adventures in Wonderland*. Em ambas, a mancha de texto dá visualidade ao pequeno rato que conta sua interminável história, comprida como seu rabo. Em inglês, a brincadeira tem uma graça a mais, pois a expressão que nomeia o capítulo III – “A Caucus-Race and a Long Tale” – ajuda a promover o jogo sonoro entre as palavras *tale* [conto] e *tail* [rabo], cujas pronúncias idênticas associam a história comprida ao rabo do rato.

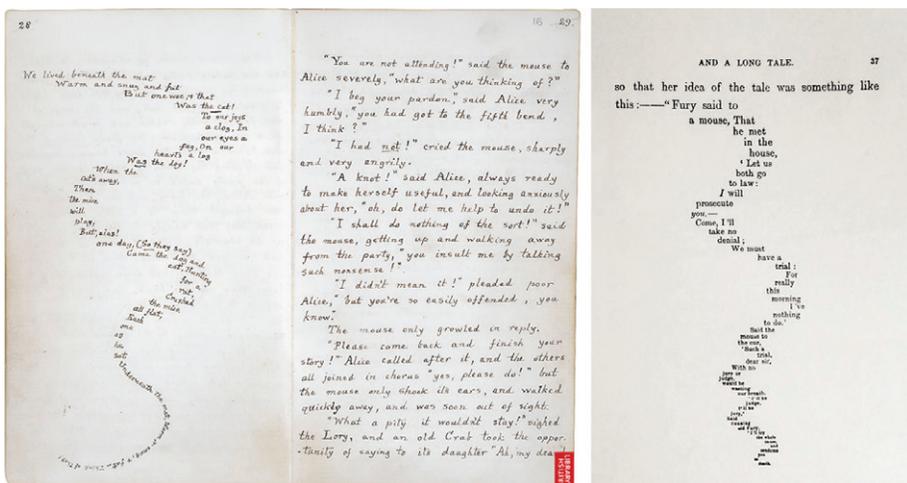


Figura 3 – O rabo do rato: à esquerda, no manuscrito e, à direita, na publicação de 1866.
Fonte: Carroll (1864).

5 Trata-se, aqui, de Alice e suas irmãs, Lorina e Edith.

Para Juliet Dusinberre (1999), essa sequência tipográfica espelha a maneira como Alice enxerga mentalmente a história comprida, à medida que é narrada pelo rato; as palavras ganham uma dimensão literal e palpável: tornam-se criaturas vivas no tempo e no espaço. Philip Meggs (2009), historiador do *design* gráfico, apresenta a composição de Lewis Carroll (1866) lado a lado com “Un coup de dés” (1897) e *Calligrammes* (1918) – dos poetas franceses Stéphane Mallarmé e Guillaume Apollinaire, respectivamente. “Inesperada e totalmente diferente do resto de *Alice no país das maravilhas*, essa experiência gráfica em tipografia figurativa recebeu aclamação tanto literária como no que se refere ao *design*” (MEGGS, 2009, p. 322). Tal experiência poderia ser nomeada de “iconicidade do texto” – de acordo com a elaboração de Sophia Van der Linden (2011, p. 93), especialista no estudo do livro ilustrado.

A sinergia entre linguagem verbal e visual, promovida por Carroll, pode ser experimentada também em suas produções cotidianas, como nas cartas que costumava enviar às pequenas amigas. Nesta, endereçada a Agnes Hull (Figura 4), por exemplo, a escrita de Carroll desenha-se em movimento espiral; é preciso girar a carta várias vezes para ler o conteúdo *nonsense* que, por sua vez, prolonga ainda mais o processo de leitura, tornando-o quase um jogo de adivinha ou um enigma a ser decifrado.

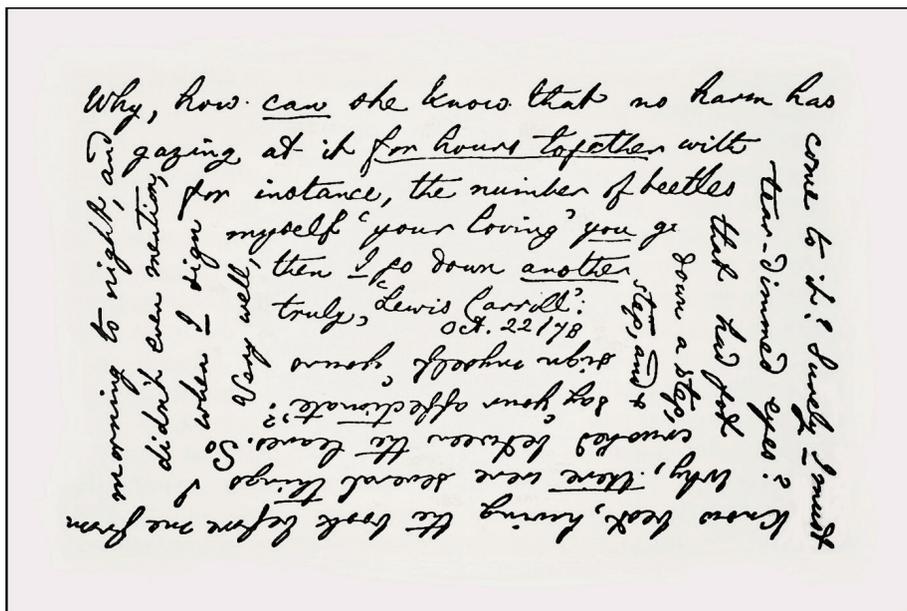


Figura 4 – Carta em espiral para Agnes Hull, 22 de outubro de 1878.

Fonte: Cohen (1998, p. 273).

O gosto de Carroll por jogos e enigmas rendeu outras cartas que se valem de recursos como inversão, reversão e rébus (Figura 5). A carta invertida, enviada para Winifred Schuster, deve ser lida no reflexo diante do espelho; na carta ao revés, para Nellie Bowman, o começo está no fim: é para ser lida de ponta-cabeça, palavra por palavra; já a carta com rébus, para Georgina Watson, apresenta um enigma mais elaborado, ao relacionar as imagens com a pronúncia de outra palavra equivalente: por exemplo, os desenhos de olho [eye] equivalem ao pronome I [eu].

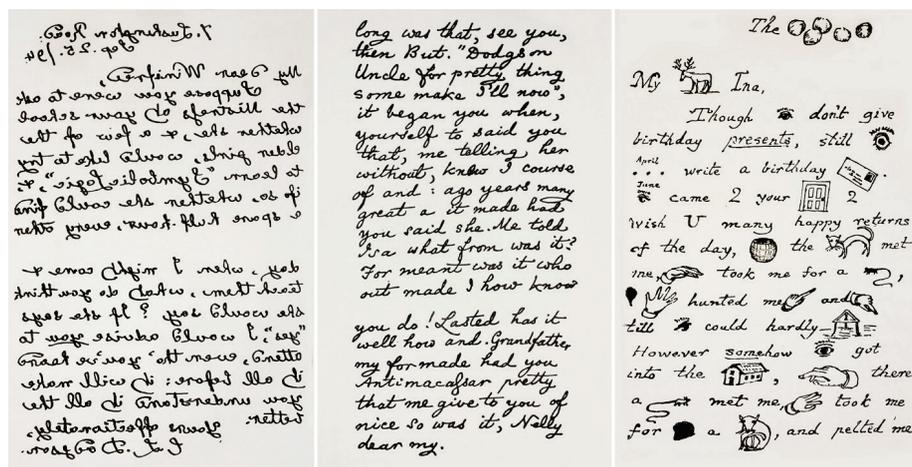


Figura 5 – Carta invertida (1894), carta ao revés (1891) e carta com rébus (1869), respectivamente. Fonte: Cohen (1998, p. 217).

Em todas essas manifestações litero-visuais, há uma “intensificação máxima do instinto lúdico através da íntima ligação entre caligrafia e desenho” – assim como nas cartilhas da austríaca Tom Seidmann-Freud (Figura 6), analisadas por Walter Benjamin (1984, p. 111) em dois ensaios publicados nos anos 1930. A autora e ilustradora das cartilhas “deseja desenvolver [nas crianças] o prazer de escrever partindo da alegria de desenhar” (p. 105) – e esse é, precisamente, o impulso que move Carroll, a pulsão de infância intrínseca a sua prática poética. Tanto a caligrafia como o desenho exprimem uma inteligência da mão que adquire certa autonomia no ato em processo; à medida que o bico de pena vai imprimindo o preto opaco no papel branco, Carroll metamorfoseia-se nessa “água-viva sem um pinga de tinta” que “continha dentro de si um cristal de perfeita dureza. Que continha infância”. (WOOLF, 2018, p. 203). Antes de ser texto, a letra é visualidade e literalidade – contém, em cada curva de seu desenho, a dureza e a opacidade do mundo real. O

abecedário esparrama-se pelo chão ao alcance da criança quando o “O” circula o formato do olho, quando o “Z” emite seu zumbido estridente ou, ainda, quando o “X” delinea-se no rabo do **PEIXE**.



Figura 6 – Cartilha de jogos *Hurra, wir lesen! Hurra, wir schreiben!* (1930), de Tom Seidmann-Freud.⁶
 Fonte: Seidmann-Freud (1930).

Acerca da sinergia entre as linguagens verbal e visual, sugerimos uma reflexão a partir de outra perspectiva, tomando de empréstimo alguns conceitos propostos por Lacan (2009) em “Lição sobre *Lituraterra*” – texto sobre literatura e psicanálise do *Seminário, livro 18* de 1971. *Lituraterra* é uma palavra-valise resultante da fusão entre “litura” e “terra”; seu autor assume não se preocupar excessivamente com a etimologia dos termos, deixando-se levar pelo jogo da palavra que lhe brota do inconsciente, quase como um chiste. O psicanalista cria, então, associações livres entre as palavras “litura” (rasura), “litter” (lixo), “letter” (carta/letra), “epístola”; e continua: “*Litura, literatura*. Rasura de traço algum que seja anterior, é isso que do litoral faz terra. *Litura pura* é o literal. Produzir essa rasura é reproduzir a metade com que o sujeito subsiste” (p. 113). Sua elaboração teórica – que, aliás, é quase uma poesia em prosa – diz respeito à condensação de opostos: consciente e inconsciente, saber e gozo. Seria possível uma mediação entre territórios tão distintos? De acordo com Lacan, sim. Essa mediação, no entanto, não está na fronteira; quem a atravessa sabe que os dois lugares que uma fronteira separa são, na verdade, muito parecidos. Já o litoral, esse sim, media territórios completamente diferentes: a terra e o mar. “Entre centro e ausência, entre saber e gozo, há litoral” (p. 113).

6 Tom Seidmann-Freud era o pseudônimo de Martha Gertrud Freud (1892-1930), sobrinha do famoso psicanalista.

Diante dessa perspectiva, entre verbal e visual só pode haver litoral; sendo linguagens distintas, cada qual com sua peculiaridade, condensam-se nesse ondular que o mar desenha na terra. O litoral é, nesse caso, o suporte. À medida que flui a arte moderna, o olhar do espectador – antes perdido no longínquo ponto de fuga da perspectiva renascentista – é lentamente conduzido à superfície do suporte. Um deslizamento sem espessura paira sobre quadros de vanguardistas como Paul Klee e Wassily Kandinsky ou, ainda, René Magritte e Filippo Marinetti, que brincam com a visualidade da palavra; a relação entre verbal e visual, por tanto tempo encoberta, torna-se cada vez mais explícita.-

Esse movimento, das profundezas à superfície, também emerge das *Alices*; Gilles Deleuze (1997, p. 31) o enxerga na transição do título do manuscrito (*Under Ground*) para a edição impressa (*Wonderland*): “Os movimentos de afundamento e entranhamento dão lugar a leves movimentos laterais de deslizamento; os animais das profundezas tornam-se cartas sem espessura”. Essa planaridade contagiante propaga-se, ainda segundo o filósofo, por *Looking-Glass* – através da superfície refletora do espelho e do deslizar lateral sobre o tabuleiro de xadrez. No girar *alucinético* do caleidoscópio, o sentido é sempre fugidivo e escapa, horizontalmente, através do fragmentar-se em infinitas vias de acesso.

A partir de Benjamin, Georges Didi-Huberman (2017, pp. 160-161) compara a modernidade ao caráter múltiplo e transitório do caleidoscópio: “Sob o ângulo da simetria restritiva de seus espelhos, o caleidoscópio caracterizará o ‘curso da história’, cujo destino, cedo ou tarde, será o de se quebrar nas mãos da criança (ou seja, do revolucionário)”. O revolucionário age como a criança que desmonta e remonta o brinquedo até, finalmente, quebrá-lo. Esse ato do brincar condensa, num só tempo, o ímpeto de destruição e o desejo pelo conhecimento; trata-se da mesma pulsão com que o pesquisador conduz seu objeto de estudo: para conhecê-lo, é preciso destrinchá-lo. Essa é a potência do espírito crítico (ou revolucionário), do “olhar que passa pela abertura e, logo, pela destruição” (p. 141).

Em 1941, abrigado à sombra dos holofotes da ditadura fascista, o artista italiano Pier Paolo Pasolini (1922-1975) vislumbra, ao observar os vaga-lumes da colina de Bolonha, uma pulsão de infância revolucionária: ora trevas, ora luz, os vaga-lumes resistem ao emitir seus sinais sob a imensidão da noite. Tal experiência foi registrada na carta enviada a seu amigo Franco Farolfi. Em *Sobrevivência dos vaga-lumes*, Didi-Huberman (2011) recupera a narrativa de Pasolini ao citar trechos da referida carta.

No contexto, as palavras italianas *luce* [luz] e *luciole* [vaga-lumes] evidenciam o sistema político vigente – a grande luz dos projetores da perseguição fascista –, em contraste com os corpos políticos da resistência italiana – indivíduos de brilho vacilante que resistem, apesar de sua existência ameaçada, e vagam à deriva: errantes, porém dançantes.

Trinta e quatro anos depois – meses antes de sua trágica morte –, Pasolini publica um artigo pessimista, em que denuncia o cenário político italiano da década de 1970: dessa vez, sob o poder da cultura de consumo e tomados pela luz ofuscante da sociedade do espetáculo, os vaga-lumes desapareceram por completo; o neofascismo, ao mesmo tempo sutil e avassalador, é responsável pelo “genocídio cultural”, cujo alvo é a massificação dos corpos, valores, gestos e linguagens (DIDI-HUBERMAN, 2011). Diante do horizonte apocalíptico – que se estende de Pasolini a Giorgio Agamben –, Didi-Huberman (2011, p. 52) insiste, todavia, na *Sobrevivência dos vaga-lumes*, reacendendo uma vela de esperança:

Para conhecer os vaga-lumes, é preciso observá-los no presente de sua sobrevivência: é preciso vê-los dançar vivos no meio da noite, ainda que essa noite seja varrida por alguns ferozes projetores. Ainda que por pouco tempo. Ainda que por pouca coisa a ser vista: é preciso cerca de cinco mil vaga-lumes para produzir uma luz equivalente à de uma única vela.

Em consonância com o filósofo, Alice vê, na imagem da vela, o estado anterior ao seu desaparecimento: “‘Que sensação estranha!’ disse Alice; ‘devo estar encolhendo como um *telescópio*!’ [...] esperou alguns minutos para ver se ia encolher ainda mais: ‘pois isso poderia acabar’, disse Alice consigo mesma, ‘me fazendo sumir completamente como uma *vela*’” (CARROLL, 2002, p. 17, grifo nosso). A imagem do *telescópio*, por sua vez, remete ao paradigma da destruição e da abertura para o conhecimento, citado anteriormente: na imagem dialética, “o passado é telescopado pelo presente” (BENJAMIN *apud* DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 142). A imagem vaga-lume, dialética e heterocrônica, contém esta condensação de opostos: permite trazer o passado para o presente, permite promover a abertura através da destruição. Nesse sentido, o *telescópio* é metáfora para conhecimento: é o movimento de *zoom* que permite a aproximação com o objeto a ser estudado. Em contrapartida, ao visualizar a ação embutida no verbo *telescopar* – no engavetamento sequencial dos tubos, um dentro do outro –, a violência sofrida por Alice soa mais literal do que metafórica: encolher como um *telescópio* é um ato de introjeção ao estado mínimo, em que a cabeça rasteja, no chão, junto aos pés.

Apartir do texto “Moral do brinquedo” de Baudelaire, Didi-Huberman (2017, p. 141) aproxima a criança do cientista e do artista, ao ressaltar o papel dos “brinquedos científicos” – o telescópio, o estereoscópio e o caleidoscópio – no surgimento das ciências ópticas e artes da luz e da sombra – a fotografia e o cinema. O autor, então, explica como o brinquedo (e o brincar) põe em prática o conceito de imagem dialética de Benjamin:

O presente do brinquedo deve ser pensado como *originário* no sentido, não da fonte ou do arquétipo aquém das coisas, mas do turbilhão no rio do devir: a todo momento ele rompe o contínuo da história e faz se “telescopar” – desmontagem e montagem misturadas – um passado da *sobrevivência* com um futuro da *modernidade*. [...] A fenomenologia do brinquedo terá, portanto, permitido a Benjamin, via Baudelaire, articular melhor o duplo regime temporal da própria imagem, essa “dialética em repouso” produtora de uma visualidade ao mesmo tempo “originária” (*ursprünglich*) e “intermitente” (*sprunghaft*), ao mesmo tempo turbilhonante e estrutural: voltada para a desmontagem da história tanto quanto para a montagem de um conhecimento do tempo mais sutil e mais complexo (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 142).

O impulso artístico de Carroll avança um passo à frente de seu tempo: tanto na sinergia de suas manifestações lítero-visuais como no caráter artístico de suas fotografias. Para Barthes (1984, p. 132), “o importante é que a foto possui uma força constativa, e que o constativo da Fotografia incide, não sobre o objeto, mas sobre o tempo”. A fotografia é imagem vagalume, é vela que nunca se apaga: reminiscência do passado no presente, intermitência da criança no revolucionário; a fotografia é o encontro do olhar do fotógrafo com o do espectador: é a grande luz que atravessa o duro cristal da lente fotográfica para imprimir de *luciole* o papel opaco.

OS FOTÓGRAFOS DE AS RAPARIGAS⁷

Além de matemático, professor e escritor, Dodgson era exímio fotógrafo – retratista de crianças, especialmente, mas também de homens e mulheres. Costumava fotografar meninas, dentre elas Alice Liddell, às vezes nuas ou seminuas, em poses e cenários lúdicos (Figura 7). Muitas dessas fotos foram tiradas em ambientes externos, como o jardim dos Liddell, já que a luz solar natural era necessária para boas exposições naquela época. As fotos das meninas tinham a anuência dos pais; o fotógrafo também fazia questão da presença dos responsáveis durante os

⁷ Com a intenção de evocar as intertextualidades que serão abordadas adiante, esse subtítulo é inspirado na novela *O Fotógrafo e a Rapariga*, do escritor português Mário Cláudio.

cliques. Dodgson interessava-se especialmente pelo lugar híbrido entre o sono e a vigília, ao fotografá-las lânguidas e de olhos fechados. Muitas dessas imagens mantêm um elo com a literatura e as histórias populares – como “Pequena Mendiga”, “Chapeuzinho Vermelho”, “São Jorge e o dragão”. De todo modo, suas fotografias são parte das manifestações artísticas inseridas no processo de diferenciação da criança; e, especialmente os retratos, personificam essa construção da infância: “a criança agora era representada sozinha e por ela mesma: esta foi a grande novidade do século XVII. [...] No século XIX, a fotografia substituiu a pintura: o sentimento não mudou” (ARIÈS, 1981, pp. 60-61).

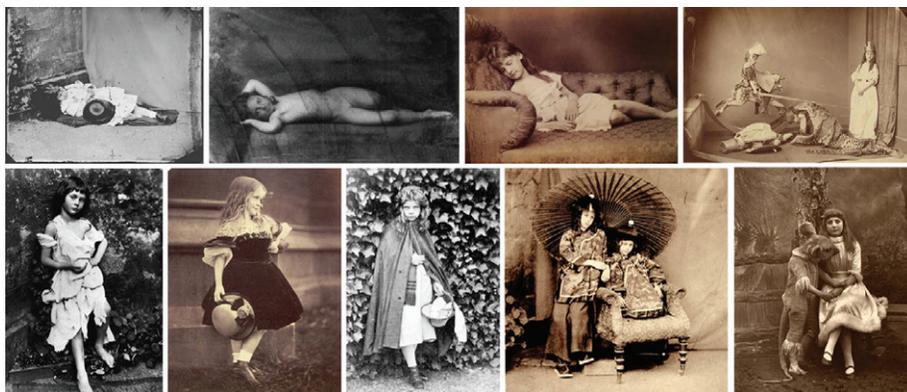


Figura 7 – Fotos diversas de Charles Dodgson.
Fonte: Carroll (s.d., [s.p.]).

A partir do pensamento de Ariès, Adrian Forty (2007, pp. 96-97) esclarece que esse novo olhar sobre a criança vai muito além de sua condição de debilidade, enfatizando virtudes supostamente inerentes à infância, como inocência, pureza e bondade – características posteriormente questionadas pela psicanálise de Freud. Há um esforço, nas diversas instâncias sociais, que se manifesta por meio de atividades, jogos e produtos projetados para atender às necessidades especiais da criança – mas que, de fato, atendem ao desejo do adulto de forjar essa distinção, de afastar cada vez mais a infância da maturidade.

Nas imagens do artista japonês Hajime Sawatari, a distância entre infância e idade adulta é posta em xeque. Em suas fotografias (Figura 8), Alice é retratada, simultaneamente, como uma criança ingênua – que se diverte em brincadeiras infantis – e em poses sensuais, agindo como uma mulher adulta – num jantar romântico ou deitada na mesa do chá maluco com um cigarro na mão. Sua pequenez e fragilidade contrastam diante

das outras personagens, mas, ainda assim, a distinção entre a infância e a idade adulta é questionada. Em sintonia com as obras de Carroll, algumas dessas imagens sugerem humor e ironia. As fotos provocam sentimentos controversos: a beleza feérica da menina e do cenário onírico é impactada pelo choque do olhar sobre a nudez explícita.



Figura 8 – *Alice* de Hajime Sawatari.

Fonte: Sawatari (1973, [s.p.]).

As imagens de Sawatari têm uma atmosfera bem diferente das da fotógrafa francesa Irina Ionesco. Enquanto aquelas seguem em sequência narrativa e transpassam certa leveza, as fotos em preto e branco da fotógrafa francesa carregam uma força simbólica e não têm a intenção de contar uma história linear. As imagens de Ionesco⁸ nos remetem ao universo visual de Carroll, numa correlação com símbolos marcantes das obras de *Alice*: o espelho, o reflexo, as flores, as cartas, entre outros. Algumas dessas imagens são ainda mais impactantes sob o fato de a menina fotografada ser filha de Irina: Eva Ionesco foi modelo de sua mãe dos 4 aos 12 anos de idade. Da relação complicada entre mãe e filha, surgiu um processo por danos morais – que condenou Irina a pagar dez mil euros por prejudicar a imagem de sua filha – e o filme *My Little Princess* (2011), dirigido e escrito por Eva, sobre a história de sua infância conturbada pelo trabalho artístico da mãe.

No imaginário do artista pós-moderno, a vida e a obra do autor das *Alices* tornam-se impulso criativo e culminam em narrativas híbridas, que mesclam e subvertem literatura e biografia. Outro exemplo disso é a novela *O Fotógrafo e a Rapariga*, último livro ficcional da chamada trilogia dos mestres, sobre relações entre pessoas de idades discrepantes. Seu escritor, o português

⁸ Confira algumas delas em: <<https://br.pinterest.com/averbug/irina-ionesco/>>. Acesso em: 9 out. 2018.

Mário Cláudio (2015), cria uma história com novos limiães, na interseção entre vida e ficção, ao elencar como protagonistas Charles Dodgson, o Fotógrafo, e Alice Liddell, a Rapariga – sua musa literária inspiradora:

De olhos abertos na escuridão, e atenta a uma realidade que não pertencia ao sono, nem à vigília, a Rapariga apercebeu-se do avanço de uma criatura esquisita. Deslizando na própria gosma, e com vagares de temor e cálculo, a Lagarta ia trepando por um varão do leito infantil. Seguia assim, atraída pelo calor em que a menina se agasalhava, e deixava-se guiar pelo sopro da respiração que fazia subir e descer o *édredon* de penas. [...] a Lagarta insinuava-se por baixo dos lençóis, e progredia rumo à pequena jacente. Nas camas ao lado Lorina e Edith arfavam nesse remanso denso, das pré-púberes, que lhes perlava de uma suspeita de orvalho o espaçozinho entre as narinas e a boca, coisa que em geral anuncia um destino de mulher apaixonada. Sem um mínimo sobressalto, e até numa espécie de entrega serena, a miúda sentiu a Lagarta esgueirar-se por sob a camisa de noite, adiantando-se-lhe pela canela da perna estendida, e a acariciá-la com doçura semelhante à que o Fotógrafo colocava nos dedos, sempre que corrigia uma pose diante da câmara, ou lhe apontava alguma dessas maravilhas da Natureza [...].

Na verdade o odor a tabaco de cachimbo, tornado cada vez mais pungente, e à medida que a Lagarta se lhe encaminhava para o peito, convertia-se para a nossa heroína numa delícia extraordinária, e na única susceptível de a pôr a resvalar para os sonhos. Enroscou-se em si própria, esfregou um no outro os pés mal aquecidos, e consentiu em que o bicharoco fumante se lhe alojasse ali, e exatamente entre os ansiados seios que muito em breve lhe cresceriam (CLÁUDIO, 2015, pp. 46-48).

No dia 27 de julho de 1863 – dois dias depois de um encontro com as três Liddell em um agradável passeio, cujo desfecho teria sido ainda mais agradável, segundo consta no diário de Charles Dodgson –, o fotógrafo pediu a permissão da Sra. Liddell para mais uma sessão de fotos das meninas. Os dias 27, 28 e 29 de julho, contudo, não aparecem registrados no diário; Menella Dodgson, uma sobrinha, admitiu ter arrancado algumas páginas com o intuito de preservar a imagem dos envolvidos. De acordo com Cohen (1998), essas páginas, muito provavelmente, diziam respeito ao rompimento das relações de Dodgson com a família Liddell; e o motivo permanece um mistério ainda hoje.

Um imenso vazio preenche a ausência das páginas arrancadas do diário. Em contrapartida, cada lacuna aberta entre a vida e a obra impulsiona o devaneio de leitores como Mário Cláudio e Virginia Woolf, que se deixam levar por uma espécie de vertigem: “pensamos ter capturado Lewis Carroll; olhamos novamente e vemos um clérigo de Oxford. Pensamos ter capturado o Reverendo C. L. Dodgson – olhamos novamente e vemos um elfo dos

contos de fada” (WOOLF, 2018, p. 203). É como acordar de um sonho dentro de outro sonho dentro de outro sonho e, assim, sucessivamente, em apneia, numa queda infinita: “o livro se quebra ao meio em nossas mãos. Para cimentá-lo, recorreremos à Vida” (p. 203).

Criança da fronte pura e límpida E olhos sonhadores de pasmo! Por mais que o tempo voe e ainda Que meia vida nos separe, Irás por certo acolher encantada O presente de um conto de fadas	Child of the pure unclouded brow And dreaming eyes of wonder! Though time be fleet, and I and thou Are half a life asunder, Thy loving smile will surely hail The love-gift of a fairy-tale.
Não vi teu rosto ensolarado, Nem ouvi tua risada argentina: Lugar algum por certo me será dado Doravante em tua jovem vida... Basta que agora consintas sem mais nada Em ouvir este meu conto de fadas.	I have not seen thy sunny face, Nor heard thy silver laughter: No thought of me shall find a place In thy young life's hereafter – Enough that now thou wilt not fail To listen to my fairy-tale.
Um conto iniciado outrora, Sob o sol tépido do verão – Mera cantiga, que apenas marcava O ritmo de nossa embarcação – Cujos ecos na memória persistem E ao desafio dos anos resistem.	A tale begun in other days, When summer suns were glowing – A simple chime, that served to time The rhythm of our rowing – Whose echoes live in memory yet, Though envious years would say “forget”.
Vem ouvir, antes que uma voz inevitável, Portadora de amargo presságio Venha chamar para o leito indesejável Uma donzela contristada! Somos só crianças crescidas, querida, Inquietas, até que o sono nos dê guarida. Fora, o gelo, a neve ofuscante,	Come, harken then, ere voice of dread, With bitter tidings laden, Shall summon to unwelcome bed A melancholy maiden! We are but older children, dear, Who fret to find our bedtime near. Without, the frost, the blinding snow,
A loucura soturna da tempestade... Dentro, o calor do fogo crepitante, Que a infância alegre aconchega. As palavras mágicas vão logo te tomar: Não darás ouvido ao vento a uivar.	The storm-wind's moody madness – Within, the firelight's ruddy glow, And the childhood's nest of gladness. The magic words shall hold thee fast: Thou shalt not heed the raving blast.
E ainda que um suspiro saudoso Venha perpassar esta história Por “dias felizes de verão” e por Sua glória agora extinta – Decerto não tornará ofuscada A alegria de nosso conto de fadas. (CARROLL, 2002, pp. 130-131). ⁹	And, though the shadow of a sigh May tremble through the story, For ‘happy summer days’ gone by, And vanish'd summer glory – It shall not touch, with breath of bale, The pleasure of our fairy-tale. (CARROLL, 1983, p. xxiii).

9 Poema 2, prefácio de *Através do espelho*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges.

O leito infantil, por onde sobe a Lagarta de Mário Cláudio, leva-nos à quarta estrofe do poema 2: “Vem ouvir, antes que uma voz inevitável,/ Portadora de amargo presságio/ Venha chamar para o leito indesejável/ Uma donzela contristada!”. Quando o poema foi publicado, Dodgson tinha quase quarenta anos e Alice, vinte; o leitor pode experimentar essa discrepância agonizante na primeira estrofe: “Por mais que o tempo voe e ainda/ Que meia vida nos separe”. Como no poema 1, o eu lírico continua dirigindo-se a Alice; dessa vez, contudo, ela parece bem mais distante: “Não vi teu rosto ensolarado,/ Nem ouvi tua risada argentina:/ Lugar algum por certo me será dado/ Doravante em tua jovem vida.../ Basta que agora consintas sem mais nada/ Em ouvir este meu conto de fadas”. E assim Alice, a Rapariga, “enroscou-se em si própria, esfregou um no outro os pés mal aquecidos, e consentiu” (CLÁUDIO, 2015, pp. 46-48) o conto de fadas oferecido pelo fotógrafo, deixando-se deslizar para mais um sonho maravilhoso: “Somos só crianças crescidas, querida,/ Inquietas, até que o sono nos dê guarida”.

“Fora, o gelo, a neve ofuscante,/ A loucura soturna da tempestade...”; esses dois versos sugerem a seguinte leitura: o poema 2 simboliza o inverno de *Looking-Glass*, em contraste com a presença ensolarada da “tarde dourada” de verão do dia 4 de julho do poema 1, que, por sua vez, representa *Wonderland*. Uma nostalgia, com boas doses de pessimismo, parece acometer o eu lírico: “E ainda que um suspiro saudoso/ Venha perpassar esta história/ Por ‘dias felizes de verão’ e por/ Sua glória agora extinta”.

Depois do misterioso 27 de julho de 1863, não houve mais passeios de barco, nem sessões de fotos. Àquela época, alguns vitorianos especulavam que o rompimento de Dodgson com os Liddell fora devido à proposta de matrimônio de Charles, com trinta e um anos, para Alice, à altura com onze. De acordo com a Sra. Margaret Woods, filha de um amigo próximo, “quando a Alice de sua fábula transformou-se em uma bela mocinha, ele pediu, à moda antiga, permissão a seu pai para lhe fazer a corte” (*apud* COHEN, 1998, pp. 131-132). Nada disso foi comprovado; as especulações limitavam-se a boatos. As lacunas que a vida fez questão de deixar em aberto não resistem, por outro lado, à retomada pela obra.

Tímido e gago, Do-dodgson metamorfoseia-se em Dodô, personagem da “Corrida maluca” de *Wonderland*:

“Mas ela também deve ganhar um prêmio!” exclamou o Camundongo.
“Claro”, respondeu o Dodô, muito gravemente. “Que mais você tem no bolso?”
continuou, virando-se para Alice.

“Só um dedal”, disse Alice, tristonha.

“Pois dê cá esse dedal”, disse o Dodô.

Em seguida todos se juntaram em torno dela de novo, enquanto o Dodô a presenteava solenemente com o dedal, dizendo: “Humildemente lhe pedimos que aceite este elegante dedal”; e, quando encerrou este breve discurso, todos aplaudiram (CARROLL, 2002, pp. 29-30).

Do-dodgson oferece “solenemente” o dedal a Alice Liddell; o anel fechado, limitado à ponta do dedo, representa o pedido de casamento negado, a irrealização do amor impossível entre o fotógrafo e a menina. Entre os dois, há litoral: “não é a letra propriamente o litoral? A borda do furo no saber que a psicanálise designa, justamente ao abordá-lo, não é isso que a letra desenha?” (LACAN, 2009, p. 109). Aquilo que a letra desenha é a literalidade: o litoral a se tornar literal. Para Lacan (2009, p. 114), diferentemente da metáfora e da metonímia, a literalidade da “escrita não desloca o significante. Só remonta a ele ao receber um nome [...] A escrita, a letra, está no real, e o significante, no simbólico”. Nesse sentido, Dodgson como Dodô é uma metamorfose – letra/literalidade –, e não uma metáfora, assim como o anel que se escreve por dedal; ambas as metamorfoses se inserem no real, no amargo sofrimento da vida:

[...] as duas Alices não são livros para crianças; mas são os únicos livros em que nós nos tornamos crianças. [...] Virar criança é ser muito literal; [...] é ser impiedoso, cruel, e no entanto tão passional que qualquer desdém, uma sombra, veste o mundo inteiro de luto (WOOLF, 2018, p. 204).

Quando Freud (2001) começa a desenvolver um método de interpretação dos sonhos a partir da análise de seu próprio sonho-modelo, acaba esbarrando no que ele chama de “umbigo do sonho”, isto é, seu ponto de contato com o insondável, com a falta de sentido – esse lugar de onde “brota o desejo do sonho, tal como um cogumelo de seu micélio” (FREUD, 2001, p. 449). O vazio alastra-se em múltiplas ramificações: uma infinidade de sentidos aflora incessantemente, seja do sonho, da vida ou de um texto literário. A partir dessa ideia – e tomando de empréstimo o conceito lacaniano de mulher não-toda –, Isabel de Andrade Fortes (1998, pp. 71-72) propõe o ato psicanalítico como ato criador e a interpretação, como *não-toda*:

A associação entre a lógica da interpretação em psicanálise com a lógica do feminino não é um mero acaso, já que a noção do feminino em Freud também vai contra a concepção de um sistema totalizante. [...] Na lógica do não-todo, compreende-se que falta um significante no Outro, o significante que viria escrever o sexo feminino. Portanto, a Mulher seria a via real na experiência que aponta para a incompletude do Grande Outro, para o furo simbólico. Esta fenda na linguagem conduz a interrogar este fora da linguagem que é o sexo corporal da Mulher.

Alice é mulher não-toda, é interpretação não-toda: pré-púbere na vida real, *nonsense* na ficção. Sua incompletude é propulsora de um caleidoscópio de sentidos.

A deslizar sereno sob o céu Luminoso, o barco deriva na Idílica tarde de verão, ao léu...	A boat beneath a sunny sky, Lingering onward dreamily In an evening of July –
Crianças ali perto aninhadas, Espertas, ouvidos atentos, esperam Pela história que lhes será contada...	Children three that nestle near, Eager eye and willing ear, Pleased a simple tale to hear –
Lá no alto o céu há muito empalideceu Ecos declinam, lembranças perecem. A friagem do outono, o verão varreu.	Long has paled that sunny sky: Echoes fade and memories die: Autumn frosts have slain July.
Senão que, espectral, ela segue a me obsedar, Alice a percorrer estranhas terras Nunca vistas por quem não sabe sonhar.	Still she haunts me, phantomwise, Alice moving under skies Never seen by waking eyes.
Crianças que queiram esta história ouvir, Espertas, ouvidos curiosos e Lúcidos, devem pertinho se reunir.	Children yet, the tale to hear, Eager eye and willing ear, Lovingly shall nestle near.
Imaginário País das Maravilhas percorrem Devaneando enquanto os dias passam, Devaneando enquanto os verões morrem.	In a Wonderland they lie, Dreaming as the days go by, Dreaming as the summers die:
Encantadas, pela corrente se deixam levar Lentamente sucumbindo ao fascínio da Lenda... O que mais é viver senão sonhar? (CARROLL, 2002, p. 266). ¹⁰	Ever drifting down the stream – Lingering in the golden gleam – Life, what is it but a dream? (CARROLL, 1983, p. 116).

¹⁰ Poema 3, fechamento de *Através do espelho*.
Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges.

O poema 3, publicado como fechamento de *Looking-Glass*, é um acróstico que forma o nome completo “ALICE PLEASANCE LIDDELL”. Diferentemente dos outros dois, Alice parece estar ausente nesse poema, uma vez que o eu lírico já não se dirige a ela diretamente; sua presença limita-se ao acróstico que, simultaneamente, a revela e a encobre. Aquela idílica tarde de verão está, agora, à deriva no tempo, como um sonho distante – e talvez jamais concretizado. A sequência dos três poemas descolore-se em degradê, da alegria à melancolia profunda: “Lá no alto o céu há muito empalideceu/ Ecos declinam, lembranças perecem”. Apesar da tradução de Maria Luiza X. de A. Borges ser das melhores, neste ponto específico, uma vírgula inverteu o sentido do verso: “A friagem do outono, o verão varreu”. Não foi, contudo, o verão que varreu a friagem do outono – até porque isso contraria a própria sequência das estações do ano; foram as geadas do outono que mataram o verão – como no poema original, em inglês: “Autumn frosts have slain July”. Assim, o poema 3 representa o outono, mediador entre verão e inverno.

Como um fantasma, ela, Alice – em terceira pessoa – continua a persegui-lo. Já não se pode saber, ao certo, se ela é Alice, a Liddell, ou Alice, a do livro: “Senão que, espectral, ela segue a me obsedar,/ Alice a percorrer estranhas terras/ Nunca vistas por quem não sabe sonhar”. Talvez sejam as duas, condensadas numa única Alice fantasmagórica, que – fadada à imagem virtual dos sonhos noturnos e devaneios diurnos – jamais se materializou.

“Enfrentando o desafio de ir ao outro no mundo, o poeta enfrenta o desafio de ir ao outro dentro dele mesmo.” (KONDER, 2006, p. 84) Se, em *Wonderland*, Dodgson é o Dodô, no jogo de xadrez de *Looking-Glass*, ele é o embate entre o Cavaleiro Vermelho e o Cavaleiro Branco. O Cavaleiro Vermelho chega primeiro: quer fazer de Alice sua prisioneira, mas, atrapalhado, cai do cavalo. Em seguida, vem resgatá-la o Cavaleiro Branco – homem gentil de olhos azuis (como os de Dodgson). Os dois, então, travam a luta pela posse da menina; o Cavaleiro Branco ganha, mas é Alice quem se impõe: “Não quero ser prisioneira de ninguém. Quero ser Rainha”. O Cavaleiro Branco a surpreende: “E será, quando tiver transposto o próximo riacho. Vou levá-la em segurança até a orla do bosque... e depois tenho que voltar. É o fim do meu movimento”. Após um longo e curioso diálogo, o Cavaleiro despede-se com a canção *nonsense* sobre um velho ancião:

De todas as coisas estranhas que Alice viu em sua viagem através do Espelho, esta foi a de que sempre se lembraria mais nitidamente. Anos depois seria capaz de evocar toda a cena, como se tivesse acontecido na véspera: os meigos olhos azuis e o sorriso gentil do Cavalheiro... a luz poente cintilando através do cabelo dele, e iluminando-lhe a armadura num resplendor de luz que a deixava inteiramente ofuscada... [...] Tudo isso ela absorveu como um quadro, quando, com uma mão protegendo os olhos, encostou-se numa árvore, observando o estranho par e ouvindo, como num sonho, a música triste da canção (CARROLL, 2002, p. 235).

A pedido do Cavalheiro Branco, Alice esperou vê-lo partir, acenando com seu lenço no momento em que ele dobrou a curva distante da estrada – isso foi necessário para conceder ao homem a coragem de prosseguir. A Rapariga então continua sua viagem na direção oposta à dele: em 1880, aos vinte e oito anos, Alice Liddell casa-se com Reginald Hargreaves. Na novela de Mário Cláudio (2015, p. 80, grifos nossos), o fato da vida real ganha contornos de ficção:

Três pombas brancas rasaram o campanário de Westminster, e outras três, mais cinzentas, o de Christ Church. E houve quem testemunhasse que, saída da Abadia, e enfrentando a luz da realidade, a pequena desfalecera. Rapidamente porém recuperara os sentidos, encostando-se a Reginald, e caminhando corajosamente em direção ao seu futuro de mansões e jardins, de prados, e de bosques, a perder de vista. Aconteceria entretanto avistarem em Oxford uma *garota mendiga*, galgando em passadas saltitantes os relvados do Colégio, e especando-se enfim, a observar algo que descortinara no interior da residência do deão, completamente vazia como seria de supor. E quem seguisse a trajetória do olhar da maltrapilha, distinguiria *uma menina loira, de cabelos caídos sobre as espáduas, e usando um aventalinho com uma algibeira só*. A miúda subiria ao *parapeito de uma das janelas do andar de cima, afastaria os braços como se se preparasse para levantar voo*, e saltando com muita graciosidade, ou pelo menos era isso que asseveravam, ter-se-ia evaporado para todo o sempre.

Os trechos grifados na narrativa de Mário Cláudio são *ekphrasis*¹¹ que evocam pelo menos três imagens (Figura 9): a foto de Alice Liddell como Pequena Mendiga; a Alice loira, personagem do ilustrador John Tenniel (1820-1914); e, finalmente, a foto da fuga da Chapeuzinho Vermelho,

¹¹ *Ekphrasis* é, de acordo com a definição concisa de James Heffernan (1993, p. 3), “uma representação verbal de uma representação visual”; é uma prática literária – da poesia, especialmente, mas também da prosa – estabelecida no vínculo com as artes visuais, em que o texto encontra com “seus ‘outros’ semióticos” (MITCHELL, 1994, p. 156); é, ainda, uma leitura “de natureza triangular” (FRIAS, 2016, p. 38), uma vez que o poeta converte o objeto visual em verbal e o leitor, por sua vez, faz uma reconversão do verbal em visual. Nesse sentido, o prazer que o jogo da *ekphrasis* proporciona ao leitor é semelhante ao desvendar de um enigma.

encenada por Alice Jane Donkin. Aliás, essa terceira Alice é protagonista, na vida real, de uma história à parte: é a prometida de Wilfred Dodgson, que, apaixonado, seguiu à risca o conselho de seu irmão mais velho, Charles, esperando-a completar vinte anos antes de propor o matrimônio.



Figura 9 – Ao centro, ilustração de Tenniel para *Wonderland* (1865); nas laterais, fotografias de Dodgson: à esquerda, Alice encenando a Pequena Mendiga (1859) e, à direita, Alice Jane Donkin na fuga da Chapeuzinho Vermelho (1862).

Fonte: Carroll ([s.d.], [s.p.]).

O destino da Alice de Mário Cláudio lembra muito o de Ismália – personagem do poema de Alphonsus de Guimaraens, publicado pela Cosac Naify como livro ilustrado por Odilon Moraes – que, enlouquecida, “pôs-se na torre a sonhar”, com o olhar perdido entre a lua do céu e a outra lua do mar (Figura 10):

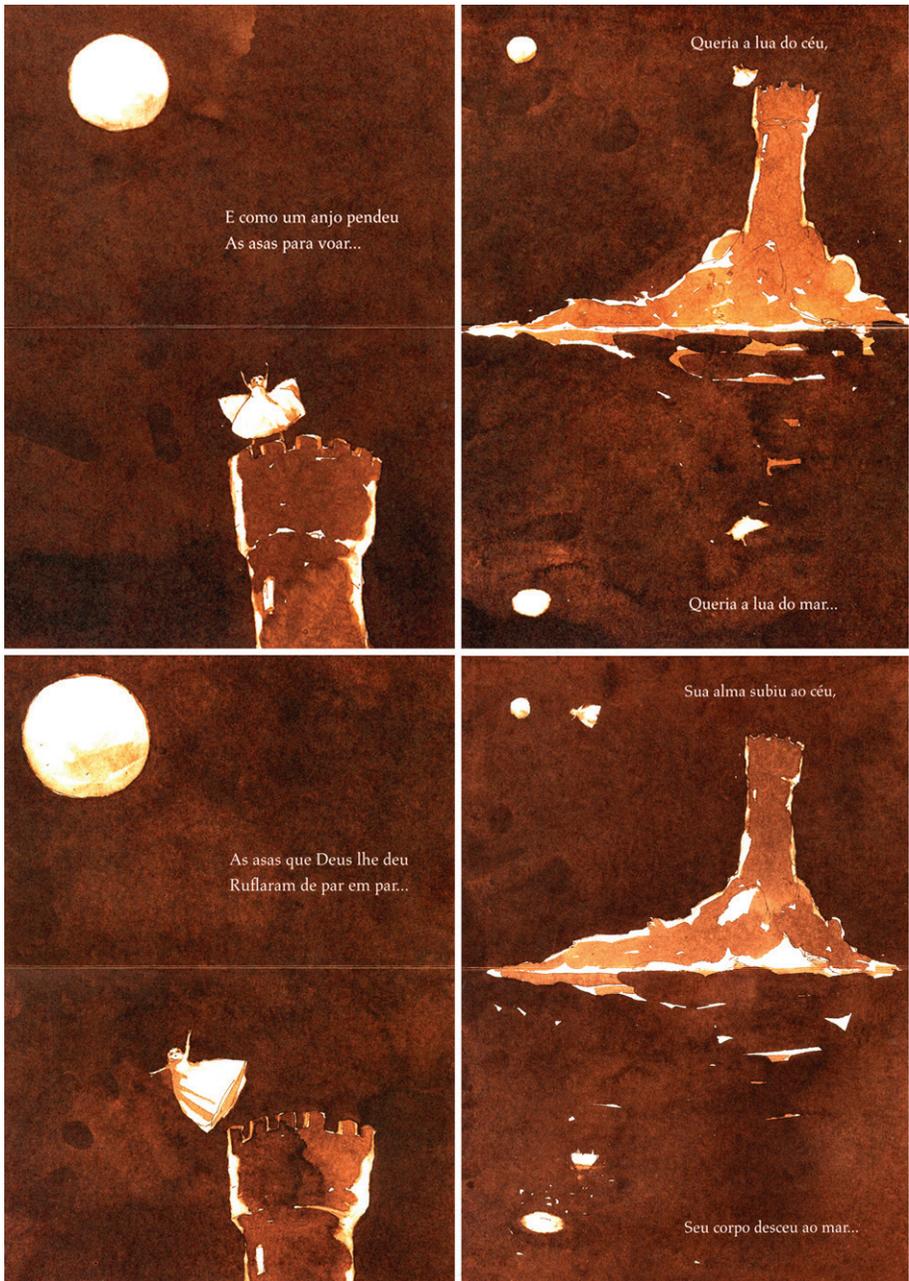


Figura 10 – Quatro últimas páginas-duplas do livro ilustrado *Ismália*: poema de Alphonsus de Guimaraens e ilustrações de Odilon Moraes.

Fonte: Guimaraens (2014. [s.p.]).

Morre, para Dodgson, Alice Liddell. Morre a coisa, nasce a palavra; Alice torna-se signo: presença de uma ausência. Eterniza-se, para Carroll, “a criança-sonho em sua jornada/ por uma terra nova e encantada,/ A tagarelar com bichos pela estrada” (CARROLL, 2002, poema 1, p. 7). Na ausência de Alice, o eu lírico evoca outras “crianças que queiram esta história ouvir,/ Espertas, ouvidos curiosos e/ Lúcidos, devem pertinho se reunir./ Imaginário País das Maravilhas percorrem/ Devaneando enquanto os dias passam,/ Devaneando enquanto os verões morrem” (poema 3, p. 266).

O primeiro poema encena o verão; o segundo, em oposição, o inverno; o último, mediador entre os dois anteriores, o outono. Mas, e a primavera? Nunca floresceu no amor impossível entre o Fotógrafo e a Rapariga? Ou foi deflorada, pétala por pétala, bem me quer, mal me quer, como aquelas páginas arrancadas do diário? Omissa, a primavera falta, não encerra o ciclo. Omitida, faz florescer, entretanto, através de suas lacunas, a mulher não-toda, a interpretação não-toda, o umbigo do sonho. O inacabamento é gerador de um processo contínuo. A narrativa ganha vida, numa direção inesperada, a compor não um ciclo, mas o voo espiralado e incerto do vago-lume. Em lentíssima metamorfose, a *dinâmica criativa irreversível* desenrola-se nesse movimento orgânico e caótico. Cada novo artista põe em cena a imagem virtual de sua leitura íntima: Alice ganha múltiplas faces. Finalmente, ao se dirigir às crianças, Carroll atinge, precisamente, as futuras gerações de artistas – e, simultaneamente, a criança a brincar no interior de cada poeta que fantasia.

REFERÊNCIAS

- ARIËS, Philippe. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: LTC, 1981.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Summus, 1984.
- CARROLL, Lewis. *Alice's Adventures Under Ground* [manuscrito]. 1864. Disponível em: <<https://www.bl.uk/collection-items/alices-adventures-under-ground-the-original-manuscript-version-of-alices-adventures-in-wonderland>>.
- CARROLL, Lewis. *Through the Looking-Glass, and what Alice found there*. Illustrated by Barry Moser; preface and notes by James Kincaid. Massachusetts: Pennyroyal Press, 1983.

- CARROLL, Lewis. *Alice*: [edição comentada]. Intr. e notas de Martin Gardner; trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- CARROLL, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland*. Illustrated by Barry Moser; preface and notes by James Kincaid. Massachusetts: Pennyroyal Press, 2010.
- CARROLL, Lewis. Category: Photographs of children by Lewis Carroll. [s.d.] *Wikimedia Commons*. Disponível em: < https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Photographs_of_children_by_Lewis_Carroll>.
- CLÁUDIO, Mário. *O Fotógrafo e a Rapariga*. Lisboa: D. Quixote, 2015.
- COHEN, Morton. *Lewis Carroll, uma biografia*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- DELEUZE, Gilles. Lewis Carroll. In: *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997, pp. 31-32.
- DIDI-HUBERMAN, George. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, George. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- DUSINBERRE, Juliet. *Alice to the Lighthouse: Children's Books and Radical Experiments in Art*. New York: St. Martin's Press, 1999.
- FORTES, Isabel Andrade. A interpretação não-toda. *Tempo Psicanalítico: transferência e interpretação*, Rio de Janeiro, v. 30, 1998, pp. 71-82.
- FORTY, Adrian. *Objetos de desejo: design e sociedade desde 1750*. São Paulo Cosac & Naify, 2007.
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 2001[1900].
- FREUD, Sigmund. O poeta e o fantasiar. In: *Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015[1908], pp. 53-66.
- FRIAS, Joana Matos. Écfrase: 10 aporias. *eLyra - Revista da Rede Internacional LyraCompoetics*. Dossiê "A écfrase na poesia moderna e contemporânea". Porto, Instituto Margarida Losa/Faculdade de Letras da Universidade do Porto, n. 8, 2016. Disponível em: <<http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/150>>. Acesso em: 19 jun. 2018.
- GUIMARAENS, Alphonsus de. Ismália. Ilustrações de Odilon Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- HEFFERNAN, James. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

- HELD, Jacqueline. *O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*. São Paulo: Summus Editorial, 1980.
- KONDER, Leandro. Eu, Eu, Eu. *Chronos*, Publicação Cultural da Unirio/ Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, 2006, pp. 83-84.
- LACAN, Jacques. *Seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009[1971].
- LINDEN, Sophia Van der. *Para ler o livro ilustrado*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- MEGGS, Philip B. *História do design gráfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MITCHELL, William John Thomas. Ekphrasis and the Other. In: *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1994, pp. 151-181.
- OLIVEIRA, Rui. Os princípios da ilustração nos livros lítero-visuais. In: OLIVEIRA, Ieda de (org.). *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*. São Paulo: DCL, 2008, pp. 20-22.
- SAWATARI, Hajime. *Alice*. 1973. Disponível em: <<https://www.pinterest.co.kr/Fairymelody2/hajime-sawatari/>>.
- SEIDMANN-FREUD, Tom. *Hurra, wir lesen! Hurra, wir schreiben!* [Cartilha de jogos]. 1930. Disponível em: <<https://encrypted-tbno.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcT84izCEtzLTKzOw9AZq5nmk25s-kKakNK1qNPc5oLTqtPvoP9aiQ>>.
- WOOLF, Virginia. Lewis Carroll por Virginia Woolf. In: CARROLL, Lewis. *Alice através do espelho e o que ela encontrou por lá*. São Paulo: SESI-SP, 2018, pp. 203-205.

Recebido: 12/11/2018

Aceito: 23/04/2019

Publicado: 11/07/2019