



LARISSA GUIMARÃES AVERBUG

“ALICE”

Uma dinâmica criativa irreversível

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Design.

Orientadora: Luiza Novaes



LARISSA GUIMARÃES AVERBUG

“ALICE” **Uma dinâmica criativa irreversível**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Design da PUC-Rio. Aprovada pela comissão examinadora abaixo.

Profa. Luiza Novaes
Orientadora
Departamento de Artes & Design – PUC-Rio

Profa. Denise Berruezo Portinari
Departamento de Artes & Design – PUC-Rio

Profa. Rosana Kohl Bines
Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Claudia Mendes
Escola de Comunicação – UFRJ

Profa. Aline Frederico
Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes – PUC-SP

Rio de Janeiro, 13 de abril de 2021.

Ficha Catalográfica

Averbug, Larissa Guimarães

“Alice” : uma dinâmica criativa irreversível / Larissa Guimarães
Averbug ; orientadora: Luiza Novaes. – 2021.
283 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2021.
Inclui bibliografia

1. Artes e Design – Teses. 2. Alice no país das maravilhas. 3. Lewis Carroll. 4. Processo criativo. 5. Transmidialidade. 6. Nonsense. I. Novaes, Luiza. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Artes e Design. III. Título.

CDD:700



À memória de Lewis Carroll, Alice Liddell
e todos os artistas que os mantêm vivos.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

À CAPES e à PUC-Rio, pelo apoio concedido, sem o qual a pesquisa e o doutorado sanduíche não seriam possíveis.

À orientadora e professora Luiza Novaes, pela parceria e voz, sempre acolhedoras, fundamentais à realização deste trabalho, cujo percurso foi, graças a ela, prazeroso. A cada um dos colegas do grupo de estudos EAI, em especial à Andrea Lennhoff, pela partilha das quartas-feiras que atenuam a sensação de isolamento. À orientadora estrangeira Kiera Vaclavik e à Queen Mary University of London, que imediatamente acolheram meu sonho do doutorado sanduiche e do acesso aos arquivos originais. À Sam Romero, a melhor *housemate* de todos os tempos. À companheira de *alicinagens* e orientadora extraoficial Adriana Peliano, quem me incentiva a abrir olhos e portinhas secretas para além do País das Maravilhas. Às Sociedades Lewis Carroll do Brasil, Reino Unido e EUA. A Mark Burstein, cuja iniciativa, intermediada por Peliano, guiou o desvio de rumo bem-vindo à pesquisa de campo. A Mark e Catherine Richards, pela chave de acesso a seus jardins privados de preciosidades de “Alice”. Aos funcionários da Homerton College Library, British Library e Christ Church Library, pelo tratamento atencioso no acesso aos arquivos documentais. Um agradecimento especial à Cristina Neagu, curadora e guardiã da *The Lewis Carroll Collection* na Universidade de Oxford.

Aos membros da banca: à professora Rosana Kohl Bines, pelas aulas que, desde a ementa, foram amor à primeira vista e permitiram seu encontro com minha pesquisa; à professora Denise Portinari, pelas ricas discussões e atravessamentos subjetivos; à Aline Frederico e à Claudia Mendes, pela partilha de chás e de paixões pelo livro ilustrado; à professora Jackeline Farbierz, pelas boas-vindas acolhedoras, tanto no seu grupo de estudos, como nas suas aulas; à professora Mônica Fagundes, pelos encontros memoráveis no Real Gabinete Português de Leitura (espaço onírico por si) e pelos devaneios poéticos que influenciaram a pesquisa.

À professora Isabel Fortes, cujas aulas fascinantes (aulas dos sonhos de Freud, diga-se de passagem) foram vias de acesso ao cruzamento com o campo da Psicologia. À Tatiane Tagliatti Maciel, pela gentil colaboração no cruzamento interdisciplinar mais inesperado da pesquisa.

À minha mãe Mayra Averbug, mulher inspiradora e maior incentivadora, a primeira professora de português da vida e a primeira leitora da tese: sigo na trilha dos passos dela. Ao meu pai Felix Averbug, o fotógrafo dos registros da infância, quem faz despertar meu interesse pela arte. Ao Gabriel Averbug, o irmão caçula capaz de levar nós dois de volta à infância num instante. À minha avó Lydia Guimarães, pelo privilégio da partilha de seus 95 anos de sabedoria infinita. Ao amor e melhor-amigo Guilherme Costa, companheiro de jornada e primeiro leitor dos parágrafos recém-nascidos. À tia Solange, pelas inúmeras velas acessas, e aos sobrinhos Alicia, Pedro e Tom, pelo amor incondicional com aconchego de infância.

À Camila Pinheiro, Liana Sarmento, Livia Torres, Rosana Gouveia, Jhoane Brazileiro e Marília Martins, amigas-irmãs que são parte inseparável de mim. Aos amigos do CEFET que, quando reunidos, fazem a vida parecer uma eterna adolescência. Aos *araruamigos* da EBA/UFRJ, cuja presença tem contornos de infância – em especial, ao Gahba Gomes, o amigo que brincava de marimbondo na coleira de barbante. Aos *laborativos*, Nanda Dias, Lari Arantes e Rafa Secim, o trio do encontro certo de ternura e ombro amigo. Ao casal-amigo mais que querido, Julia Ferrari e Diego Machado. A cada um dos *empacotamigos* cujo convívio diário faz falta – um agradecimento especial à Mariana Caser, Licia Matos, Vinicius Mitchell, Mario Lima, Renan Alves, Camille Moraes e Nubia Roma, que participaram ativamente deste processo, através de trocas, leituras ou escutas atenciosas. À Fundação Cecierj e aos chefes Ulisses Schnaider e Bianca Giacomelli, cujo suporte permitiu a dedicação ao doutorado; um carinho especial ao Fabio Rapello, o *masterchefe* que tem o dom de esquentar a barriga e o coração.

Aos artistas com quem tive o prazer de partilhar a paixão pela obra literária e que, ao devolverem vida ao personagem rejeitado, tornaram a pesquisa de campo possível: Lari Arantes, Vinicius Mitchell, Adriana Peliano, Ted Jouflas, Kristy Worthen, Tim Hill, Renan Alves, Eric Dodds e Mario Lima. Anuncio, desde já, o resultado mais inesperado do campo: novos amigos e velhas amizades de laços estreitados, através das memórias individuais e coletivas, da cultura de massa e, sobretudo, da partilha da infância.

Resumo

Averbug, Larissa Guimarães; Novaes, Luiza. “Alice”: uma dinâmica criativa irreversível. Rio de Janeiro, 2021, 283p. Tese de Doutorado – Departamento de Artes & Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Com foco em processo criativo e transmidialidade, esta pesquisa propõe investigar a dinâmica criativa irreversível impulsionada por Lewis Carroll, através de suas duas obras aclamadas, as “Alices”. Da era vitoriana à arte contemporânea, *Wonderland* e *Looking-Glass* se mantêm em devir, reinventadas nas mãos de artistas que, inspirados pelo universo do autor, mesclam realidade e ficção ao integrar a biografia à obra. O fenômeno cultural se torna transmídiático, não de maneira estratégica e centralizada, mas de forma orgânica e caótica, através de inúmeros produtores visuais dispersos no tempo e no espaço. Muitos desses produtores têm formação em design e, ao atuarem em áreas correlacionadas e mídias diversas – como ilustração, fotografia, arte, cinema e *games* –, parecem desenvolver uma atitude projetual criativa que os permite colaborar com o fenômeno cultural em expansão. Propõe-se, assim, identificar não só as convergências e divergências entre linguagens visuais e mídias, como o pensamento do produtor visual em seu fazer projetual, artístico e poético. Ao mapear exemplos da visualidade de “Alice”, a intenção é a de delinear as características dessa dinâmica, que, através da repetição e dos desvios, permite à narrativa uma constante ressignificação. Acredita-se que, como obras abertas à iniciativa do leitor e do artista, as histórias *nonsense* contribuam como elementos catalizadores de novos processos criativos: na dinâmica de “Alice”, criam-se novas relações de autoria e coautoria, de produção, recepção e mediação. Ao fazer reverberar, sobretudo, diferentes vozes interdisciplinares, esta pesquisa pretende apresentar uma abordagem teórica, crítica e filosófica sobre questões da pós-modernidade presentes em “Alice”.

Palavras-chave

Alice no país das maravilhas, Lewis Carroll, processo criativo, transmidialidade, *nonsense*, obra aberta, autoria.

Abstract

Averbug, Larissa Guimarães; Novaes, Luiza. “Alice”: an irreversible creative dynamic. Rio de Janeiro, 2021, 283p. PhD. Thesis – Departamento de Artes & Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Focusing on the creative process and transmedia, this research proposes investigating the irreversible creative dynamic driven by Lewis Carroll through his two acclaimed works: the “Alices”. From the Victorian era to contemporary art, *Wonderland* and *Looking-Glass* continue to be reinvented through the hands of artists who, inspired by the author’s universe, mix reality and fiction by integrating biography into the artwork. The cultural phenomenon becomes transmedia, not in a strategic and centralized way, but organically and chaotically, through countless visual producers dispersed in time and space. Many of these producers are designers working in related areas and different media – such as illustration, photography, art, cinema and games –, who seem to develop a creative design attitude that allows them to collaborate with the expansion of the cultural phenomenon. The proposal includes identifying convergences and divergences not only between visual languages and media but also between the ideas and thoughts of the visual producers, during their artistic and poetic work in process. By mapping examples of the multiple visuality of “Alice”, the intention is to outline this dynamic’s characteristics, which, through repetition and deviations, allows the narrative to be continuously reframed. It is believed that, as works that are open to the initiative of the reader and the artist, the nonsense story contributes as a catalyst element for new creative processes: in the “Alice” dynamic, there are new relationships of authorship and co-authorship, of production, reception and mediation. By echoing mainly different interdisciplinary voices, this research aims to present a theoretical, critical and philosophical approach to postmodernity issues present in “Alice”.

Keywords

Alice in Wonderland, Lewis Carroll, creative process, transmedia, nonsense, open work, authorship.

Sumário

1. Introdução: a menina dos olhos de caleidoscópio	17
Capítulo 2. O poeta e a criança: o impulso criativo de Lewis Carroll	28
2.1 O poeta e a expressão lítero-visual	30
2.2 A vela e os vagalumes: pausa para reflexão	48
2.3 Os fotógrafos e as raparigas	53
2.4 O Cavaleiro Branco e as invenções <i>designerísticas</i>	64
Capítulo 3. Quem sonhou Alice?	74
3.2 O <i>nonsense</i> , o leitor-ativo e a dinâmica criativa irreversível	75
3.3 O autor, o leitor e o ato da leitura	116
3.3 Pimenta, vinagre e açúcar	123
3.4 Espelhos labirínticos, labirintos especulares e tudo aquilo que não cessa de se reinscrever	128
Capítulo 4. Cartas na Mesa, processos criativos em jogo	131
4.1 Achados sobre o episódio perdido	133
4.2 Método para acreditar em até seis coisas impossíveis antes do café da manhã	173
4.3 <i>Wasp in a Wig Challenge</i>	195
5. Xeque-mate: considerações finais	246
Referências bibliográficas	253
Apêndices	261
Anexos	269

Lista de figuras

Figura 1 - Imagens relacionadas à música <i>Lucy in the Sky with Diamonds</i> (da esquerda para a direita): desenho de Julian Lennon, foto de Lucy O'Donnell, foto de John Lennon e Yoko Ono, desenho de John Tenniel para <i>Looking-Glass</i> 18
Figura 2 - Infográfico dos diários de Lewis Carroll. Elaborado por Larissa Averbug, a partir da pesquisa documental e de informações disponibilizadas pela Lewis Carroll Society do Reino Unido..... 21
Figura 3 - Resumo da metodologia de pesquisa aplicada aos trechos da tese. 23
Figura 4 - Passeio de barco do 4 de julho de 1862 no imaginário da ilustradora Júlia Sardà. Imagem do livro ilustrado <i>One Day in Wonderland</i> : texto de Kathleen Krull e ilustrações de Sardà (2018). 30
Figura 5 - Fotografias de Dodgson: à esquerda, Alice Liddell com guirlanda de flores (1860); à direita, no icônico sofá estampado, as três irmãs Liddell: Edith, Lorina e Alice (1858). Acervo da NPG. 31
Figura 6 - <i>Alice's Adventures Under Ground</i> , manuscrito de Lewis Carroll (1864). Acervo da BL. 32
Figura 7 - Desenho feito por Dodgson no ateliê de Alexander Munro, retratando-o surpreendido por Greville Macdonald, vestido de traje escocês, a segurar sua cabeça de mármore (1860). 33
Figura 8 - Página da terceira edição do <i>a Book of Nonsense</i> de Edward Lear (1861), British Library..... 35
Figura 9 - Um dos rascunhos de Lewis Carroll. <i>The Making of 'Alice'</i> . Acervo da Ch. Ch. Library..... 35
Figura 10 - No topo central, página do <i>a Book of Nonsense</i> de Edward Lear; na parte inferior à esquerda e ao centro, frente e verso do rascunho de Carroll; à direita, página do manuscrito <i>Alice's Adventures Under Ground</i> 36
Figura 11 - <i>A tale of a tail</i> , página dupla de <i>Useful and Instructive Poetry [1845?]</i> , revista preservada mais antiga, criada por Charles Dodgson aos 13 ou 14 anos. Acervo Alfred C. Berol Collection. 39
Figura 12 - “O rabo do rato”: à esquerda, no manuscrito de 1864 e, à direita, na publicação de 1866..... 40
Figura 13 - À esquerda, folha encomendada à gráfica; à direita, colagem protótipo da versão tipográfica do “O Rabo do Rato”, feita a partir da primeira folha. Acervo da Christ Church Library. 41
Figura 14 - Imagem aproximada do protótipo “ <i>Mouse's tail</i> ” (LCC, Ch. Ch.). Foto de Larissa Averbug. 41
Figura 15 - Carta em espiral para Agnes Hull, 22 de outubro de 1878. 42
Figura 16 - Carta invertida (1894), carta ao revés (1891) e carta com rébus (1869), respectivamente. 42
Figura 17 - Carta da aranha para Princesa Alice. 44
Figura 18 - Desenho de Carroll para Gladys (1891), uma das muitas crianças receptoras da história do <i>Mr. C and Mr. T</i> . Acervo da Christ Church Library. 45
Figura 19 - Infográfico da história do <i>Mr. C and Mr. T</i> . Elaborado por Larissa Averbug. 47
Figura 20 - Cartilha de jogos <i>Hurra, wir lesen! Hurra, wir schreiben!</i> (1930), de Tom Seidmann-Freud – pseudônimo de Martha Gertrud Freud (1892-1930), sobrinha do famoso psicanalista..... 49

Figura 21 - <i>Burning the Midnight Oil</i> de Miles Johnston (2020).....	51
Figura 22 - Cenas de <i>Wonderland</i> no imaginário do artista holandês Pat Andrea (2006).	52
Figura 23 - Fotografias de vitorianos famosos, tiradas por Dodgson (da esquerda para a direita): família Millais; John Ruskin; família Rossetti; Alexander Munro e sua esposa Mary; Ellen Terry.	53
Figura 24 - À esquerda, Irene MacDonald (1863), fotografada por Dodgson; à direita, personagem Alice no manuscrito <i>Under Ground</i> (1864), desenhada pelo autor.	54
Figura 25 - Fotos diversas de Charles Dodgson.....	55
Figura 26 - <i>Alice</i> de Hajime Sawatari (1973).	56
Figura 27 - Fotografias de Irina Ionesco (1970).	57
Figura 28 - Passeio de Carroll com a família Liddell no imaginário da ilustradora Júlia Sardà. Imagem do livro ilustrado <i>One Day in Wonderland</i> : texto de Kathleen Krull e ilustrações de Sardà (2018).	58
Figura 29 - Cavaleiro Vermelho e Cavaleiro Branco no imaginário de Barry Moser (1983).	64
Figura 30 - Alice e Cavaleiro Branco no imaginário de Pat Andrea (2006).	65
Figura 31 - Estojo <i>Wonderland</i> para selos postais com surpresas pictóricas, acompanhado de livretinho <i>Wise Words</i> (1890), inventados por Carroll. Acervo da BL. Fotos por Larissa Averbug.	67
Figura 32 - À esquerda, versão contemporânea do nictógrafo (<i>nyctograph</i>) em impressão 3D e, à direita, a nictografia (<i>nyctography</i>) e seu alfabeto correspondente. Invenções de Lewis Carroll.	68
Figura 33 - Desenhos para <i>velociman</i> , registrados no diário entre out. e nov. de 1882 (PJ11/D7).	69
Figura 34 - Despedida do Cavaleiro Branco no imaginário de Ralph Steadman (1973).	70
Figura 35 - Ao centro, ilustração de John Tenniel para <i>Wonderland</i> (1865); nas laterais, fotografias de Dodgson: à esquerda, Alice encenando a Pequena Mendiga (1858) e, à direita, Alice Jane Donkin na fuga da Chapeuzinho Vermelho (1862).	71
Figura 36 - Quatro últimas páginas-duplas do livro ilustrado <i>Ismália</i> : poema de Alphonsus de Guimaraens e ilustrações de Odilon Moraes (2006).	72
Figura 37 - Páginas do diário de Lewis Carroll que revelam detalhes sobre o processo criativo de <i>Wonderland</i> . Private Journal 9 (PJ9, p. 1). Acervo da British Library (marcações nossas).	77
Figura 38 - Esquema de relações da dinâmica criativa da obra, elaborado a partir de Eco por Averbug.	80
Figura 39 - Primeiras edições de “Alice” com ilustrações de John Tenniel: capas e folhas de rosto.....	83
Figura 40 - Nota no jornal britânico <i>The Observer</i> em 11 de dezembro de 1871.....	84
Figura 41 - Edição ilustrada (sem autorização) pela americana Blanche McManus (1889).	84
Figura 42 - <i>Tenniel's "Alice" reins supreme</i> , charge de E. T. Reed para Revista Punch (1907).	85
Figura 43 - Ilustrações de Arthur Rackham para <i>Wonderland</i> (1907).	86
Figura 44 - Imagens diversas associadas às tradicionais do ilustrador John Tenniel (sempre à direita). 1- Robert Sabuda; 2- Mervyn Peake, 3- A. L. Bowley; 4- Helen Oxenbury; 5- Margaret Tarrant; 6-Darcy Penteado; 7- Willy Pogany; 8- Robert Ingpen; 9- Disney.....	87
Figura 45 - Edição britânica ilustrada por Charles Robinson em estilo <i>art nouveau</i> (1907).	91
Figura 46 - Edição americana ilustrada por Willy Pogány (1929).	91
Figura 47 - Edição de <i>Wonderland</i> ilustrada por Salvador Dalí (1969).	92

Figura 48 - Aquarelas do britânico Peter Blake para a edição limitada de <i>Looking-Glass</i> (1970)	93
Figura 49 - Da esquerda para a direita: rascunho e sua respectiva obra <i>Alice Down the Rabbit Hole</i> , <i>The Mad Hatter's Tea Party</i> , <i>Alice and the Pack of Cards</i> – da série <i>LSD</i> de Adrian Piper (1966)	93
Figura 50 - <i>Concept art</i> de Mary Blair para <i>Alice in Wonderland</i> , Walt Disney.....	95
Figura 51 - <i>Alice in Wonderland</i> , filme animado por Marc Davis, Walt Disney (1951)...	95
Figura 52 - <i>Alice: madness returns</i> (2011), continuação do game <i>American McGee's Alice</i> (2000)	96
Figura 53 - <i>Alice Through the Looking-Glass</i> (2016), Disney.	97
Figura 54 - <i>Frames</i> do curta-metragem <i>Malice in Wonderland</i> , de Vince Collins e Miwako (1982)	98
Figura 55 - <i>Alice</i> de Jan Švankmajer (1988).....	99
Figura 56 - Edição de <i>Wonderland</i> ilustrada por Nicole Claveloux (1974)	99
Figura 57 - Edição inglesa de <i>Wonderland</i> ilustrada por Anthony Browne (1988).	100
Figura 58 - <i>Alice au pays des merveilles</i> de Alain Gauthier (1994)	100
Figura 59 - Edição polonesa de <i>Wonderland</i> e <i>Looking-Glass</i> ilustrada por Dusan Kállay (1986)	101
Figura 60 - <i>Wonderland</i> e <i>Looking-Glass</i> de Ralph Steadman (1967 e 1972).	102
Figura 61 - Ilustrações de Ralph Steadman para os insetos de Espelho e o Marimbondo de Peruca.	102
Figura 62 - <i>Looking-Glass</i> de Pat Andrea (2006).....	103
Figura 63 - <i>Wonderland</i> por Maggie Taylor (2008).	104
Figura 64 - <i>Looking-Glass</i> por Maggie Taylor (2019).....	104
Figura 65 - Edição francesa de <i>Wonderland</i> ilustrada por Rébecca Dautremer (2010).	105
Figura 66 – Ilustrações da italiana Glenda Sburelin a partir das fotos de Lewis Carroll (2012).	106
Figura 67 – Fotografias da edição russa de <i>Wonderland</i> por Vladimir Clavijo-Telepnev (2010).	106
Figura 68 - Séries fotográficas <i>Wonder</i> (1996-97) e <i>Override</i> (1997), de Anna Gaskell.	107
Figura 69 - Imagens do fotógrafo cubano Abelardo Morell (1998).	107
Figura 70 - Imagens de Adriana Peliano para a edição comemorativa dos 150 de “Alice” (2015).	108
Figura 71 - ilustrações de Jô Oliveira para a edição traduzida por Ana Maria Machado (1996).	109
Figura 72 - <i>Alice no Sertão das Maravilhas</i> , adaptação de Erlan Carvalho (2014).	109
Figura 73 - Ilustrações de Byron S. Sewell para a edição adaptada ao aborígene australiano (1975).	109
Figura 74 - <i>Alice dos Anjos</i> , filme de Daniel Leite Almeida. Fotos de Rogerio Luiz Oliveira.....	110
Figura 75 - Fotografias de Tim Walker para o Calendário Pirelli (2018).....	111
Figura 76 - Bonecas em cerâmica plástica pela artista russa Alisa Filippova (2013-2020).	112
Figura 77 - Pinturas de Nicoletta Ceccoli (2010-2013).....	112
Figura 78 - Imagens de Roby dwi Antono (2011-2013).....	113
Figura 79 - Gráfico <i>pimenta, vinagre e açúcar</i> . Eixo temático: <i>humor</i> . Elaborado por Larissa Averbug.	126

Figura 80 - Gráfico <i>pimenta, vinagre e açúcar</i> . Eixo temático: <i>libido</i> . Elaborado por Larissa Averbudg.	127
Figura 81 - Vespa <i>yellowjacket</i> , cuja morfologia é provável inspiração para o Marimbondo de Peruca.	134
Figura 82 - Imagens amplamente divulgadas da vespa gigante asiática encontrada nos EUA em 2020.	135
Figura 83 - Vespa <i>yellowjacket</i> , capaz de fazer polinização assim como as abelhas.	138
Figura 84 - <i>The Illustrated London News</i> , 4 de julho de 1863, edição n. 1211, vol. XLIII: “Discovery of the source of the Nile. Acervo da British Library, British Newspaper Archive (marcações nossas).	143
Figura 85 - Pistas sobre o contato de Carroll com o <i>The Illustrated London News</i> (ver Figura 88). Acervo da British Library. Elaborada por Larissa Averbudg.	144
Figura 86 - Uma das possíveis fontes de inspiração para a narrativa <i>Looking-Glass</i> baseada no jogo de xadrez. Acervo da British Library, British Newspaper Archive. Elaborada por Larissa Averbudg.	145
Figura 87 - Recortes destacados da miscelânea de notícias da The British Association, veiculadas pelos jornais <i>The Manchester Guardian</i> (seção <i>Lastest News</i>), <i>The Daily News</i> e <i>The Morning Post</i> , no dia 24 ago. 1866 – uma das possíveis fontes de inspiração para o Marimbondo de <i>Looking-Glass</i> . Acervo da Newspapers.com. Elaborada por Larissa Averbudg.	146
Figura 88 - Uma das possíveis fontes de inspiração para o Marimbondo (ver Figura 85, à esquerda, PJ9/D5). Acervo da British Library, British Newspaper Archive. Elaborada por Larissa Averbudg.	148
Figura 89 - À esquerda, a escultura polêmica <i>The Greek Slave</i> , do americano Hiram Powers, apresentada na Grande Exposição de 1851 e, à direita, a reação à controvérsia em forma de paródia no desenho <i>The Virginian Slave</i> , de John Tenniel para a revista <i>Punch</i> 20.	149
Figura 90 - Fac-símile da carta, de John Tenniel para Charles Dodgson, que sugere a supressão do “ <i>wasp’ chapter</i> ” (1870).	151
Figura 91 - <i>Telegraph Sunday Magazine: Wasp in a Wig</i> – ilustrações de Ralph Steadman (1977). Acervo pessoal de Larissa Averbudg; presente gentilmente concedido por Mark Richards.	151
Figura 92 - Carta original de John Tenniel para Charles Dodgson, vendida em leilão em 2010.	152
Figura 93 - Prova tipográfica do episódio <i>Wasp in a Wig</i> , com anotações manuscritas. Item que foi a leilão em 1974 e 2005.	153
Figura 94 - Plano de ilustrações para <i>Looking-Glass</i> , manuscrito por Carroll a partir de reuniões com Tenniel [1870]. Acervo da Christ Church Library.	156
Figura 95 - Detalhe da palavra “ <i>Wasp</i> ” riscada no Plano de Ilustrações de <i>Looking-Glass</i> [1870], manuscrito por Lewis Carroll. Acervo da Christ Church Library. Foto por Larissa Averbudg.	156
Figura 96 - Em comparação com a prova tipográfica, sugestões da posição do <i>Wasp in a Wig</i> como um capítulo preliminar de <i>Looking-Glass</i> . Elaborada por Larissa Averbudg.	158
Figura 97 - Sumário preliminar de <i>Looking-Glass</i> (1870). Acervo da Houghton Library, Harvard University.	159
Figura 98 - Vespa flautista de Edward Lear.	161
Figura 99 - <i>More nonsense, pictures, rhymes, botany, etc.,</i> de Lear (1872, marcações nossas).	163
Figura 100 - Da esquerda para direita, estudo em aquarela para <i>My second sermon</i> (V&A Collection, 1864), <i>Looking-Glass</i> de John Tenniel (1872) e <i>My first sermon</i> de John Everett Millais (1863).	165
Figura 101 - Livro <i>Annie and Jack in London</i> de Walter Crane (1869) com detalhe da placa em zoom.	165

Figura 102 - À esquerda, cena final do sonho de <i>Looking-Glass</i> por John Tenniel (1872) com detalhe em zoom; à direita, desenho <i>Bottlephorkia Spoonifolia</i> da botânica <i>nonsense</i> de Edward Lear (1871).....	167
Figura 103 - Ilustrações Emily Gertrude Thomson em <i>Three sunsets and other poems</i> (1898): da esquerda para a direita, <i>Fairy and Wasp</i> e <i>Fairy on Mushroom</i>	170
Figura 104 - Capa da primeira edição do <i>The Nursery “Alice”</i> (1889/90), ilustrada por Emily Gertrude Thomson, com detalhe aproximado da vespa. Acervo da coleção pessoal de Mark Burstein. ..	171
Figura 105 - Processo de criação dos sinetes para selar as cartas-convite do <i>Wasp in a Wig Challenge</i>	182
Figura 106 - Carta-convite para o <i>Wasp in a Wig Challenge</i> : primeiro envelope da sequência.....	183
Figura 107 - Carta-convite para o <i>Wasp in a Wig Challenge</i> : primeira carta aberta da sequência.....	184
Figura 108 - Carta-convite para o <i>Wasp in a Wig Challenge</i> : segunda carta aberta da sequência.....	184
Figura 109 - Carta-convite para o <i>Wasp in a Wig Challenge</i> : terceira e última carta com livreto. A composição desse envelope específico foi feita com imagens de Adriana Peliano, a destinatária. ..	185
Figura 110 - Carta-convite para o <i>Wasp in a Wig Challenge</i> : livreto com o conteúdo do episódio.	185
Figura 111 - Planilha dos envios das cartas-convite para o <i>Wasp in a Wig Challenge</i>	187
Figura 112 - Reação de Choudhury à carta-convite (versão em inglês com variações no acabamento).....	189
Figura 113 - Carta-convite para o <i>Wasp in a Wig Challenge</i> enviada a estudiosos de Lewis Carroll.	191
Figura 114 - Segunda etapa do desafio: e-mails enviados a todos os participantes.	193
Figura 115 - Ilustração de Lari Arantes para o desafio, em 9 ago. 2019.	195
Figura 116 - Meme sobre a diferença entre abelha-europeia, mamangaba, vespa e marimbondo, recebido de amigo biólogo e encaminhado para Mitchell em 2 set. 2019.....	198
Figura 117 - Rascunhos e anotações do caderno de Mitchell (2019).	199
Figura 118 - Arte final a lápis e alguns dos estudos de cor de Vinicius Mitchell (2019).201	
Figura 119 - Ilustração de Vinicius Mitchell para o desafio, em 22 nov. 2019.	202
Figura 120 - Alguns dos esquemas de posicionamento dos convidados em volta das mesas de jantar, desenhados por Dodgson em seus diários. Destacadas em amarelo, as iniciais (CLD) indicam onde ele se sentou à mesa – geralmente na ponta, sempre com o ouvido esquerdo voltado para sua dupla.	204
Figura 121 - Imagens do álbum “Paquitas” (1989), tão popular à sua época que ganhou certificação de disco de ouro e platina por 800.000 cópias vendidas.....	206
Figura 122 - Tornando-me membro da Sociedade Lewis Carroll do Brasil. Colagem de Adriana Peliano (2012).....	208
Figura 123 - Edição russa ilustrada por Viktor Shatunov (1990). Acervo Homerton College Library.....	209
Figura 124 - Mosquito de Peliano (1998).	209
Figura 125 - Curta-metragem <i>waspaliciédico</i> de Adriana Peliano para o desafio, em 7 dez. 2019. Edição de vídeo, design de som e trilha sonora por Paulo Beto.....	213
Figura 126 - Composição, cenário e personagens de Adriana Peliano para o desafio, em 7 dez. 2019. Fotografia: Gui Gomes; <i>Waspdelic Alice</i> : Lue Radycal; Assistente: Lina Gabriella.	214

Figura 127 - Teatro do inconsciente de Alice. Composição, cenário e personagens de Adriana Peliano. Fotografia: Gui Gomes; <i>Waspdelic Alice</i> : Lue Radycal; Assistente: Lina Gabriella.....	214
Figura 128 - Nino, personagem da icônica da série brasileira de televisão <i>Castelo Rá-Tim-Bum</i> , produzida e apresentada pela TV Cultura.	215
Figura 129 - Desenho de Ted Jouflas para o desafio, em 31 jan. 2020.....	217
Figura 130 - Bruxa Morgana, personagem da icônica série brasileira de televisão <i>Castelo Rá-Tim-Bum</i> , produzida e apresentada pela TV Cultura.	218
Figura 131 - À esquerda, cartaz do filme <i>The Wasp Women</i> (1959); à direita, colagem de Adriana Peliano (2019), elaborada em paralelo com seu Manifesto <i>Alicidélico do Marimbondo de Peruca</i>	219
Figura 132 - Reações de postagens no Instagram do <i>Wasp in a Wig Challenge</i>	220
Figura 133 - Pinturas de Kristy Worthen para o desafio, em 30 jan. e 15 jul. 2020.....	221
Figura 134 - Composições e fotografias de Tim Hill para o desafio, em 25 fev. 2020. .	223
Figura 135 - Ilustração de Renan Alves para o desafio, em 10 mai. 2020.	225
Figura 136 - Da esquerda para a direita, autorretratos assistidos de Charles Lutwidge Dodgson, aos 25 anos (1857) e aos 44 anos (1876), e pintura de Hubert von Herkomer pendurada no refeitório da Christ Church (foto por Larissa Averbug). 226	
Figura 137 - Ilustração de Eric Dodds para o desafio, em 23 mai. 2020/1 fev. 2021.	229
Figura 138 - Referências enviadas por Eric Dodds na troca de e-mails com Lewis Carroll: à esquerda, frame do clip <i>The Big Dream</i> ; à direita, <i>Alice (Through The Looking Glass)</i> de Kenneth Rougeau.	231
Figura 139 - Algumas das referências usadas por Eric Dodds durante seu processo criativo.....	232
Figura 140 - Evolução da ilustração de Eric Dodds para o desafio: à esquerda, estado da imagem em 23 mai. 2020; à direita, mesma imagem retrabalhada em fev. 2021. .	233
Figura 141 - Zorak, um dos personagens do <i>talk show</i> de desenho animado americano <i>Space Ghost Coast to Coast</i> , produzido pela <i>Cartoon Network</i>	235
Figura 142 - Primeira etapa da modelagem após escaneamento e teste de impressão de busto.....	237
Figura 143 - Processo de modelagem 3D dos personagens Larice e Mariobondo no programa ZBrush.	238
Figura 144 - Etapas da transmutação de Mario em Mariobondo: da modelagem à impressão 3D final.	239
Figura 145 - Modelos virtuais, segundo teste de impressão e impressão 3D final de Larice.	240
Figura 146 - Cenas da série de televisão <i>Chaves</i> : na primeira imagem, episódio “O Desjejum do Chaves” (1976); nas restantes, “O Terno do Tio Jacinto” (1976). Para Mario, a última imagem é a representação do design colaborativo.	240
Figura 147 - <i>Larice e o Mariobondo de Peruca</i> : série fotográfica de Mario Lima e Larissa Averbug para o desafio, em 9 fev. 2021.....	243
Figura 148 - <i>Larice e o Mariobondo de Peruca</i> : <i>Stopmotion</i> de Mario Lima e Larissa Averbug para o desafio, em 9 fev. 2021. Trilha sonora, por Paulo Beto, do livro de Adriana Peliano <i>Alice and the 7 keys</i>	244
Figura 149 - <i>Larice e o Mariobondo de Peruca</i> : vídeo de Mario Lima e Larissa Averbug para o desafio, em 9 fev. 2021. Trilha sonora, por Paulo Beto, do livro de Adriana Peliano <i>Alice and the 7 keys</i>	244
Figura 150 - “Alice” por Sergey Tyukanov (2009).....	246

Certa noite [Florentino Ariza] entrou na Pousada do Sancho, um restaurante colonial de alto coturno, e ocupou o canto mais afastado, como costumava fazer quando se sentava sozinho para comer suas merendas de passarinho. De repente viu Fermina Daza no grande espelho do fundo, sentada à mesa com o marido e outros dois casais, num ângulo em que ele podia vê-la refletida em todo seu esplendor. Estava indefesa, conduzindo a conversação com uma graça e um riso que crepitavam como fogos de artifício, e sua beleza ficava mais radiante debaixo dos enormes lustres de pingentes: Alice tinha tornado a atravessar o espelho. [...] A partir dessa noite, e durante quase um ano, manteve um assédio tenaz ao proprietário da pousada, oferecendo-lhe o que quisesse, em dinheiro ou em favores, para chegar ao que mais lhe apetecesse na vida, desde que lhe vendesse o espelho. Não foi fácil, pois o velho Sancho acreditava na lenda de que aquela preciosa moldura talhada por ebanistas vienenses era gêmea de outra que pertencera a Maria Antonieta, e que desaparecera sem deixar rastro: duas joias únicas./ Quando por fim cedeu, Florentino Ariza pendurou o espelho na sua casa, não pelos primores da moldura e sim pelo espaço interior, que tinha sido ocupado durante duas horas pela imagem amada.

Gabriel Garcia Marquez, *O amor em tempos de cólera*.

1. Introdução: a menina dos olhos de caleidoscópio

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*. São os que misturam uma série de acontecimentos bizarros ou extraordinários à evocação de uma vida banal, que criam personagens com alguns aspectos muito cotidianos e com outros míticos. São aqueles em que o humor permite fazer a delimitação entre o real e o imaginário, entre o fantástico e o cotidiano (HELD, 1980, p. 18, grifo nosso).

Jacqueline Held parece descrever a experiência da menina Alice que, ao se entediar com a insípida realidade, cai no buraco infinito de seu imaginário. Em suas aventuras, ela encontra estranhas criaturas com aspectos fabulosos que, todavia, soam muito cotidianos: a Lagarta é azul, o Chapeleiro é maluco, o Gato de Cheshire sorri e o Coelho Branco, apressado, tira um relógio de bolso do colete. Ser Alice “é achar tudo tão estranho que nada é surpreendente”, disse Virginia Woolf (2018, p. 204). Através do humor *nonsense*, desenrolam-se as narrativas que permeiam a realidade cotidiana e o imaginário fantástico do sonho. E já começa o “conto de fadas interminável”¹ que, impulsionado por Lewis Carroll, culmina numa dinâmica criativa irreversível.

Da criança vitoriana ao adulto contemporâneo, *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) e *Through the Looking-Glass and what Alice Found There* (1871) 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-tempos: Alice foi *art nouveau*, *art déco*, *pop art*, conquistou profunda identificação com o movimento surrealista e foi reinventada por artistas contemporâneos. A dinâmica criativa das

¹ Na passagem do diário de Lewis Carroll, em 6 de agosto 1862: “In the afternoon Harcourt and I took the 3 Liddells up Godstow, where we had tea: we tried the game of “the Ural Mountains” on the way, but it did not prove very successful, and I had to go on with my *interminable fairy-tale* of ‘Alice’s Adventures’” (PJ8, p. 25, grifo nosso).

“Alices”² explodiu em livros impressos e digitais, em mais de cem filmes de sequência viva e animação; virou fotografia, teatro e música; encantou John Lennon; cortou o coração e a cabeça dos *alucinados*.³

John Lennon é justamente um dos inúmeros alucinados por “Alice”. Em 1965, em entrevista para a rádio da BBC⁴, o músico declarou sua paixão pelos livros de Carroll: costumava lê-los cerca de uma vez por ano. “Alice”, aliás, foi inspiração para a música psicodélica *Lucy in the Sky with Diamonds* da banda The Beatles. Apesar de seus compositores terem negado isto veementemente, dizem as más línguas que as iniciais do título da música fazem apologia à droga alucinógena LSD. De acordo com Lennon, a inspiração partiu de um desenho do seu filho Julian – que retratava Lucy O’Donnell, sua colega do jardim de infância – e do livro *Looking-Glass* – em especial, do trecho em que Alice e a Ovelha passeiam no barco a remo sobre o rio. De fato, a primeira estrofe da música remete a estas cenas (Figura 1): “*Picture yourself in a boat on a river/ With tangerine trees and marmalade skies/ Somebody calls you, you answer quite slowly/ A girl with kaleidoscope eyes*”.⁵



Figura 1 - Imagens relacionadas à música *Lucy in the Sky with Diamonds* (da esquerda para a direita): desenho de Julian Lennon, foto de Lucy O’Donnell, foto de John Lennon e Yoko Ono, desenho de John Tenniel para *Looking-Glass*.

² O termo “Alice”, entre aspas, serve como abreviação para que não seja necessário repetir os títulos completos das narrativas. O próprio Carroll usava aspas ao referenciar suas obras, reduzindo o título, por exemplo em: “Alice” on the Stage e The Nursery “Alice”. Segundo essa lógica, a designação “Alices” se refere a ambas narrativas: *Alice no País das Maravilhas* e *Através do Espelho e o que Alice Encontrou por lá*. Outras abreviações dos títulos também são válidas: *Wonderland* e *Looking-Glass* se referem à *Alice’s Adventures in Wonderland* e *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*, respectivamente. Além disso, os termos “Alice” e “Alices” podem englobar, de maneira mais geral, tudo o que os contos de Carroll envolvem, incluindo o universo iconográfico e seu desdobramento para além dos livros. Sem aspas, Alice se refere à personagem ou, eventualmente, à Liddell.

³ Inventada por Adriana Peliano, a presidente da Sociedade Lewis Carroll do Brasil, “alucinado” é uma palavra-valise resultante da fusão entre “Alice” e “alucinado”.

⁴ Entrevista disponível em: <http://www.beatlesinterviews.org/db1965.0616.beatles.html>. Acesso em: 2 jan. 2021.

⁵ LUCY in the Sky with Diamonds. Intérprete: The Beatles. Compositores: John Lennon e Paul McCartney. In: Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band. Intérprete: The Beatles. Sony/ATV Music, 1967. Faixa 3.

Inspirada pelo verso de Lennon, esta pesquisa propõe revelar “Alice”, a menina dos olhos de Carroll, através da luz que transpõe os órgãos sensoriais da retina de diferentes artistas – e que desabrocha linguagens visuais multifacetadas e uma dinâmica criativa irreversível. O fenômeno cultural se desenrola tal qual a própria cultura: “em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento.” (HALL, 1999, p. 39). “Alice” não é foco, mas caleidoscópio:

“Quem é você?” perguntou a Lagarta./ Não era um começo de conversa muito animador. Alice respondeu, meio encabulada: “Eu... eu mal sei, *Sir*, neste exato momento... pelo menos sei quem eu era quando me levantei esta manhã, mas acho que já passei por várias mudanças desde então” (CARROLL, 2002, p. 45).

Poderíamos dar continuidade à resposta de Alice à Lagarta: já fui uma doce menina vitoriana, uma adolescente *gamine*, uma criança adultizada, uma adulta drogada, uma feminista questionadora, uma assassina louca; já fui surrealista, *pop art*, surrealista *pop*, pornô, psicodélica, gótica; monocromática, colorida, figurativa, abstrata; livro, jogo, filme, fotografia, obra de arte, artesanato, produto, subproduto, boneca, até brinquedo sexual eu já fui.⁶ Tantas faces de uma mesma história: o que faz “Alice” se multiplicar em experiências de leitura tão diferentes senão as imagens? Por que as “Alices” são tão delirantes e propensas ao imagético, tanto no imaginário virtual e virtuoso da mente do leitor como no do artista? Existiria ali algo como um fator X: o fator multiplicador impulsionado por Lewis Carroll, que, além de escritor, era matemático? “*Curiouser and curiouser*”, diria a menina dos olhos de caleidoscópio.

Acredita-se que a obra *nonsense* contribua como elemento catalizador dos inúmeros processos criativos, desencadeados pelas obras de Carroll, e de seus respectivos resultados multifacetados: essa é a principal questão norteadora desta pesquisa qualitativa. Nas narrativas *nonsense*, os significados não se fixam como pedras, mas flutuam, imprecisos como fumaça. É por isso que “Alice” se desdobra em formas tão distintas que tendem ao infinito. Humpty Dumpty tem consciência

⁶ Esse trecho foi inspirado nesta passagem do artigo *Alicenations* de Adriana Peliano (2015), pontapé inicial para a presente pesquisa: “*In a forest of mirrors Alice travels in landscapes of otherness. She had many incarnations. Art nouveau, art deco, surrealism, pop, pop-corn, psychedelic, futuristic, gothic, naïve, dark, steampunk, lowbrow, New Age, kawaii – who is she? She is, by turns, a sweet and ingenuous girl, a questioning feminist, a perverted child, an uncanny doll, a mad and bloody assassin, a drugged adult, a tarot arcane, a seeker of worlds beyond conscious thought, an armor-clad and shielded warrior – always another, fluid and mutating*”.

disso quando debocha do nome próprio da menina, questionando-a sobre seu significado. E, por via das dúvidas, ela o interpela:

“Um nome deve significar alguma coisa?” Alice perguntou ambigamente./ “Claro que deve”, Humpty Dumpty respondeu com uma risada curta. “Meu nome significa meu formato... aliás um belo formato. Com um nome como o seu, você poderia ter qualquer formato (CARROLL, 2002, p. 200).

As obras vitorianas de Carroll levantam questões da contemporaneidade. Alice vive as mesmas crises do sujeito pós-moderno: a experiência da solidão, da indecisão e da loucura, a descentração e fragmentação do sujeito, a perda da identidade e a perda do nome próprio, a identidade infinita. A menina pós-moderna é uma colagem de todas as “Alices” ao mesmo tempo: passado, presente e futuro. Para Cardoso (2013, p. 68),

as imagens podem gerar outras imagens, formando cadeias de enunciados que se perpetuam quase sem se reportarem mais, de modo direto, ao artefato que deu origem ao processo. Quem se der o trabalho de juntar os enunciados gerados, terá uma noção do repertório discursivo que cerca o objeto.

Transbordantes através das obras primas de Carroll, foram as imagens que motivaram o interesse pela presente pesquisa, que, por sua vez, foi elaborada através do “argumento iconográfico” – conforme sugere Rafael Cardoso (2008, p. 19), historiador da arte que vê, na sinergia texto-imagem, um meio de distinção do design como campo do conhecimento. Pesquisador, professor, curador, crítico de arte e “artista-etc”, Ricardo Basbaum (2013, p. 35) demonstra uma linha de pensamento semelhante, ao relatar seu fascínio pela elaboração de diagramas:

Qualquer um que tenha experimentado trabalhar com palavras, imagens e objetos pode ver quão valiosas são as passagens que conectam campo visível e discurso. Manuseá-las (as passagens) possibilita que se construa um projeto de deslocamento entre ambas as matérias (arte e texto), descobrindo os signos de um estado de atenção que permite melhor entendimento acerca de como sentidos e coisas se entretêm e se relacionam entre si.

De minha experiência própria, senti a necessidade de elaborar, por exemplo, um infográfico dos diários de Carroll (Figura 2), ao me deparar com o excesso de informação e, ao mesmo tempo, com as lacunas de sua vida e obra. O autor registrou sua rotina em 13 diários numerados, que chamava de *Private Journals*. Somente o primeiro biógrafo, seu sobrinho Stuart Dodgson Collingwood (1898), teve acesso ao conjunto completo. Quando os originais foram vendidos para a British Library, quatro dos diários haviam desaparecido e, dentre os nove remanescentes, dez páginas haviam sido arrancadas – a maioria não pelas mãos de Carroll.

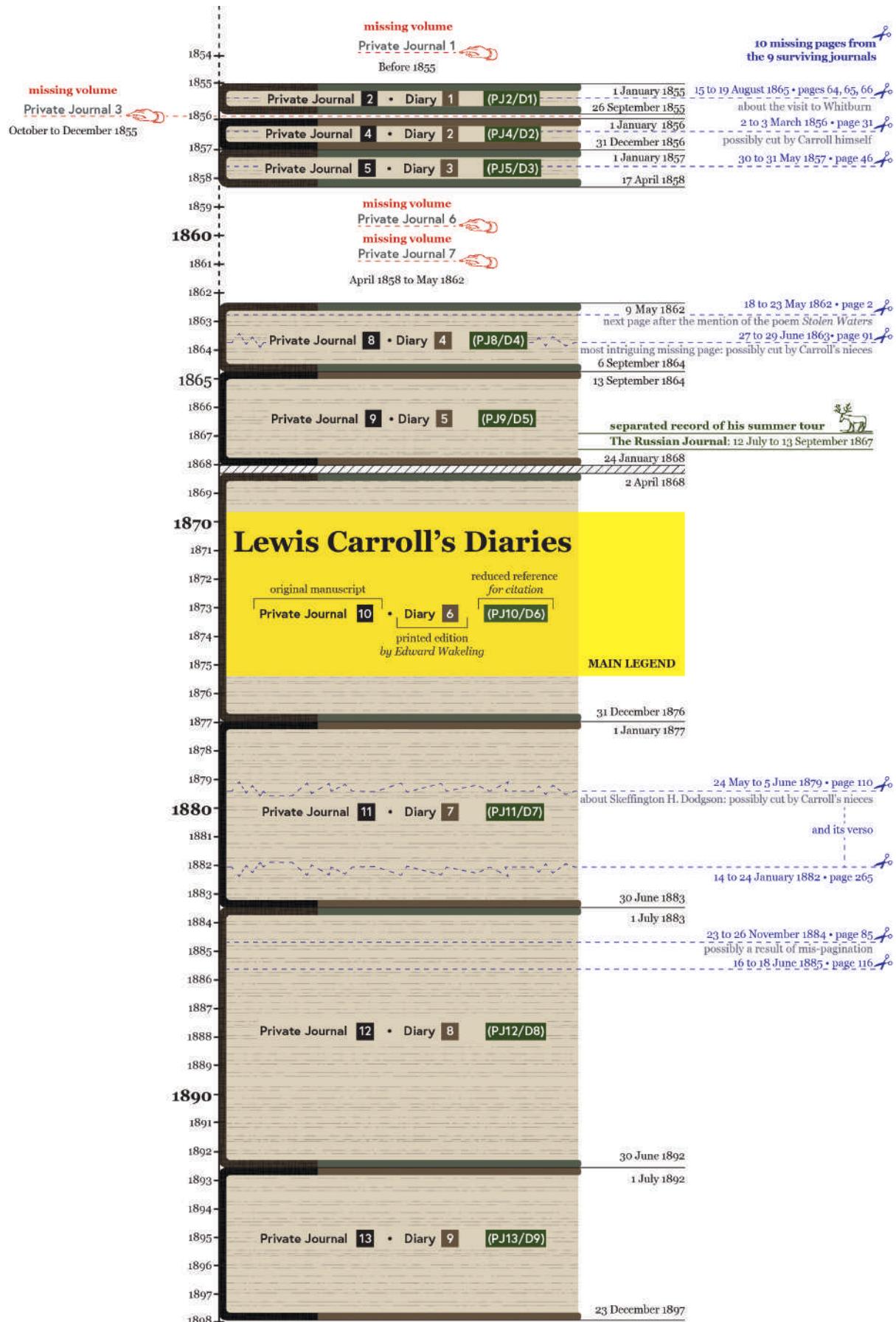


Figura 2 - Infográfico dos diários de Lewis Carroll. Elaborado por Larissa Averbug a partir de pesquisa bibliográfica, de arquivo e de informações disponibilizadas pela Lewis Carroll Society do Reino Unido.

Sobretudo, os volumes ausentes atrapalham qualquer pesquisa documental, não simplesmente pela falta da evidência, mas porque, quando os diários foram editados e publicados por Edward Wakeling, foi gerada uma nova numeração que, evidentemente, desconsidera os volumes originais desaparecidos. A discrepância entre o número do documento original e o de seu volume impresso correspondente gera bastante confusão no momento de solicitar e consultar os materiais na biblioteca e, posteriormente, citá-los. Com isso em mente, o infográfico foi criado com a intenção de servir, não só a mim, mas aos futuros pesquisadores, que podem rapidamente buscar pela data na linha do tempo, a fim de saber qual número consultar. Além disso, o infográfico serve para abreviar a citação dos diários da seguinte forma: os *Private Journals*, documentos originais, foram abreviados como PJ2, PJ4, PJ5 etc., e correspondem aos diários editados, respectivamente, D1, D2, D3 etc. (Figura 2). Importante ressaltar que, na tese, a abreviação já foi posta em prática nas referências de todas as citações dos diários (por exemplo, na nota de rodapé nº 1) e pode, futuramente, servir de padrão aos pesquisadores carrollianos.

Tendo em vista o quanto as imagens auxiliam na reflexão teórica, não só a pesquisa qualitativa, mas a tese foi toda arquitetada através delas. E, na tentativa de apreender a complexidade própria de nosso objeto de estudo, também uma metodologia múltipla se fez necessária, abrangendo a pesquisa bibliográfica, o estudo de campo e a pesquisa documental – com o acesso aos arquivos originais (como diários, desenhos e outros manuscritos de Carroll), possibilitado graças ao doutorado sanduiche.

Em suma, o principal objetivo desta pesquisa é o de investigar a produção (audio)visual das “Alices”, com foco em processo criativo e transmidialidade, a partir de uma abordagem interdisciplinar, que perpassa, sobretudo, por questões da pós-modernidade. Para atingir esse objetivo, pretende-se: apresentar o contexto de criação das obras, no cruzamento com a biografia de Carroll e sua produção como artista visual, a partir, especialmente, da pesquisa de arquivo (capítulo 2); refletir a dinâmica das obras, a partir da pesquisa bibliográfica e da análise panorâmica das produções de “Alice” em mídias diversas (capítulo 3); promover um experimento artístico com produtores selecionados no estudo de campo e, assim, observar não só as convergências e divergências entre diferentes linguagens e mídias, mas os percursos do produtor (audio)visual em seu fazer projetual, artístico e poético (capítulo 4). Importante ressaltar que a pesquisa bibliográfica, ainda que esteja concentrada no

capítulo 3, faz-se presente na tese como um todo e, mais fortemente, em tópicos dos outros capítulos como o 2.2 e 4.2; da mesma maneira, ainda que se concentre no capítulo 2, a pesquisa de arquivo se estende aos tópicos 3.2 e 4.1 (Figura 3).

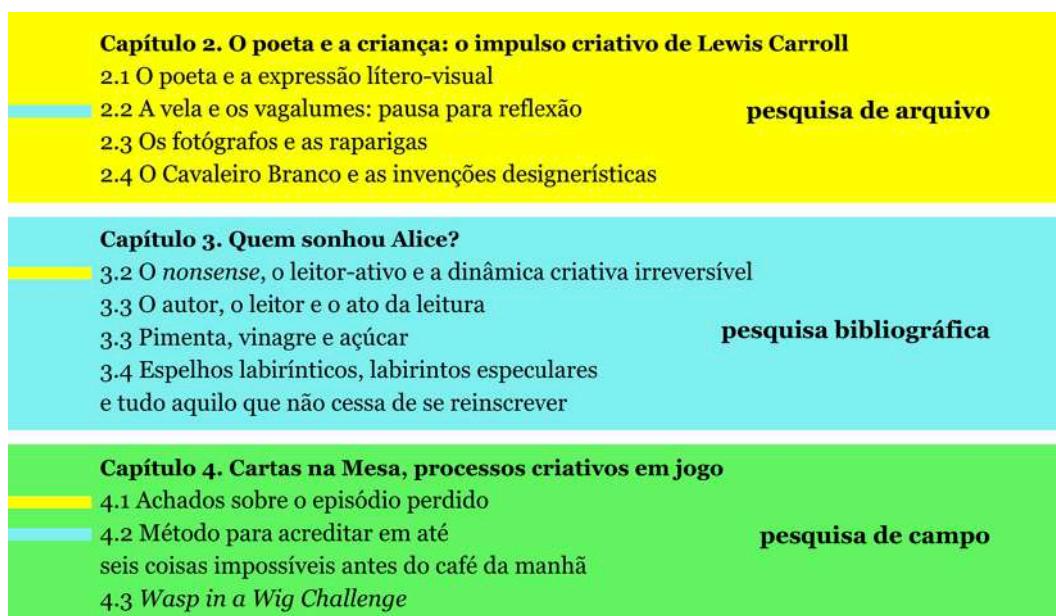


Figura 3 - Indicação dos métodos de pesquisa aplicados ao desenvolvimento dos capítulos da tese.

Se o número de páginas elevado a cada capítulo soar como desequilíbrio, alegamos que não foi essa a intenção inicial: o crescimento exponencial talvez seja reflexo do entusiasmo e da imersão inevitáveis nos processos de pesquisa e escrita. Preferimos, antes, assumir os três capítulos assim, do que segmentar os trechos que são parte de um mesmo assunto. Na decisão do fluxo da tese – que sabemos mudar tantas vezes ao sabor do percurso –, o ponto de partida está, no capítulo 2, em Carroll e seu impulso propulsor da dinâmica das obras. A partir daí, à medida em que expusemos a dinâmica criativa irreversível, buscamos refleti-la, no capítulo 3, a partir da diversidade imagética que “Alice” alcançou ao longo dos anos e dos artistas. Por fim, ao assumir a primeira pessoa do singular, dou voz ao relato dos artistas participantes da pesquisa de campo no capítulo 4. Deixo, propositalmente, a impessoalidade predominante na tese ou a eventual primeira pessoa do plural para ressaltar que a escrita – assim como a pesquisa e seu objeto – é um processo complexo, não uma simples decisão de recurso linguístico. O leitor atento talvez perceba, nas entrelinhas, que a escrita (acadêmica), tal qual o “projetar contínuo” de Argan (1992), nunca foi linear: é um eterno perpassar entre palavras, parágrafos e capítulos.

O capítulo 2, portanto, dá início às investigações sobre a dinâmica das obras, a partir do impulso criativo de Lewis Carroll. Esse momento é propício para o perpasso através da biografia do autor e de sua expressão poética – que é também lítero-visual, fotográfica e *designerística* –, a fim de encontrar conexões não só com a obra textual, mas com o trabalho dos produtores visuais posteriores. Nesse contexto, as principais obras biográficas referenciadas são a de Edward Wakeling (2015) e Morton Cohen (1998). Esse capítulo é, sobretudo, desenvolvido em torno da leitura dos três poemas criados por Carroll como prefácio e posfácio de *Wonderland* e *Looking-Glass* – leitura essa que divaga ao encontro de intertextualidades inesperadas. Ainda que aborde, como foco central, o contexto histórico de criação das “Alices”, esse capítulo não se limita a uma leitura circunscrita àquela época. A intenção é a de colocar, desde já, as obras vitorianas de Carroll em diálogo com a pós-modernidade e com releituras dos artistas contemporâneos.

Além do panorama de artistas que exemplificam a visualidade múltipla de “Alice”, o capítulo 3 concentra boa parte da pesquisa bibliográfica e do embasamento teórico da tese. Na dinâmica criativa de “Alice”, criam-se novas relações de autoria e coautoria, de produção, recepção e mediação. A subjetividade, a abertura interpretativa e a autoria estão entre as grandes discussões da pós-modernidade. Esse capítulo busca refletir “Alice” na interseção dessas questões, partindo especialmente, do conceito de “obra aberta”, de Umberto Eco (2012), e à luz das noções de “transmídia” e “cultura da convergência”, de Henry Jenkins (2009), “*transmídia wonderland*”, de Anna Kérchy (2016), “*Adaptable Alice*”, de Thomas Leitch (2016) e, finalmente, dos textos *Lógica do sentido*, de Deleuze (2011), “O que é o autor?”, de Foucault (2009), “A morte do autor”, de Barthes (2004), *Estética da criação verbal*, de Bakhtin (1997) e *O ato da leitura*, de Iser (1996). Contribuem ainda para essa discussão interdisciplinar, não só outros interlocutores especialistas em “Alice”, mas conceitos de diferentes áreas do conhecimento, como estes da Psicologia: a “interpretação não-toda” (FORTES, 1998), o “umbigo do sonho” (FREUD, 2001), o “estádio do espelho” (LACAN, 1998). Mais uma vez, alguns trechos destacados das histórias de Lewis Carroll tecem, como fio condutor dessa seção, intertextualidades entre teoria e ficção, que se desenham num movimento caleidoscópico, numa multiplicidade fluída semelhante à experiência do sonhar.

Finalmente, o estudo de campo é importante por gerar resultados surpreendentes ao pesquisador: o capítulo 4 é a síntese da etapa da pesquisa que se

aventurou para fora do gabinete. Com isso em mente, projetamos uma carta-convite, convocando artistas para criar uma imagem, em qualquer mídia, sobre o episódio suprimido de *Looking-Glass* a pedido do ilustrador John Tenniel: *The Wasp in a Wig* [O Marimbondo de Peruca]. Ao final, a pesquisa de campo acabou por incentivar um retorno ao estudo de gabinete e à pesquisa documental – materializado no tópico 4.1, “Achados sobre o episódio perdido”, que também tem o processo criativo como um dos temas centrais. Este capítulo contempla, portanto, além do aprofundamento sobre o episódio *The Wasp in a Wig*, a metodologia aplicada no campo e o resultado desse processo. No último trecho, o tópico 4.3, peço licença para me colocar predominantemente no presente e na primeira pessoa do singular; peço licença mais a mim mesma do que ao leitor. Desacostumado a tal dinâmica, o ouvido imaginário de leitora de meu próprio texto fez meus dedos preferirem, no momento da escrita, a impessoalidade ou, eventualmente, a coletividade da primeira do plural (eu, minha orientadora e meus teóricos). A pesquisa de campo, todavia, não me deixou alternativa outra a não ser a de colocar minha voz como enunciadora do texto e mediadora do processo criativo dos artistas convidados a participar do experimento.

Lewis Carroll e John Lennon, então, convidam leitores e artistas para sonharem acordados: “*Living is easy with eyes closed/ Misunderstanding all you see/ [...] Let me take you down, cause I’m going to Strawberry Fields/ Nothing is real and nothing to get hung about/ Strawberry Fields forever*”.⁷ Através da sutileza do humor nonsense, do duplo sentido e do múltiplo sentido, “Alice” aborda temas profundos como (in)sanidade e sociedade; lança voo em direção à libertinagem da imaginação; dá acesso à nostalgia dos jogos da infância e, por isso, torna-se impulso criativo. Alice nos ensina a vislumbrar o mundo de olhos fechados: “Somos só crianças crescidas, querida./ Inquietas, até que o sono nos dê guarda.” (CARROLL, 2002, p. 130).

⁷ STRAWBERRY Fields Forever. Intérprete: The Beatles. Compositores: John Lennon e Paul McCartney. In: *Magical Mystery Tour*. Intérprete: The Beatles. Capitol Records, 1967. Faixa 8. Confira o videoclipe da música através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=8UQK-UcRezE>. Acesso em: 2 jan. 2021.

Introdução/missão

“É inevitável. A pandemia vai entrar em todas as teses e dissertações”, repete o coro. Como se não bastasse ter entrado em nossas vidas sem pedido de licença. “No meu tema, pandemia não entra!”, bato o pé.

18 de fevereiro de 2020 e chega o dia do desembarque no Rio de Janeiro de céu azul, depois de seis meses numa Londres não tão cinzenta como se diz. Doutorado sanduíche terminado, sensação de missão cumprida, mas meio copo ainda vazio. Os dados do campo, ainda em andamento, e as milhares de fotos da pesquisa de arquivo – que prefiro chamar de caça ao tesouro –, ainda por organizar e analisar, invadem-me em sonhos e pesadelos. Neles, eu ando apressada, com uma mala aberta, e vou catando os objetos – sem grande valor, mas preciosos para mim – que caem ao chão, cada vez mais espalhados. Seguir viagem é preciso e algumas coisas haverão de ficar para trás. É inevitável: alguns tesouros descuidados temporariamente, outros perdidos para sempre. É a agonia do excesso que não cabe na bagagem de mão, muito menos no ininterrupto apressado da rotina. É meu museu privado, esparramado pelo chão. E já não sei bem se sofro mais pelo excesso ou pela perda dos fragmentos.

18 de março de 2020, um mês depois, e eu peço licença; o coronavírus, não. “Vocês precisam acreditar em mim. É muito mais sério do que a gente imaginava”, envio mensagem no grupo de Whatsapp da família. “Presta atenção”, dessa vez, em áudio privado para o irmão mais novo, “os assintomáticos também transmitem. Não vou no seu churrasco de aniversário, porque já não vejo a vovó há mais de seis meses; vou me despedir dela e da minha mãe” – já sem beijos e abraços. Recebo e compartilho mais um vídeo de como lavar as mãos corretamente – aquele que simula com a tinta preta. A prima reclama que é a milésima vez que eu envio regras sobre como higienizar as compras do mercado: “a saúde mental também é importante”, ela diz. “Agora é urgente: precisamos combinar o que fazer com a vovó.”, eu insisto, após ler notícias sobre o fechamento do município. Enquanto isso, a PUC-Rio já se adaptava ao sistema *online* na segunda semana: o grupo de estudos

agora é no Google *meet*. Os casos não param de subir e, no mundo dos sonhos, ainda não há qualquer sinal de pandemia.

Entramos no elevador cuja vista panorâmica é de tirar o fôlego. Suntuoso, o elevador fica dentro de um hospital de 1000 andares, que é como uma toca do coelho às avessas. A Maisa – aquela que todos conhecem desde pequena do programa do Silvio Santos – é minha amiga e precisa ver um médico. Depois do passeio vertical, desembarcamos de volta ao térreo. É o fim do tour. “Pronto, vamos embora.”, diz Maisa. “Mas e o atendimento médico? Você esqueceu? De pressa!”, eu advirto. E lá se vão minhas as coisas caindo pelo caminho. Muito esparramadas, recuperava o que podia de volta à mala. A mão não parava de agir, mas a cabeça continuava nos objetos mais afastados, sem (super)visão.

Acordei pensando que seria mais fácil se a Maisa tivesse entrado sozinha no consultório do médico, enquanto eu, na sala de espera, (a)guardava tudo com calma. Mas e a tese? A tese foi infectada, sem dúvida. Mas conseguimos conter a contaminação ainda a tempo.

Capítulo 2.

O poeta e a criança: o impulso criativo de Lewis Carroll

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 [Spiel].

Sigmund Freud, *O poeta e o fantasiar*.

Este capítulo propõe uma exploração do contexto de surgimento das narrativas de Carroll, gérmen que fez florescer uma dinâmica criativa irreversível, apresentando curiosos aspectos sobre o autor e seu processo criativo. Ao levantar manifestações que refletem a poética desse artista multifacetado – criador de poesia, prosa, desenhos, fotografias, jogos e invenções *designerísticas* –, 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 (2011, 2017), Jacques Lacan (2009), entre outros. Ao longo do capítulo, 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.

A dinâmica criativa de “Alice” despontou a partir de um impulso inicial: foi Carroll quem empurrou sua heroína toca do coelho abaixo, sem a menor ideia do que viria pela frente. Durante a queda infinita, a menina de sete anos se tornou uma excêntrica senhora, a completar 156 anos de uma vida bem ativa em 2021, cuja memória é constituída pelo conjunto orgânico e caótico das reminiscências de cada novo artista que se aventura pelo País das Maravilhas ou atravessa o espelho. 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.

Ah, crueis 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?

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.

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

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.

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.

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 entrelace
Como a guirlanda de flores murchas que
A cabeça dos peregrinos guarnece.

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, 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?

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.

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.

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.

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! 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.



Figura 4 - Passeio de barco do 4 de julho de 1862 no imaginário da ilustradora Júlia Sardà. Imagem do livro ilustrado *One Day in Wonderland*: texto de Kathleen Krull e ilustrações de Sardà (2018).

2.1 O poeta e a expressão lítero-visual

Uma dinâmica criativa irreversível foi semeada por Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898), o contador de histórias, na inolvidável tarde dourada do dia 4 julho de 1862, durante um passeio de barco com as três Liddell; as meninas eram filhas de Henry Liddell, o reitor da Christ Church, Universidade de Oxford, onde Dodgson lecionava matemática. A prosa tinha como protagonista a dita favorita entre as irmãs: Alice Liddell (1852-1934). Foi por solicitação dela que a história

fantástica da menina que caiu na toca do coelho se transformou em livro poucos anos depois, consagrando Dodgson sob o pseudônimo de Lewis Carroll.

O *Poema I* (cf. p. 29) – 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 entretece/ Como a guirlanda de flores murchas que/ A cabeça dos peregrinos guarnece”. Os dois últimos versos parecem referenciar uma fotografia de Alice (Figura 5, à esquerda), tirada por Dodgson 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 5, 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.



Figura 5 - Fotografias de Dodgson: à esquerda, Alice Liddell com guirlanda de flores (1860); à direita, no icônico sofá estampado, as três irmãs Liddell: Edith, Lorina e Alice (1858). Acervo da NPG.

No dia 26 de novembro 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 ilustrei com meus próprios desenhos toscos – desenhos que se rebelavam contra todas as leis da Anatomia e da Arte” (CARROLL, 2002, p. 8, n. 1). O manuscrito *Alice's Adventures Under Ground* (Figura 6) 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. Sua dedicatória é intencionada a uma criança em especial, como um presente de Natal, em memória de um dia de verão.



Figura 6 - *Alice's Adventures Under Ground*, manuscrito de Lewis Carroll (1864). Acervo da BL.

Antes que Alice pudesse receber seu ansiado presente, o livrinho circulou de mão em mão: Dodgson submeteu manuscrito para amigos e profissionais do ramo editorial, com a finalidade de verificar seu potencial de publicação. Filho do famoso escritor vitoriano, Greville Macdonald foi uma das primeiras crianças a acessar a história, recebida com grande entusiasmo por toda a família afinal. O menino, vale lembrar, teve o original em mãos muito antes de Alice Liddell, a destinatária definitiva. Quando sua mãe leu o pequeno livrinho para ele e seus irmãos pela primeira vez, o menino logo reagiu com euforia, desejando que houvesse 60.000 cópias dele. Seu desejo foi atendido, afinal, foram reproduzidas cerca de 87.000 cópias de *Wonderland* com o autor ainda em vida (LASTORIA, 2019b). Greville Macdonald (1932, p. 15) relatou ainda que o humor infalível dos desenhos improvisados por Dodgson, adorados por crianças e adultos de todas as idades, eram recheados de lógica *nonsense* e faziam seu pai George chorar de rir.

Quando, em 1860, conheceu Greville e sua irmã Mary Macdonald no ateliê do escultor Alexander Munro, Dodgson logo fez amizade com as crianças ao tentar convencer o menino de que seria vantajoso trocar sua cabeça por outra feita de mármore; seu argumento era o de que isso acabaria com o grande inconveniente de ter de pentear os cachos e aprender lições.⁸ O desenho de Charles sobre a ideia *nonsense* (Figura 7), no entanto, enfraquece seu argumento ao revelar uma consequência negativa daquilo: o escultor Munro – que, na ocasião, usava Greville como modelo-vivo para *Boy Riding a Dolphin*, escultura exposta até hoje no chafariz do Hyde Park –, ficaria horrorizado com tamanho absurdo (MACDONALD, 1932).

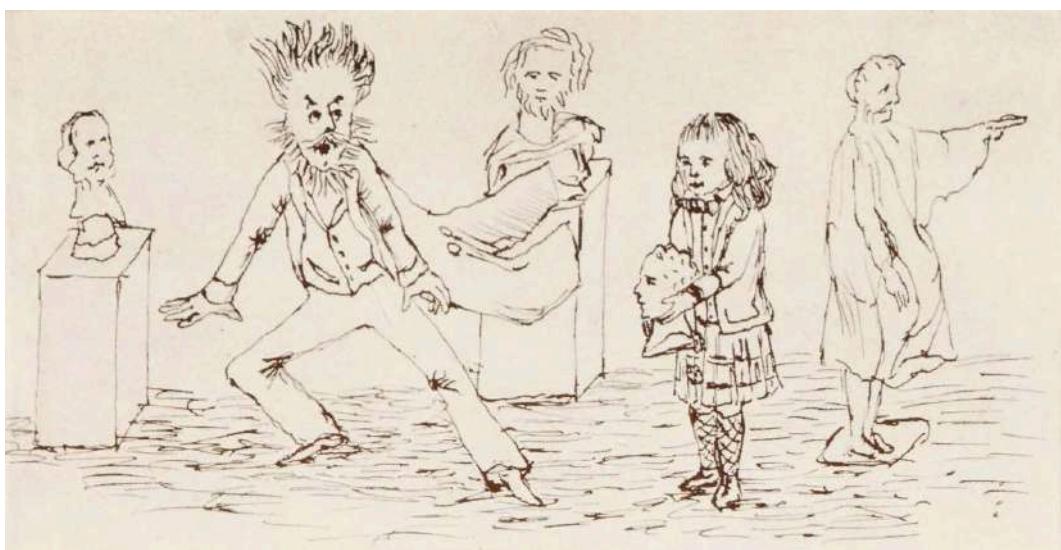


Figura 7 - Desenho feito por Dodgson no ateliê de Alexander Munro, retratando-o surpreendido por Greville Macdonald, vestido de traje escocês, a segurar sua cabeça de mármore (1860).

Além do desenho, Greville guardou com muito carinho, em sua memória de infância, o ímpeto narrativo-visual⁹ do amigo de seu pai:

O método do Tio Dodgson era mais potente do que ele mesmo imaginava e o tornara muito querido por todos nós. Subíamos nele enquanto, com bico-de-pena e tinta, ele desenhava cenas absurdas, românticas ou cotidianas, à medida em que nos contava aquelas histórias sem nenhuma lição de moral que pudesse lhes estragar o encanto (MACDONALD, 1932, p. 16, tradução nossa).

⁸ Na lembrança de Charles Dodgson: “*They were a girl and boy, about seven and six years old... I claimed their acquaintance, and began at once proving to the boy, Greville, that he had better take the opportunity of having his head changed for a marble one. The effect was that in about two minutes they had entirely forgotten that I was a total stranger, and were earnestly arguing the question as if we were old acquaintances.*” – citado por Collingwood (1898, p. 83), provavelmente a partir do registro de um dos diários hoje perdidos (PJ6 ou 7, meados de 1860).

⁹ Sobre tal ímpeto, Greville também escreveu: “*I well remember learning against him as he drew for me in my copy-book*” (MACDONALD apud VACLAVIK, 2019, p. 32, nota 31). Agradeço à orientadora Kiera Vaclavik por voltar minha atenção à citação.

Ao rememorar as costumeiras idas à casa de Dodgson na companhia de Lorna e Edith, Alice Liddell fez relato semelhante ao do menino:

Assim que chegávamos 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, p. 115-116).

Como Edward Lear e William Blake, Lewis Carroll tinha a necessidade de narrar e ilustrar ao mesmo tempo e no mesmo espaço da página, criando interessantes composições em que texto e imagem se entrelaçam: um ato que poderia ser nomeado como “expressão lítero-visual”, conceito proposto pelo ilustrador Rui de Oliveira (2008). São diversas as manifestações dessa relação pungente entre verbal e visual; algumas serão percorridas ao longo deste tópico, sobretudo através de uma excursão pela pulsão criativa do autor, que culmina tanto na obra celebrada como em suas produções corriqueiras. Pontos de parada e pequenos desvios fazem parte desse percurso, na tentativa de vislumbrar possíveis influências e inspirações. O primeiro a nos desviar do caminho é justamente Lear:

Uma das perguntas sem resposta mais interessantes da história da literatura é se Edward Lear e Lewis Carroll leram as obras um do outro ou foram influenciados de alguma forma um pelo outro. Não há qualquer menção de um nos diários ou cartas do outro, até o ponto em que os temos (LEHMANN, 1977, p. 50, tradução nossa).

Ainda que Lewis Carroll (1832-1898) e Edward Lear (1812-1888) nunca tiveram mencionado um ao outro em seus diários e cartas conhecidas, é inegável que os dois tivessem muito em comum. Como numa charada matemática, Lear era vinte anos mais velho que Carroll¹⁰ e morreu dez anos antes dele, também no mês de janeiro – aos 75 de idade, no dia 29, dois dias depois do aniversário do criador de “Alice”, que, por sua vez, morreu aos 65, em 14 de janeiro. Tímidos e solitários, ao menos sob o olhar de alguns biógrafos, ambos cultivaram a habilidade de entreter crianças. Ainda que reprimidos e ligeiramente à margem da sociedade vitoriana, os dois mantiveram os pré-rafaelitas no círculo de amizade. É pouco provável que não tenham tido contato mútuo; influência, ainda que indireta, certamente exerceu Lear sobre Carroll, já que suas obras – responsáveis, aliás, pelo estabelecimento do

¹⁰ Que, por sua vez, era vinte anos mais velho que Alice Liddell; e que, por iniciativa própria, o leitor se sinta inspirado a submergir em outras coincidências matemáticas.

humor *nonsense* como gênero –, cruzam-se por curiosas similitudes. Como se não bastasse, os dois retrataram filhotes de cachorro gigantes em suas obras primas:

There was an Old Man of Leghorn, the smallest as ever was born;
 But quickly snapt up he, was once by a puppy,
 Who devoured that Old Man of Leghorn (LEAR, 1861, p. 75).

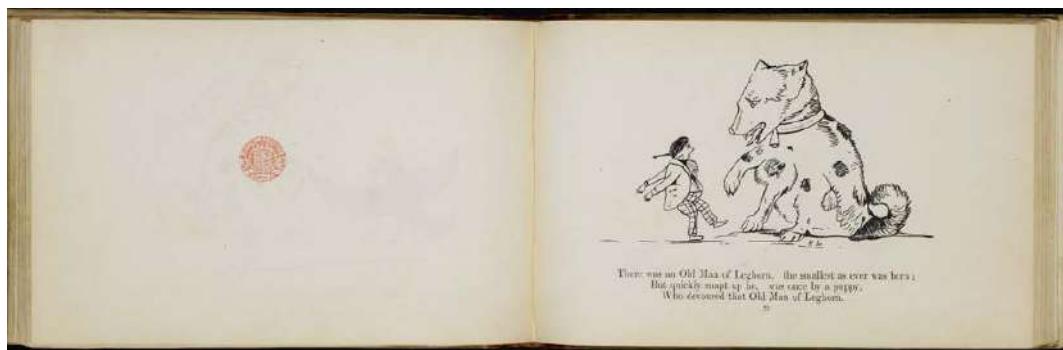


Figura 8 - Página da terceira edição do *a Book of Nonsense* de Edward Lear (1861), British Library.

Ao cruzar itens da pesquisa de arquivo, entre idas e vindas à British Library, de Londres, e à *Christ Church Special Collections*, de Oxford, identifiquei um desses pontos em comum. Dessa vez, a similitude é tamanha que se torna evidência. Talvez fosse o interesse de Carroll por cachorros, a lhe chamar a atenção para a rima ilustrada de Lear, que o fez copiar o desenho que inspiraria a passagem de *Wonderland*:

Um enorme filhote de cachorro olhava para ela com seus olhos redondos e graúdos, esticando debilmente uma pata, tentando tocá-la. “Pobre bichinho!” disse Alice, com carinho, e fez um grande esforço para assobiar para ele; mas o tempo todo estava se sentindo *terrivelmente amedrontada* com a ideia de que ele podia estar com fome, caso em que muito provavelmente iria comê-la, apesar de todos os seus afagos (CARROLL, 2002, p. 42, grifo nosso).



Figura 9 - Um dos rascunhos de Lewis Carroll. *The Making of 'Alice'*. Acervo da Ch. Ch. Library.

Dentre os rascunhos do *The Making of 'Alice'* da *Lewis Carroll Collection*, Christ Church Library (Universidade de Oxford), destaca-se o do cachorro desenhado a traço fino de caneta de tinta (Figura 9). Aparentemente, uma adição posterior à lápis, também muito delicada, incluiu a personagem Alice em substituição ao *Old Man of Leghorn* (Figura 8). Carroll também usou o lápis para corrigir o olhar do cachorro em direção ao rosto da menina; uma mancha indica, ainda, a tentativa de apagar tal detalhe à caneta. Idêntico ao de Lear, o cachorro do rascunho de Carroll tem a pata levantada, a língua para fora e o sino na coleira. Não só o contraste entre lápis e caneta sugere isto, mas talvez Carroll o tenha feito pelo puro prazer de copiar o desenho num primeiro momento para, só depois, incluir Alice que, de fato, aparece esprimida no canto esquerdo do papel, como se não fizesse parte da composição original.

No verso do mesmo papel, está o desenho do perfil de Alice (Figura 10, à esquerda). Tanto na frente como no verso, ela tem cabelos curtos, embora sua face se pareça mais com a da Liddell no desenho de página inteira. De acordo com Edward Wakeling (s.d.), as doze folhas do acervo da Christ Church Library são desenhos preliminares para o manuscrito *Alice's Adventures Under Ground*; haveria outros mais que provavelmente não sobreviveram, já que Carroll praticava desenho usando, por exemplo, os livros de História Natural da biblioteca como referência, especialmente para os animais. Entre esses esboços, encontramos lagarto, coelho, flamingo, rato, peixe, golfinho, pássaro e também algumas criaturas mágicas que não foram aproveitadas para o manuscrito.



Figura 10 - No topo central, página do *a Book of Nonsense* de Edward Lear; na parte inferior à esquerda e ao centro, frente e verso do rascunho de Carroll; à direita, página do manuscrito *Alice's Adventures Under Ground*.

Diante de tal cruzamento, acredito ter encontrado uma evidência inegável de que Carroll teve sim contato com a obra de Lear, usando-a como inspiração para seu processo de criação do capítulo III de *Alice's Adventures Under Ground* – cujo desenho, já não tão parecido com o rascunho que o antecede, dá um tom mais amistoso ao filhote diante de Alice. O cachorro do manuscrito tem a postura mais erguida, a pata mais contida, o tamanho de seus pelos multiplicados, o sino e o rabo excluídos. É provável que esse último tenha ficado de fora por uma questão técnica: o cão teve seu rabo cortado para caber na composição texto-imagem. Alice, por sua vez, tem o cabelo mais comprido e uma postura passiva, embora sua cabeça e saia se inclinem em direção ao filhote, evidenciando o sentimento ambíguo, descrito no texto, entre o medo e a curiosidade.

Com o objetivo de confirmar se a evidência era realmente novidade, foi necessária uma busca sobre esse cruzamento específico no material teórico disponível. E foi Günther Flemming (2013) quem esteve a um passo de desvendar o mistério na edição alemã de *Wonderland* comentada por ele. Na nota sobre a passagem do enorme filhote, o comentador traz os estudos anteriores de Dieter Petzold (1972) e Elizabeth Sewell (1952), em que há apontamentos sobre a semelhança entre os textos – do *Old Man of Leghorn* e do cachorro de *Wonderland* –, mas não comparações entre os desenhos; apenas com os textos em mãos, Sewell conclui que não haveria necessariamente uma influência direta de um para o outro. Acreditando não se tratar de mera coincidência, Flemming (2013) vai mais longe e expõe, lado a lado, os desenhos de Edward Lear e de Carroll – o do manuscrito *Under Ground* especificamente. O estudioso alemão, no entanto, não estava ciente do rascunho do *The Making of 'Alice'*, que é cópia inegável do desenho de Lear – e prova definitiva de que Carroll não só teve contato com o *Book of Nonsense*, como o admirava a ponto de tomá-lo como fonte de inspiração para seu primeiro livro.

Com as duas peças-chave em mente, fiz uma segunda visita à *Lewis Carroll Collection* em Oxford. E, lá, agora com o rascunho original de Carroll em mãos e a foto do livro de Lear no celular, conversei com Cristina Neagu, curadora responsável pela coleção, que tampouco tinha conhecimento sobre o cruzamento, ainda que concordasse com a paridade notável. A descoberta, sem dúvida, desperta meu interesse por um estudo continuado e aprofundado, para além da tese. Por hora, cabe circunscrever o tema a essa evidência concreta, por mais difícil que seja resistir ao

impulso de dar continuidade às investigações desde já. Impossível conter, entretanto, algumas provocações a mais.¹¹

No *Nonsense Alphabets* (1871) de Lear, há vários signos que são parte do enredo de *Wonderland* (1865): livro, gato, rato, pato, chapéu, dedal, vela, leque, coelho, porco, papagaio, tartaruga, Rei, torta etc. Talvez esses sejam simplesmente símbolos comuns aos abecedários e à cultura vitoriana; ou talvez Lear tenha se deixado influenciar (consciente ou inconscientemente) pela primeira obra aclamada de Carroll, cuja existência ele, de fato, sabia – conforme aponta Marco Graziosi, especialista em Lear, em seu website *A Blog of Bosh*:

O mistério, pelo menos no que diz respeito ao conhecimento de Lear sobre *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, agora está resolvido; na última edição de sua biografia, *Edward Lear: The Life of a Wanderer*, Vivien Noakes (2004, p. 203) escreve: “No final de agosto [1869, a carta é datada de 25 de agosto], ele recebeu esta carta de Fortescue: ‘Você já leu ‘Alice no País das Maravilhas’?’ perguntou. ‘É muito *nonsense*.’” E na nota de rodapé dessa passagem, ela afirma laconicamente que “a cópia do próprio Lear de *Alice no País das Maravilhas* está agora nos EUA” (p. 287, capítulo 17, nota 23). Nada é dito sobre esta cópia (há anotações?). E a resposta de Lear à carta de Fortescue não foi publicada, pelo que eu sei, e pode até ter sido perdida. Portanto, ainda não sabemos o que Lear pensava de seu “rival” no campo do *nonsense*, mas podemos ter certeza de que ele conhecia o livro mais importante do clérigo de Oxford e que, entre seus amigos, era considerado do mesmo gênero que ele criara, mais de vinte anos antes, com o *Book of Nonsense* (tradução nossa, comentário do autor).¹²

Quanto à biblioteca de Carroll, não há registro das obras de Lear (LOVETT, 2005). Em contrapartida, segundo a biógrafa Florence Becker Lennon (1972), Carroll deu de presente um dos livros de seu “rival” para as sobrinhas. Graziosi (2007) explica que Menella Dodgson foi uma das presenteadas e registrou isso em carta.¹³ Afinal, é provável que a autora da biografia *The life of Lewis Carroll* esteja certa, ao metamorfosear Lear e Carroll em leões ferozes na frase final do capítulo que nomeou de *The Lion and the Unicorn*, em referência ao episódio de *Looking-Glass*: “Talvez os dois leões fossem mutuamente carnívoros [...] e circulassem a uma distância respeitosa para não comerem um ao outro (LENNON, 1972, p. 171, tradução nossa).

A partir de Lennon, Graziosi (2007) supõe que Carroll tenha tido contato com o *Book of Nonsense* de 1846, já que o menino de então 14 de anos fez algumas

¹¹ Outros paralelos entre as obras de Lear e Carroll são pontuados propiciamente nos capítulos a seguir.

¹² <https://nonsenselit.com/2005/08/02/edward-lear-and-alice/>. Acesso em: 11 jun. 2020.

¹³ Não foi possível encontrar a carta, nem seu conteúdo, mas apenas esta referência de Lennon (1972, p. 171): “Carroll at least eventually appreciated Lear, for Miss Dodgson write in a letter that he gave her and her sisters one of the Lear books”.

limeriques nessa época, registradas nas revistas caseiras que costumava produzir. Desde muito jovem, Carroll inventava histórias, poemas e desenhos para entreter seus irmãos e irmãs. De acordo com Cohen (1998), algumas dessas criações infantis têm, de fato, semelhança com as limeriques de Edward Lear, enquanto outras contêm gérmenes de suas futuras obras aclamadas. É o caso do *A tale of a tail*, criado pelo menino Dodgson para uma de suas revistas caseiras: a *Useful and Instructive Poetry*. A página dupla ilustrada (Figura 11) foi inspiração para o trecho e a composição tipográfica marcante do *Mouse's Tail* de *Wonderland*.

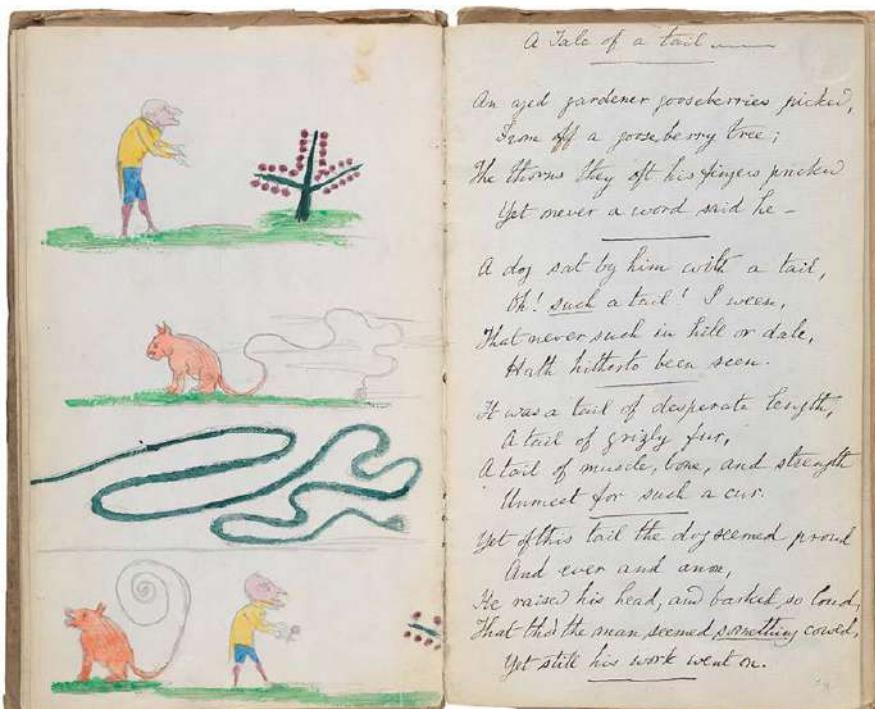


Figura 11 - *A tale of a tail*, página dupla de *Useful and Instructive Poetry* [1845?], revista preservada mais antiga, criada por Charles Dodgson aos 13 ou 14 anos. Acervo Alfred C. Berol Collection.

Carroll tecia palavras e imagens numa única trama: um precioso exemplo de sua expressão lítero-visual é “O Rabo do Rato” (Figura 12), uma composição tipográfica bastante peculiar para sua época. Tal inovação foi registrada originalmente no manuscrito e, posteriormente, reconstituída em composição tipográfica na publicação de *Wonderland*. Vale notar que a composição do manuscrito é ainda mais fluida que a famosa versão editada. 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 o título do capítulo III de *Wonderland* – “A Caucus-Race and a Long Tale” – deixa subentendido o jogo sonoro entre as palavras *tale* [conto] e *tail* [rabo], cujas pronúncias idênticas associam a história comprida ao rabo do rato.

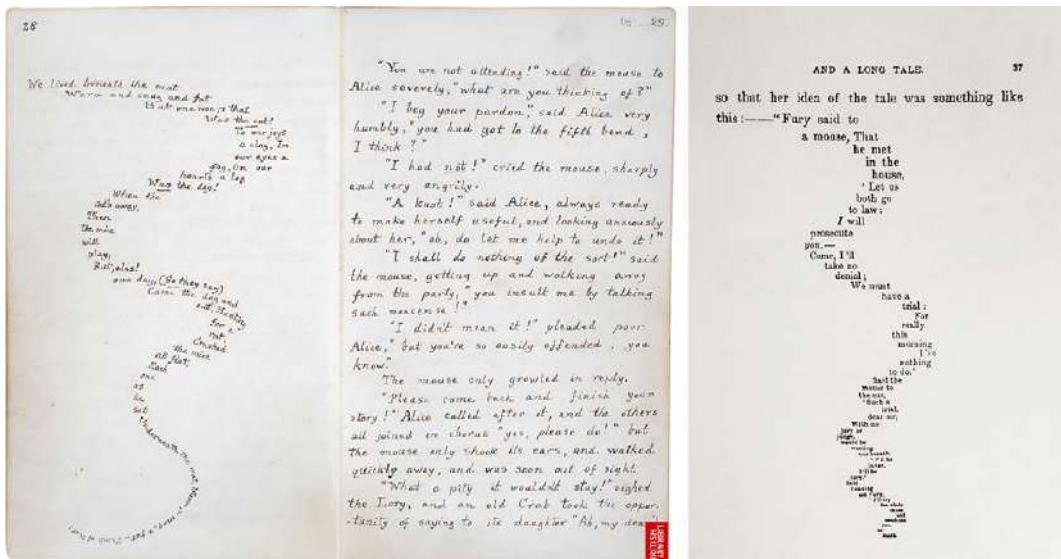


Figura 12 - “O rabo do rato”: à esquerda, no manuscrito de 1864 e, à direita, na publicação de 1866.

Para a pesquisadora 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” – conforme a elaboração teórica de Sophia Van der Linden (2011, p. 93), especialista no estudo do livro ilustrado.

Parte do acervo da *Lewis Carroll Collection*, o chamado *Evolution of the “Mouse’s tail”* é um conjunto de três peças da seção *The Making of ‘Alice’*. As duas primeiras (Figura 13) são particularmente interessantes, porque, juntas, compõe o processo criativo da versão tipográfica impressa em *Wonderland*. À primeira vista, não é difícil de se imaginar equivocadamente que a primeira folha se trate de uma versão reta e alternativa do rabo. Mas, de acordo com as descrições detalhadas da coleção, feitas por Edward Wakeling (s.d.), Carroll encomendou à gráfica mais de uma desta folha com tamanhos de letras decrescentes (Figura 13, à esquerda) e, em seguida, cortou as palavras em pequenas tiras para compor a cauda sinuosa (Figura 13, à direita) que serviu de base para a versão impressa (Figura 12,

à direita). No manuseio da peça em visita à *Lewis Carroll Collection*, é possível imaginar o quão intenso foi o processo de montagem: parece que Carroll mudou de ideia algumas vezes até conseguir o protótipo perfeito; na imagem aproximada (Figura 14), essa intensidade é vista nos vestígios de lápis, borracha, tesoura e cola. Trata-se de um processo marcado por tentativa e erro, idas e vindas.

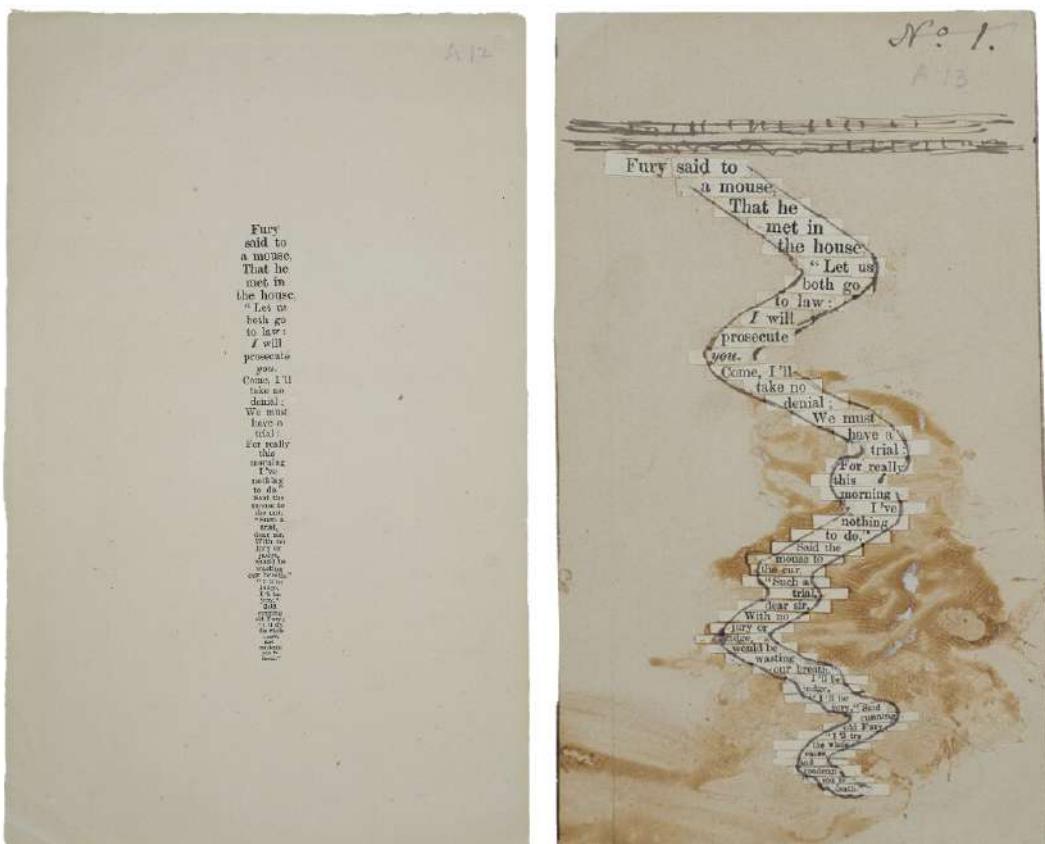


Figura 13 - À esquerda, folha encomendada à gráfica; à direita, colagem protótipo da versão tipográfica do “O Rabo do Rato”, feita a partir da primeira folha. Acervo da Christ Church Library.

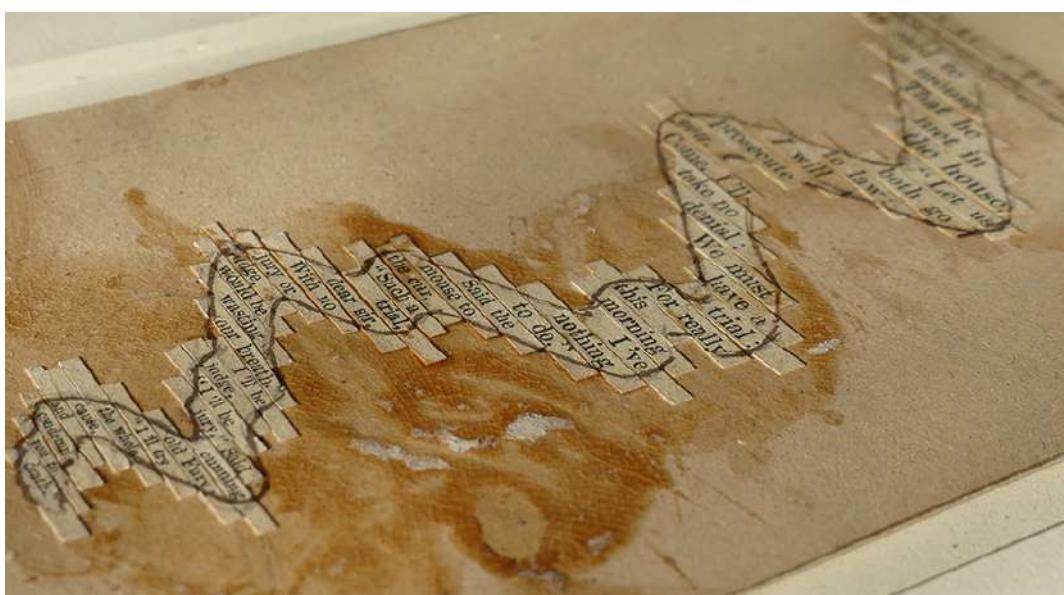


Figura 14 - Imagem aproximada do protótipo “Mouse’s tail” (LCC, Ch. Ch.). Foto de Larissa Averbukh.

A sinergia entre linguagem verbal e visual, promovida por Carroll, pode ser também experimentada em suas produções cotidianas – como nas cartas que costumava enviar às pequenas amigas. Nesta, endereçada a Agnes Hull (Figura 15), por exemplo, a escrita de Carroll se desenha 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.

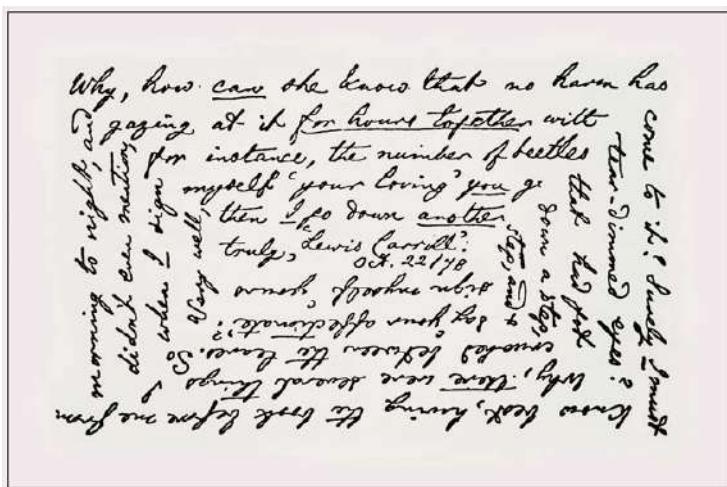


Figura 15 - Carta em espiral para Agnes Hull, 22 de outubro de 1878.

O gosto de Carroll por jogos e enigmas rendeu outras cartas que se valem de recursos como inversão, reversão e rébus (Figura 16). 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*).

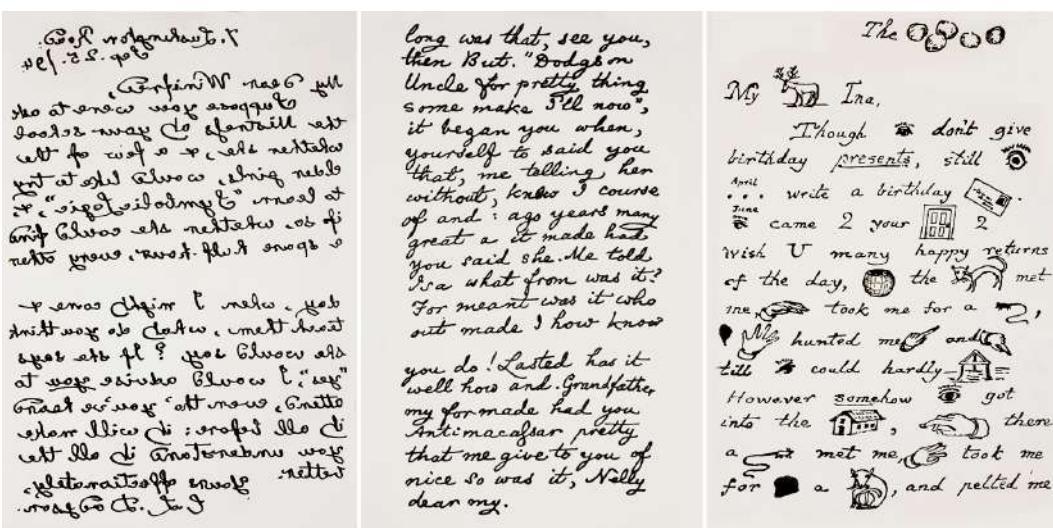


Figura 16 - Carta invertida (1894), carta ao revés (1891) e carta com rébus (1869), respectivamente.

Na carta de 10 de agosto de 1893, endereçada à filha do príncipe Leopold e neta da rainha Victoria, a princesa Alice (1883-1981)¹⁴, Dodgson oferece um livro ilustrado de presente: “Bem, você não precisa ler o livro, a menos que queira, mas espero que você olhe as ilustrações e tente copiar uma, se gostar de desenhar. Você não acha que elas são lindas? Eu acho”.¹⁵ Além de reconhecer o valor das imagens no livro infantil¹⁶, Carroll estava ciente do poder do suporte em si e costumava brincar com isso. Nesta mesma carta, ele desenhou uma aranha verde que interage com sua caligrafia: “Minha querida Alice, por favor, desculpe-me se isso está muito mal escrito: mas como é que se pode cuidar da caligrafia, sabe, quando uma coisa grande, verde e peluda está rastejando por toda a carta? ”¹⁷ A ilustração encobre partes do texto e isso dá verossimilhança ao aracnídeo intruso a rastejar sobre a folha de papel. A imagem sobreposta cria, então, um breve jogo de adivinha em que o leitor precisa decifrar as partes encobertas do texto, conforme figura a seguir (Figura 17):

¹⁴ O nome herdado pela princesa de Albany é provavelmente uma homenagem à irmã de seu pai, a Princesa Alice do Reino Unido. Rumores da era vitoriana, no entanto, sugerem que a menina é também personagem de uma história da vida real, cujos protagonistas são seu pai e a Alice Liddell. O jovem Leopold parece ter vivido um efêmero romance com Alice, a filha do Deão da Christ Church, Universidade de Oxford – onde ele ingressou para cursar algumas disciplinas a contragosto de sua mãe, a Rainha Vitória. Ainda que jovem culta e bem-educada, Alice Liddell não era membro da realeza, mas musa literária que posara de Pequena Mendiga diante das lentes do fotógrafo. Do amor interrompido e dos destinos à parte, parecem restar singelas homenagens: ele, casado com a princesa Helena de Waldeck e Pyrmont, nomeou sua primeira filha de Princesa Alice; ela, casada com Reginald Hargreaves, convidou-o para ser padrinho de seu segundo filho, nomeado posteriormente de Leopold Reginald Hargreaves (1883-1916). Coincidemente, o menino veio ao mundo um mês antes da Princesa Alice. Para ler a carta em que Leopold aceita o convite de padrinho e conta à Alice o nome que pretende dar à filha recém-nascida, ver Wakeling (2015, p. 321-322).

¹⁵ Tradução nossa, a partir da fotocópia da carta original, acervo da British Library.

¹⁶ De fato, Carroll gostava de praticar desenho copiando os que ele admirava, como fez com o filhote de cachorro do *a Book of Nonsense* de Edward Lear. Nesta carta, de 7 de agosto de 1893 para Robert Hawthorn Collins, ao se certificar de que a princesa Alice não teria o livro que pretendia dar de presente, Carroll deixa isso implícito: “Meu caro Collins, tenho uma série de perguntas a você. (1) Alice possui um livro ilustrado chamado ‘O Pequeno Polegar?’ Se não tem, gostaria de dar a ela. As ilustrações (de crianças e animais) são adoráveis e bastante para inspirar nela o desejo de aprender a desenhar (CARROLL *apud* WAKELING, 2015, tradução nossa).

¹⁷ Tradução nossa, a partir da fotocópia da carta original, acervo da British Library.

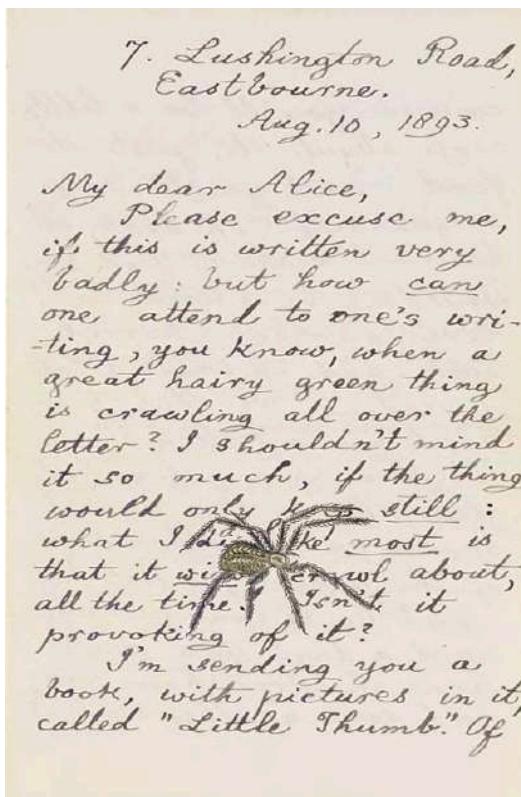


Figura 17 - Carta da aranha para Princesa Alice.

A brincadeira continua e o narrador evoca a leitora, supondo suas reações:

Estou lhe enviando um livro com ilustrações chamado “Pequeno polegar”. É claro que, assim de cara, você ficará um tanto ressabiada com isso e, então, dirá a si mesma: “Ó céus! Como eu gostaria que o senhor Dodgson não fosse tão chato! Mais um livro desagradável: e, minha nossa, quanta leitura! Por que ele não me enviou um gatinho?”/ Você por acaso tem um (ó céus, aí está a bendita aranha do outro lado do papel!) um gatinho de estimação? Ou seu bicho de estimação seria um cãozinho? Quem sabe um porco? Algumas crianças têm um, outras têm outro: mas nunca soube de criança alguma que tivesse os três! (CARROLL, 1893, tradução e grifo nossos).¹⁸

Na segunda página desta carta fascinante, a frase entre parênteses (grifada na citação acima) passa exatamente por cima da mancha de aquarela deixada pela aranha no verso da folha. Ao tirar proveito de uma mancha supostamente indesejável, Carroll estabelece diálogo com o suporte de papel, de uma maneira bastante inovadora. Diante de uma carta inusitada como essa, nenhuma criança pensaria ser Carroll um chato, nem mesmo a princesa Alice, que entrou na brincadeira ao responder:

Caro Sr. Dodgson,/ Muito obrigada pelo livro lindo que me enviaste. Eu já terminei de lê-lo e achei a história e as ilustrações muito bonitas. Fico feliz em dizer que a bendita aranha permaneceu em sua carta e não foi impertinente o bastante para raspar sobre meus papéis como fez com os seus. Você perguntou sobre meu animal

¹⁸ Tradução nossa, a partir da fotocópia da carta original, acervo da British Library.

favorito, é cachorro e o de Charlie, gato. Charlie e eu mandamos todo nosso amor para você. De sua querida, Alice (tradução nossa).¹⁹

O autor das “Alices” não era nem chato, nem tão tímido como se costumava pensar. Seus diários registram interações memoráveis com plateias de 60 crianças, como aquela realizada na escola St. Paul em Oxford (PJ13/D9). Para entreter os pequenos, além das histórias inteiramente improvisadas, Lewis Carroll tinha um repertório prévio de narrativas que simultaneamente contava e ilustrava. Uma delas é a história do *Mr. C and Mr. T* (Figura 18), que pode ser narrada tanto para dois olhos bem atentos, com o suporte de um pedaço de papel, como para centenas de olhos pestanejantes, através de folhas penduradas ou mesmo diretamente no quadro negro – e, nesse último, o resultado visual da história era tão efêmero que se perdia num apagar de giz. Felizmente, um dos desenhos pequenos sobreviveu nas mãos de Gladys Mary Baly, uma menina de sete anos à época; hoje, o original é parte da *Lewis Carroll Collection*, na seção *Other Works by Lewis Carroll*.

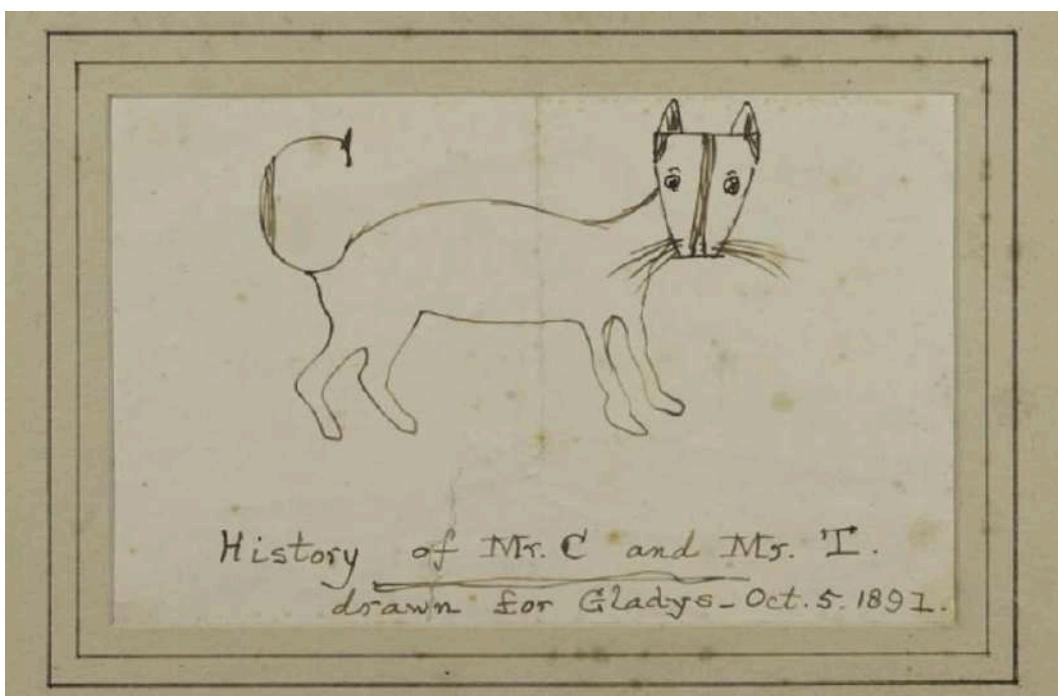


Figura 18 - Desenho de Carroll para Gladys (1891), uma das muitas crianças receptoras da história do *Mr. C and Mr. T*. Acervo da Christ Church Library.

A história oral, por sua vez, foi eternizada na memória de outras duas meninas e, posteriormente, preservada em texto escrito por elas. Edward Wakeling (s.d.), quem, aliás, foi responsável pelas edições impressas dos diários de Dodgson, fez todo

¹⁹ Carta da Princesa Alice (24 ago. 1894) em resposta à anterior (*apud* WAKELING, 2015).

o trabalho de verificação dos fatos, cruzando os materiais das meninas que experimentaram a história com os registos dos dias correspondentes nos diários. Ao comparar os diferentes relatos, o estudioso observa que as descrições da história revelam diferenças que, provavelmente, refletem as próprias variações que Carroll investia na narrativa a cada vez que a contava e recontava. O relato mais completo, que sem dúvida merece ouvidos e olhos bem atentos, é o de Mary Geraldine Burrows:

Mr. C tinha um grande amigo chamado Mr. T e, um belo dia, Mr. C decidiu ir ver a nova casa do Mr. T; como ele não tinha lá muita certeza sobre qual caminho seguir, escolheu, então, um trajeto que sabia ser a direção certa, mas que era terrivelmente montanhento e lamacente. Ele começou a descer morro abaixo, só que bem no finalzinho, escorregou feio e caiu na lama. Como não foi nada demais, ele logo se recompondo e seguiu seu caminho, até que, depois de percorrer poucos metros, o pobre coitado caiu outra vez. Subiu de novo o morro, mais enlameado do que nunca, mas, felizmente, chegou numa boa parte reta. Felicidade dura pouco e, ao andar um tanto rápido demais, encontrou outro trecho lamacente e, morro abaixo, caiu novamente. Muito aborrecido consigo mesmo, levantou-se mais uma vez, só que, mal havia retomado o caminho, quando escorregou novamente. Foi aí que chegou a uma subida bem íngreme. Apesar dos pesares, conseguiu superar aquilo numa boa e, então, para seu deleite, viu a casa do Mr. T bem na sua frente, com a porta diante de seu nariz. O Mr. T veio cumprimentá-lo e disse: “Você gosta das lindas flores de meu jardim? Vê como a minha casa é bonita. Minhas chamas nunca fumegam porque eu tenho chaminés tão boas.” Então, o Mr. T o levou escada acima e mostrou-lhe a bela vista das janelas. Eles tomaram um chá delicioso e conversaram bastante, até que o Mr. T perguntou ao Mr. C por qual caminho ele tinha vindo. Quando o Mr. C contou todo o ocorrido, o Mr. T disse “Eita, sua escolha foi totalmente infeliz. Vou mostrar-lhe o caminho certo”; e, quando o fez, o Mr. C finalmente descobriu que havia uma estrada perfeitamente boa, suficientemente reta e nem um pouco enlameada em seu caminho de volta para casa (tradução nossa).²⁰

À primeira vista e diante do desenho sobrevivente de Carroll, o relato parece não fazer o menor sentido. No entanto, convidamos o leitor a um breve exercício de imaginação: para encontrar a lógica da história *nonsense*, tente pensar o desenho em processo, como trajetória. Comecemos pelas letras C e T, que estão em evidência (Figura 19); é interessante observar que, na descrição abaixo da imagem, Carroll transcreve cada uma das duas letras no mesmo estilo tipográfico; trata-se de sua típica letra de forma, a mesma do manuscrito *Under Ground*. Já não é difícil imaginar que as letras caracterizam cada um dos personagens e suas respectivas casas, numa brincadeira tipográfica que resulta não só na forma visual do Gato, mas na palavra abstrata em si: CAT (C+And+T). Numa abstração ainda maior, o corpo do gato formaria a letra “A”:  Em suposição mais arriscada, poderíamos desconfiar de que

²⁰ Relato de Mary G. Knyvett (nome de casada) citado da descrição detalhada de Edward Wakeling (s.d) <https://www.chch.ox.ac.uk/sites/default/files/Carroll%20184-History%20of%20Mr.%20C%20and%20Mr.%20T.pdf>, acesso em 1 out. 2020.

Mr. C representaria Carroll e Mr. T, Tenniel. Finalmente, tendo como base o relato de Mary e o desenho dedicado à Gladys Baly, sugerimos o percurso narrativo reconstruído pelo desenho, a partir do infográfico a seguir (Figura 19):

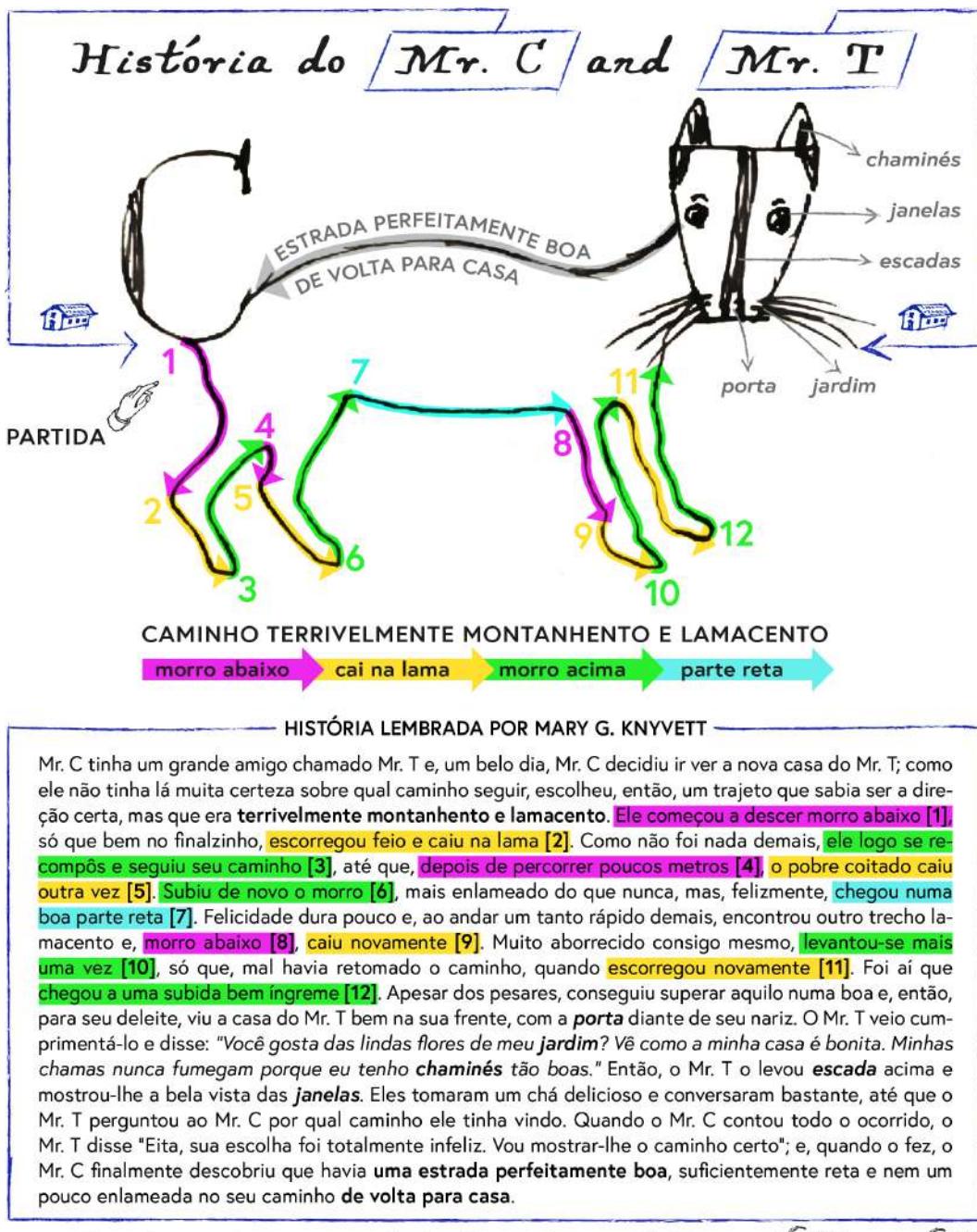


Figura 19 - Infográfico da história do *Mr. C and Mr. T*. Elaborado por Larissa Averbukh.

Agora que o leitor conhece a história e trajetória do *Mr. C and Mr. T*, sugiro que vá em busca da criança mais próxima e experimente contá-la você mesmo, com o auxílio de um pedaço de papel e caneta. Antes disso, treine um pouco se achar necessário. Quando estiver pronto (munido de papel, caneta e criança), comece

desenhando as letras C e T alinhadas na mesma altura e, então, dê partida ao caminho tortuoso e montanhento em direção à casa do Mr. T. Não se esqueça de acelerar o gesto da mão a cada escorregão no terreno lamenoso, deixando as quatro quedas bem registradas nas curvas acentuadas à caneta. Faça a entonação de voz se adaptar ao ritmo do desenho. Quando finalmente alcançar a casa do Mr. T, desenhe seu contorno, a porta, o jardim, as escadas, as janelas e as chaminés; se a criança-ou-vinte estiver tão atenta quanto meu afilhado Tom de 5 anos, vai logo perguntar se aquilo é um gato ou raposa, bem ali onde brilham os olhos. Daí em diante, já não há complicações, pois é o Mr. T quem aponta para o fim da história, via estrada perfeitamente boa de volta para casa.

2.2 A vela e os vagalumes: pausa para reflexão

Em muitas das manifestações *lítero-visuais* de Lewis Carroll, 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 20), 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” (BENJAMIN, 1984, p. 105); e é precisamente este 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 se metamorfoseia nessa “água-viva sem um pingo 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 se esparrama 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” se delineia no rabo do .



Figura 20 - Cartilha de jogos *Hurra, wir lesen! Hurra, wir schreiben!* (1930), de Tom Seidmann-Freud – pseudônimo de Martha Gertrud Freud (1892-1930), sobrinha do famoso psicanalista.

Acerca da sinergia entre as linguagens verbal e visual, sugerimos refleti-la 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 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” (LACAN, 2009, p. 113). Sua elaboração teórica que, aliás, é quase uma poesia em prosa, diz respeito à condensação de opositos: 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” (LACAN, 2009, p. 113).

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 se tornam cartas sem espessura”. Essa planaridade contagiente se propaga, ainda segundo o filósofo, por *Looking-Glass*, através da superfície refletora do espelho e do deslizar lateral sobre o tabuleiro de xadrez. No girar *alicinético* do caleidoscópio, o sentido é sempre fugidio e escapa, horizontalmente, através do fragmentar-se em infinitas vias de acesso.

A partir de Benjamin, Georges Didi-Huberman (2017, p. 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 por 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” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 141).

Uma pulsão de infância revolucionária é vislumbrada em 1941 pelo artista italiano Pier Paolo Pasolini (1922-1975), que, abrigado à sombra dos holofotes da ditadura fascista, observava os vaga-lumes da colina de Bolonha: 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 *Sobrevida 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 *lucciole* [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 precisovê-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, grifos nossos).

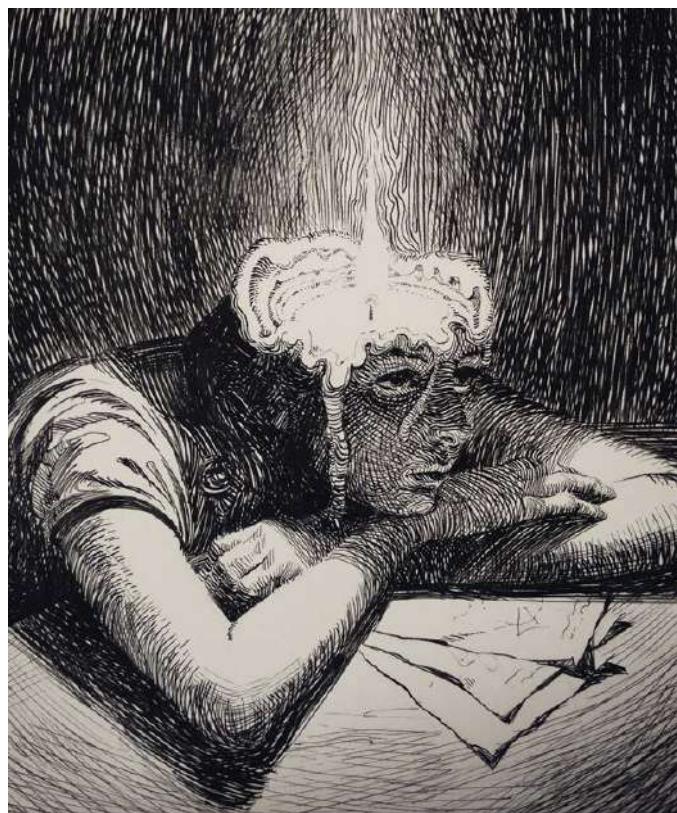


Figura 21 - *Burning the Midnight Oil* de Miles Johnston (2020).

Além do desaparecimento iminente, a imagem da vela remete a ação de velar: “Mas o que velam os estudantes senão o próprio estudo? Permanecem acordados, zelando para que o estudo seja interminável”, responde Rosana Kohl Bines (2013, p. 1), que continua: “Não é de se estranhar que estudando, os estudantes percam o fôlego e que, no limite, a agitação frenética seja vizinha de certa melancolia”. A “euforia das ideias proliferantes” vibra na mesma sintonia da “paralisia e esgotamento diante de tantos caminhos abertos” (BINES, 2013, p. 2). 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.



Figura 22 - Cenas de *Wonderland* no imaginário do artista holandês Pat Andrea (2006).

A partir 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 constatativa, e que o constativo da Fotografia incide, não sobre o objeto, mas sobre o tempo”. A fotografia é imagem vaga-lume, 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 *lucciole* o papel opaco.

2.3 Os fotógrafos e as raparigas²¹

Além de matemático, professor e escritor, Dodgson era exímio fotógrafo, retratista de crianças, especialmente, mas também de homens e mulheres. Eventualmente, fotografava paisagens naturais, arquitetônicas e objetos em geral, mas foram os retratos que ganharam o destaque de suas lentes. Costumava fotografar familiares, amigos e até celebridades de seu círculo social – como John Ruskin, Effie Gray, John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti, Alfred Tennyson, William Holman Hunt, Alexander Munro, Ellen Terry, entre outros (Figura 23).



Figura 23 - Fotografias de vitorianos famosos, tiradas por Dodgson (da esquerda para a direita): família Millais; John Ruskin; família Rossetti; Alexander Munro e sua esposa Mary; Ellen Terry.

²¹ Com a intenção de evocar as intertextualidades abordadas adiante, esse título é inspirado na novela *O Fotógrafo e a Rapariga*, do escritor português Mário Cláudio. A partir daí, no plural, o título se estende a outros fotógrafos e, consequentemente, a outras leituras da rapariga.

De acordo com Wakeling (2015), dentre as muitas fotografias de Dodgson, cerca de 4% são de paisagens, 6% de sua própria família, 10% miscelânea (de desenhos, esculturas, natureza morta, animais etc), 30% de adultos ou famílias em geral (incluindo as de celebridades) e 50% de crianças. Apesar de rotular a si mesmo como fotógrafo amador, seus retratos já eram considerados altamente notáveis pela sociedade vitoriana. Juntamente com Julia Margaret Cameron, destacou-se como um dos grandes fotógrafos da infância, numa época em que a fotografia ainda era mídia emergente e a infância, conceito em desenvolvimento. A fotografia nascera com propósito científico no séc. XIX, mas Dodgson, sempre atento aos avanços da ciência e da tecnologia, logo viu nela potencial para expressão artística:

Até certo ponto, ele viu na fotografia uma alternativa à pintura e ao desenho. Nunca satisfeito com suas tentativas de desenhar, a fotografia lhe concedeu a oportunidade de usar e desenvolver suas habilidades estéticas e artísticas. Mais tarde, quando entregou cópias de suas fotografias aos modelos e suas famílias, inscreveu-as como “do artista” ao invés de “do fotógrafo” (WAKELING, 2015, p. 157, tradução nossa).

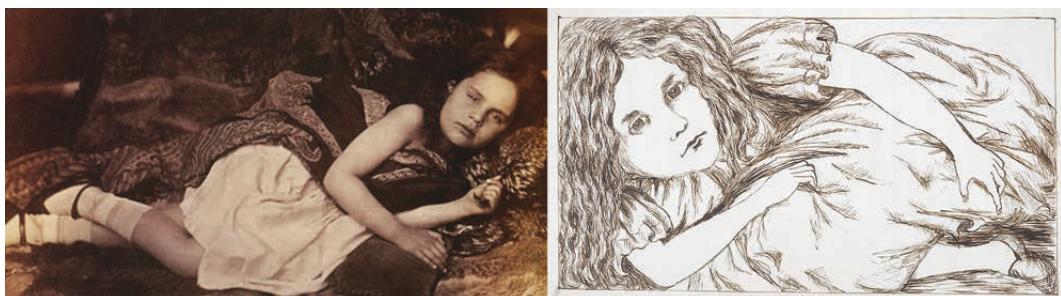


Figura 24 - À esquerda, Irene MacDonald (1863), fotografada por Dodgson; à direita, personagem Alice no manuscrito *Under Ground* (1864), desenhada pelo autor.

Ainda que retratasse a sociedade vitoriana em amplitude, suas fotografias mais difundidas até hoje são as das crianças. Costumava fotografar meninas, dentre elas Alice Liddell, às vezes nuas ou seminuas, em poses e cenários lúdicos (Figura 25). De acordo com Edward Wakeling (2015), é comum a concepção errônea de que Dodgson fotografava exclusivamente meninas e que fazia centenas de nus; na verdade, os nus correspondem a apenas 1% do repertório de cerca de 3000 fotos no total; dentre os seis nus sobreviventes, dois são de meninos entre 1 e 2 anos de idade. Para a dramaturga e pesquisadora Karoline Leach (2015), o olhar contemporâneo que impõe malícia àquelas imagens, delineia-se no erro fundamental da não compreensão do contexto do séc. XIX. Estampados em cartões postais e de aniversário, os nus de crianças eram extremamente populares na era vitoriana, lembra a autora, tanto na fotografia quanto na pintura – de Julia Margaret Cameron

aos pré-rafaelitas. Muitas vezes retratadas como anjos nessas imagens, as crianças eram sacralizadas como símbolo da pureza e da inocência – um clichê também se estendia à literatura da época. Como fotógrafo, Dodgson era um artista típico de seu tempo, afirma Leach (2015): se havia malícia nos nus infantis, haveria de ser, portanto, um delírio coletivo.



Figura 25 - Fotos diversas de Charles Dodgson.

Dodgson, sobretudo, interessava-se pelo lugar híbrido entre o sono e a vigília, ao fotografá-las lânguidas, em roupas de dormir e de olhos fechados. A maioria das fotografias foram tiradas em ambientes externos como o jardim dos Liddell, já que a luz solar natural era necessária para boas exposições. As fotos tinham a anuência dos pais e o fotógrafo também fazia questão da presença dos responsáveis durante os cliques. Naquela época, vale lembrar, havia um hiato entre o clique e a captura da pose, que, dependendo da luminosidade, poderia variar de 10 segundos a 1 minuto – uma eternidade para crianças, especialmente as impacientes. Para mantê-las imóveis, sua habilidade de contador de histórias era especialmente útil quando no papel de fotógrafo.²² Não é ao acaso que muitas das fotografias de Dodgson mantêm elos com a literatura e as histórias populares como Pequena Mendiga, Chapeuzinho Vermelho, São Jorge e o dragão (Figura 25). De todo modo, seus retratos são parte das manifestações artísticas inseridas no processo de diferenciação da criança e, portanto, personificam um conceito de infância em fase de construção e consolidação: “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, p. 60 e 61).

²² Vide relato de Alice Liddell citado em 2.1 (p. 34).

A partir do pensamento de Ariès, Adrian Forty (2007, p. 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 26), 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. Algumas dessas imagens sugerem humor e ironia, em sintonia com as obras de Carroll. 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 26 - *Alice* de Hajime Sawatari (1973).

As imagens de Sawatari (Figura 26) 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 necessariamente a intenção de contar uma história. As imagens de Ionesco (Figura 27) 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.



Figura 27 - Fotografias de Irina Ionesco (1970).

No imaginário do artista pós-moderno, a vida e a obra do autor das “Alices” se tornam 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 Mário Cláudio (2015), cria uma história com novos limiares, 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 câmera, 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 alojassem ali, e exatamente entre os ansiados seios que muito em breve lhe cresceriam (CLÁUDIO, 2015, p. 46-48).

No dia 27 de junho de 1863 – dois dias depois de um encontro com as três Liddell e sua família em um agradável passeio, cujo desfecho teria sido ainda mais agradável segundo consta no diário de Carroll (PJ8, p. 90) –, o fotógrafo pediu a permissão da Sra. Liddell para mais uma sessão de fotos das meninas. O restante desse registro e os dias 28 e 29 de junho, contudo, não aparecem no diário, já que a página subsequente foi arrancada a tesouradas (PJ8, p. 91) – vide infográfico dos diários, Figura 2. De acordo com Cohen (1998), Menella Dodgson, a sobrinha de Carroll, admitiu ter arrancado algumas páginas com o intuito de preservar a imagem dos envolvidos; muito provavelmente, a página suprimida dizia respeito ao rompimento da relação de Carroll com a família Liddell. A supressão é emblemática justamente por marcar este contraste abrupto, registrado nas entrelinhas do diário: dos relatos da convivência intensa à inexistência de qualquer menção à família Liddell por quase seis meses. O motivo do desentendimento se tornou um grande mistério e, evidentemente, ponto de partida para especulações e ficções.



Figura 28 - Passeio de Carroll com a família Liddell no imaginário da ilustradora Júlia Sardà. Imagem do livro ilustrado *One Day in Wonderland*: texto de Kathleen Krull e ilustrações de Sardà (2018).

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, recorremos à Vida” (ibid., 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

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.

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.

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,
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.

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.

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.

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.

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”.

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,
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.

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.

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 a discrepância na primeira estrofe: “Por mais que o tempo voe e ainda/ Que meia vida nos separe”. Como no poema 1, o eu lírico continua se dirigindo 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, p. 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”.

Nos meses subsequentes ao misterioso 27 de junho de 1863, não houve mais passeios de barco registrados no diário, nem sessões de fotos com as irmãs Liddell. A amizade interrompida foi motivo de especulações não só entre os vitorianos, mas entre os vários estudiosos de Carroll. Foi por acaso que, em 1996, Karoline Leach (2015) se deparou com o pequeno pedaço de papel que adicionou peças-chave ao quebra-cabeça das páginas arrancadas. Trazido à luz pela pesquisadora, o item do acervo do Surrey History Centre diz respeito a duas das páginas suprimidas. O documento “*cut pages in diary*” sintetiza os motivos dessas supressões e contém, dentre outras, uma anotação na caligrafia de Violet Dodgson, a irmã de Menella, que diz o seguinte: “*Vol. 8. Page 92. LC learns from Mrs. Liddell that he is supposed to be using the children as a means of paying court to the governess – He is also*

supposed [unreadable] to be courting Ina”²³ (apud. LEACH, 2015, p. 328). Além dessa, o documento indica a supressão da página 110 do volume 11, cujo conteúdo foi relacionado a Skeffington H. Dodgson, um dos irmãos de Carroll (PJ 11, p. 110, vide Figura 2).²⁴ Não é mera coincidência que essas duas páginas tenham sido cortadas de forma diferenciada – como que à tesourinha de unha –, enquanto as outras oito foram suprimidas cuidadosamente. A evidência descoberta por Leach (2015) indica que as irmãs Violet e Menella Dodgson – cotutoras dos diários de seu tio famoso por décadas – tiveram participação no sumiço das duas páginas em especial.

De acordo com o documento “*cut pages in diary*”, a página emblemática dizia respeito à preocupação da Sra. Liddell, a mãe das meninas, diante de possíveis boatos sobre a relação de Carroll com Mary Prickett, a governanta, e Lorina, a irmã mais velha de Alice – apelidada por Ina. Em passagem anterior do diário, Carroll já havia se mostrado ofendido ao tomar conhecimento do falatório sobre a governanta; agora estendido à Lorina, o boato é motivo dos mais plausíveis para o desentendimento. Independente dos fatos, 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, p. 131-132). Nada disso foi comprovado; as especulações contraditórias se limitavam a boatos. As lacunas que a vida fez questão de deixar em aberto não resistem, por outro lado, à retomada pela obra aos olhos do leitor.

Tímido e gago, Do-dodgson se metamorfoseia 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

²³ “Vol. 8. Página 92. LC fica sabendo pela Sra. Liddell que ele supostamente estaria usando as crianças como um meio para cortejar a governanta – Ele supostamente também estaria [ilegível] cortejando Ina” (tradução nossa).

²⁴ Importante notar que o *Private Journal* 11 é um dos diários em que Carroll fez uso, de maneira peculiar, tanto das páginas da direita quanto das da esquerda: os primeiros anos foram registrados somente nas páginas da direita e, ao final desse volume, Carroll virou o caderno de cabeça para baixo, continuando os registros subsequentes nas páginas da esquerda, anteriormente em branco. Arrancada, portanto, a página 110 – correspondente aos dias 24 de maio a 5 de junho de 1879 – teve consequentemente seu verso suprimido, isto é, a página 265 – correspondente aos dias 14 a 24 de janeiro de 1882 (PJ11, p. 110 e 265, vide Figura 2).

que aceite este elegante dedal”; e, quando encerrou este breve discurso, todos aplaudiram (CARROLL, 2002, p. 29-30).

Do-dodgson oferece “solenemente” o dedal à Alice. 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? Ficção ou real, 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 têm potencial de se inserir 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 se alastra em múltiplas ramificações: uma infinidade de sentidos aflora incessantemente, seja do sonho, da vida ou do texto literário. A partir dessa ideia – e tomando de empréstimo o conceito lacaniano de mulher não-toda –, Isabel de Andrade Fortes (1998, p. 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...

Crianças ali perto aninhadas,
Espertas, ouvidos atentos, esperam
Pela história que lhes será contada...

Lá no alto o céu há muito empalideceu
Ecos declinam, lembranças perecem.
A friagem do outono, o verão varreu.

Senão que, espectral, ela segue a me obsedar,
Alice a percorrer estranhas terras
Nunca vistas por quem não sabe sonhar.

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.

Encantadas, pela corrente se deixam levar
Lentamente sucumbindo ao fascínio da
Lenda... O que mais é viver senão sonhar?

Lewis Carroll, 1871

Poema 3 (fechamento de *Através do Espelho*)
Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges

A boat beneath a sunny sky,
Lingering onward dreamily
In an evening of July –

Children three that nestle near,
Eager eye and willing ear,
Pleased a simple tale to hear –

Long has paled that sunny sky:
Echoes fade and memories die:
Autumn frosts have slain July.

Still she haunts me, phantomwise,
Alice moving under skies
Never seen by waking eyes.

Children yet, the tale to hear,
Eager eye and willing ear,
Lovingly shall nestle near.

In a Wonderland they lie,
Dreaming as the days go by,
Dreaming as the summers die:

Ever drifting down the stream –
Lingering in the golden gleam –
Life, what is it but a dream?

Lewis Carroll, 1871

Poem 3 (closing poem of *Looking-Glass*)

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 se limita ao acróstico, que simultaneamente a revela e a encobre. Aquela idílica tarde de verão está, agora, à deriva no tempo, como um sonho distante, talvez jamais concretizado. A sequência dos três poemas se descolore 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 Borges ser das mais fiéis, 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 obsediar,/ 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.

2.4 O Cavaleiro Branco e as invenções *designerísticas*

Enfrentando o desafio de ir ao outro no mundo, o poeta enfrenta o desafio de ir ao outro dentro dele mesmo.

Leandro Konder, *Eu, Eu, Eu.*

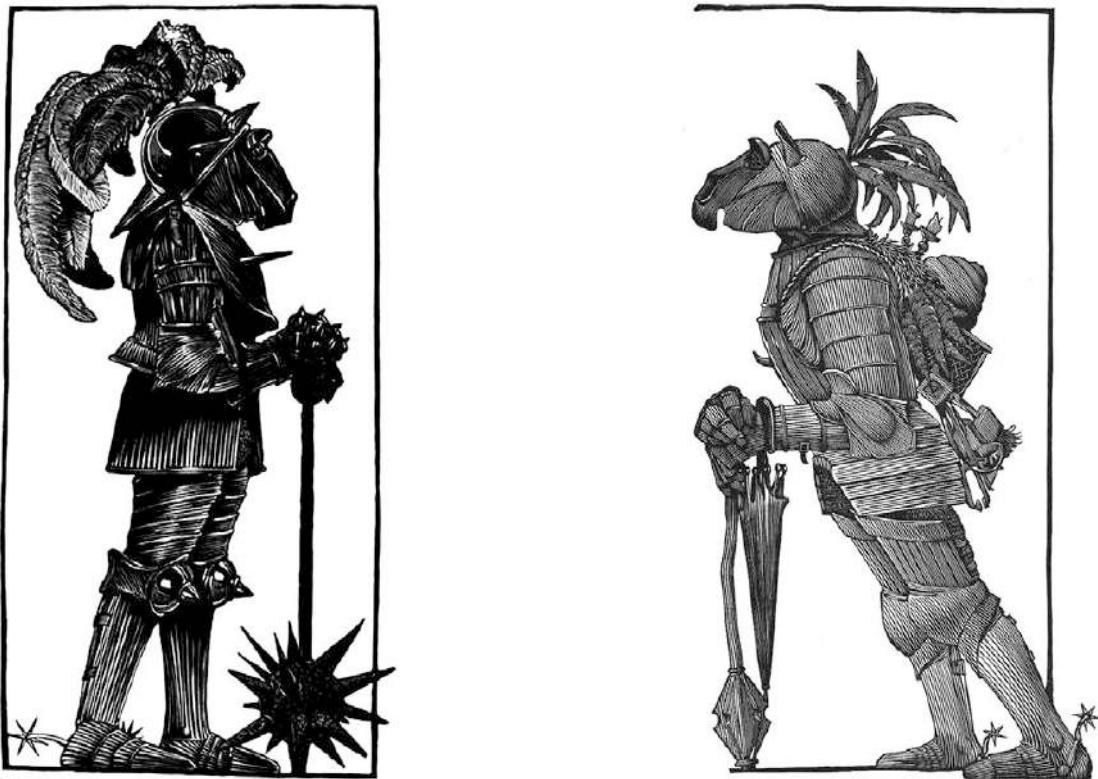


Figura 29 - Cavaleiro Vermelho e Cavaleiro Branco no imaginário de Barry Moser (1983).

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. Xeque! 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” (CARROLL, 2002, p. 227).

“É uma invenção minha”, título do capítulo VIII, é um recorte da fala repetida pelo Cavaleiro Branco ao longo do trecho narrativo que, rico em metalinguagem, cria intertextualidades com passagens outras de *Wonderland* e *Looking-Glass*. Para Janis Lull (1982), essas intertextualidades auto referenciadas estão nos diversos inventos e cacarecos que o Cavaleiro Branco carrega consigo e isso é um bom exemplo da colaboração frutífera entre Carroll e Tenniel, já que tais detalhes se apresentam ora no texto, ora na ilustração. É como se o Cavaleiro Branco levasse consigo toda a carga criativa daquelas histórias. Na mesma sintonia metalinguística e para além da ficção, o trecho também faz referências a particularidades da vida de seu autor.



Figura 30 - Alice e Cavaleiro Branco no imaginário de Pat Andrea (2006).

Em *Looking-Glass*, o Cavaleiro Branco é uma autocaricatura intencionada por Carroll. O que já era praticamente consenso entre estudiosos foi comprovado em 1990, por Jeffrey Stern, que trouxe à tona um jogo de tabuleiro desenhado à mão, assinado por Carroll como “from the White Knight” (GARDNER, 2002, p. 227, n. 2). Colecionador de bugigangas e entusiasta das tecnologias recém

inventadas, Carroll era ele próprio um inventor amador e, tal qual o Cavaleiro Branco, sempre muito orgulhoso desse posto peculiar: “é uma invenção minha” – nas palavras desse – e “um dia inventivo” – no diário daquele.

Além da expressão textual, lítoro-visual e fotográfica, o impulso criativo de Carroll se manifestava através de suas muitas invenções *designerísticas*, que, aos olhos de hoje, poderiam ser vistas como exemplos do pensamento projetual criativo, típico dos designers.³⁰ Atuando como amador, era um profissional completo: tanto um designer gráfico, como de produtos. Também crivava métodos, regras e jogos dos mais diversos:

“Ocorreu-me a ideia de que se poderia fazer um jogo com letras, a serem movidas por um tabuleiro de xadrez até formarem palavras (19 dez. 1880) [PJ11/D7]; “Inventei um novo esquema de ‘Representação Proporcional’ que é de longe o melhor que já arquitetei... Inventei também regras para testar a Divisibilidade de um número por 17 e 19. Um dia inventivo!” (3 jun. 1884) [PJ12/D8]; “Inventei um substituto para o grude, para colar envelopes..., montar pequenas coisas em forma de livro etc. – a saber: papel com cola de *ambos* os lados” (18 jun. 1896) [PJ13/D89]; “Pensei num plano para simplificar vales postais, fazendo o remetente preencher dois papéis em duplicata, um dos quais entrega para ser transmitido pelo agente do correio – contém um número-chave que o destinatário deve fornecer para obter o dinheiro. Penso em sugerir isso, e meu plano de postagem dupla, no domingo, ao Governo” (16 nov. 1880) [PJ11/D7] (CARROLL *apud* Gardner, 2002, p. 229, n. 4, adendos nossos).

Essa habilidade peculiar, relacionada ao pensamento projetual criativo do designer, é intrínseca à personalidade de Carroll: metódico que era, criava métodos que cotidianamente aplicava e replicava a quem quer que estivesse interessado em aprender. O melhor exemplo disso é o sistema para catalogação de cartas, inventado e utilizado por Carroll nos últimos 37 anos de sua vida. Através desse método, Carroll catalogou as cartas que recebeu e enviou nesse período: um total de 98.721. Certa vez, desabafou com o amigo sobre o tempo excessivo empenhado nas tantas cartas: “a impressão que tenho é que passo um terço da minha vida recebendo cartas

³⁰ Sobre o pensamento projetual criativo e outros conceitos da teoria do design, ver capítulo 4.2 (p. 173). Esse tipo de habilidade e criatividade, materializada nas invenções *designerísticas* de Carroll, vale um artigo futuro, à parte da tese. Ao se debruçar sobre as várias edições de “Alice” produzidas pelo autor em vida, Amanda Lastoria (2019a) designa Carroll como um diretor de arte; em seu artigo, no entanto, ela destaca esse tipo de atuação como sendo distinta da do designer gráfico, que, diferentemente de Carroll, executa a parte técnica. Acreditamos, no entanto, que Carroll, além de diretor de arte dos próprios livros, atuava sim como designer – antes mesmo do surgimento oficializado dessa profissão – em seu processo criativo peculiar, materializado em amplas manifestações: de materiais editoriais a objetos tridimensionais, seja os projetados para o uso cotidiano, seja para a promoção estratégica de suas “Alices”. Isso porque, em diversas ocasiões, seus experimentos envolvem processos complexos que incluem, além do trabalho técnico e manual em si, a metodologia e o pensamento projetual criativo.

e outros dois terços respondendo" (CARROLL *apud* COHEN, 1998, p. 311); para ele, a melhor definição do homem de sua época era "animal que escreve cartas". É mais que justificada a sua necessidade de inventar dispositivos capazes de abreviar o tempo gasto nesses processos.

Seu método de catalogar cartas foi passado adiante na pequena publicação que criou, intitulada *Eight or Nine Wise Words about Letter-Writing* [*Oito ou nove palavras sábias sobre escrita de cartas*]. O livretinho de apenas 8 cm de largura (do tamanho da Lagarta) era vendido dentro de um envelope pardo que continha o *Wonderland Post-Stamp Case* – um estojo para armazenar selos postais de forma organizada (Figura 31). Do tamanho ideal para transportar no bolso, o guarda-selos em si vem dentro de um cartão e, quando aberto como um fólder, tem espaços para organizar os selos por preço em seu interior. Quando fechado, o fólder fica protegido pela sobrecapa envoltória, cuja lateral direita é aberta em formato sinuoso: a reentrância estratégica permite que o guarda-selos seja facilmente puxado por dois dedos. As ilustrações de Tenniel, impressas nos cartões de fora e de dentro, compõem "surpresas pictóricas", semelhantes àquelas materializadas no virar de página do *The Nursery Alice*. O bebê que Alice segura no colo se transforma em porco no deslizar do cartão para fora de seu envoltório ilustrado; o mesmo acontece no verso, com o Gato de Cheshire que desaparece num passe de mágica.

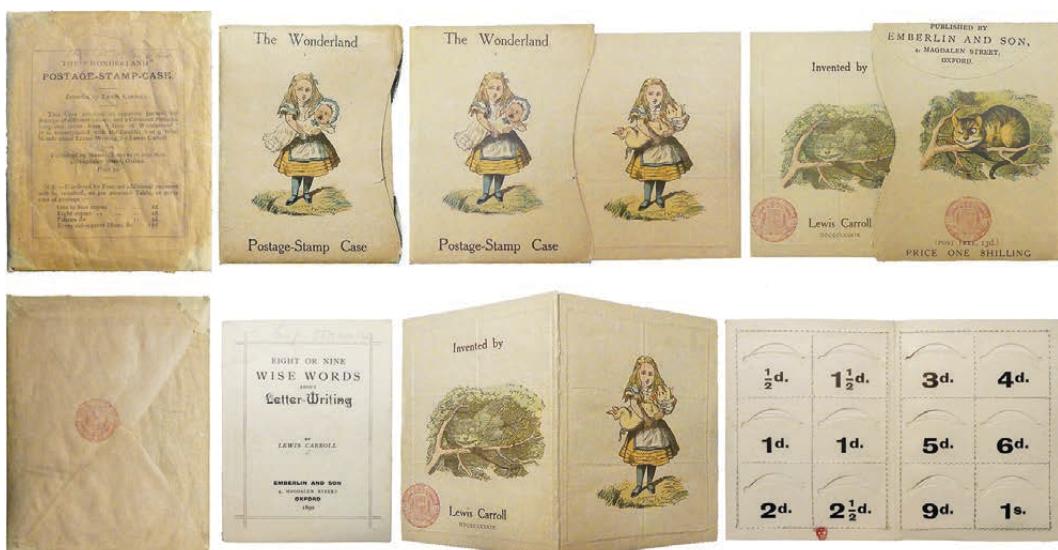


Figura 31 - Estojo *Wonderland* para selos postais com surpresas pictóricas, acompanhado de livretinho *Wise Words* (1890), inventados por Carroll. Acervo da BL. Fotos por Larissa Averbug.

As "surpresas pictóricas" são, portanto, uma espécie de animação, imagem em movimento em dois *frames*. E agora, com a palavra, o inventor:

Você não entende por que eu as chamo “Surpresas”? Bem, pegue o estojo com a mão esquerda e olhe atentamente para ele. Está vendo Alice ninando o Bebê da Duquesa? (Uma combinação inteiramente nova, aliás: não ocorre no livro). Agora, com seu polegar e o indicador direito, agarre o livrinho e puxe-o para fora de repente. O Bebê se transformou num Porco! Se isso não o surpreende, ora, suponho que não ficaria nada surpreso se sua sogra virassem subitamente um Giroscópio! (CARROLL *apud* GARDNER, 2002, p. 61, n. 5).

Além do inconveniente de gastar dois terços da vida respondendo cartas, Carroll sofria de insônia e, para matar dois coelhos com uma cajadada só, inventou o nictógrafo (*nyctograph*) – dispositivo ideal para quem já está na cama, mas ainda sem sono e com a incumbência de responder àquelas cartas atrasadas. O nictógrafo nada mais é do que um cartão com pequenos quadrados vazados, que permitem escrever no escuro a partir de sua caligrafia correspondente: a nictografia (*nyctography*). A nictografia, por sua vez, é uma caligrafia composta por pequenos círculos, pontos e hastes, que tem como gabarito base os quadrados vazados do nictógrafo. Teve uma ideia repentina, mas está frio demais para sair debaixo das cobertas? Seus problemas acabaram! Com o nictógrafo, agora você pode fazer anotações sem precisar sequer acender a luz:

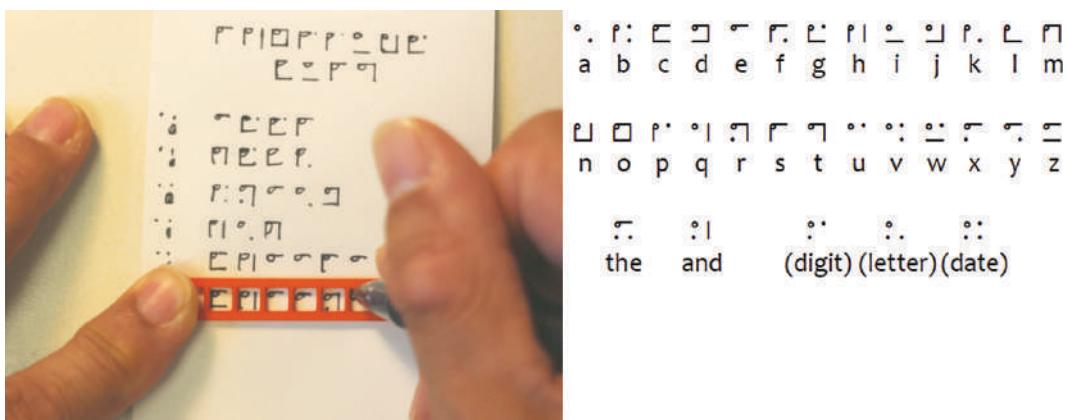


Figura 32 - À esquerda, versão contemporânea do nictógrafo (*nyctograph*) em impressão 3D e, à direita, a nictografia (*nyctography*) e seu alfabeto correspondente. Invenções de Lewis Carroll.

Mais “um dia inventivo” (PJ12/D9); assim, inicia-se a passagem do diário de 24 de setembro de 1891, que registra o processo criativo do nictógrafo; trata-se de um processo que, tal qual o do designer, é baseado em experimentação, prototipagem, tentativa, erro, ajuste e acerto:

Tentei escrever dentro de cortes oblóngos feitos no papelão, mas o resultado revelou-se ilegível. Hoje tive a ideia de fazer uma série de quadrados recortados em cartão e de conceber um alfabeto, em que cada letra poderia ser composta por linhas ao longo das bordas dos quadrados e pontos nos cantos. Inventei o alfabeto e fiz a grade de 16 quadrados. Funciona bem. Vou chamá-lo de “O Tiflógrafo”.

[24/10/91. Em vez de “Tiflógrafo”, adotei “Nictógrafo” por sugestão de Warner.] (PJ12/D9, tradução nossa).

Além de inventar objetos, sistemas gráficos e métodos, Carroll buscava melhorar coisas já existentes – como fazem os designers de produtos. Criou, por exemplo, um jogo de xadrez para viajantes, cujas peças se mantinham fixas ao tabuleiro. Quando, em 31 de maio e 1 de junho de 1882, experimentou o *velociman* – uma espécie de bicicleta triciclo criada por Charsley –, logo começou a fazer diversas anotações e desenhos (Figura 33), com a finalidade de projetar uma direção melhorada, mais segura e ergonômica para o veículo. Em 3 de junho, escreveu:

Enviei a Charsley uma descrição, com desenhos, de um plano que me ocorreu para melhorar a direção [do *velociman*], por meio de rodas horizontais e uma corrente em volta delas. As melhorias serão: (1) parte de trás móvel, em linha côncava ao invés de convexa, (2) o movimento necessário é menor, (3) você se inclina da maneira que deseja virar, o que é instintivo e mais seguro (PJ11/D7, tradução e adendo nossos).

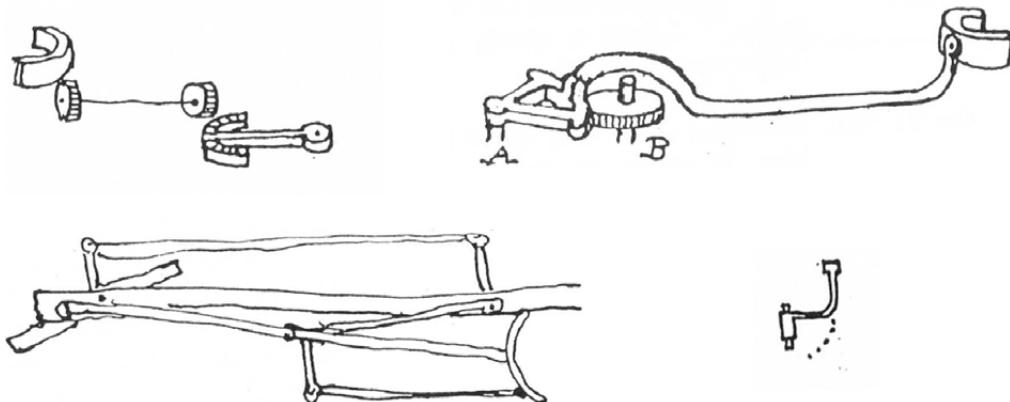


Figura 33 - Desenhos para *velociman*, registrados no diário entre out. e nov. de 1882 (PJ11/D7).

Entre maio e novembro de 1882, Dodgson relatou, em seu diário (PJ11/D7), as etapas envolvidas no projeto de melhoria da direção do *velociman*. Além de seus desenhos e anotações pessoais, o levantamento das possibilidades incluiu encontros com os amigos envolvidos no projeto – com o objetivo de observar o triciclo e, então, coletar sugestões e discutir ideias. Em 23 de outubro, o diário relata experimentos *in loco* do novo dispositivo criado e agregado ao velociman existente – esse dia e os subsequentes, estão repletos de detalhes técnicos e desenhos (Figura 33). Depois do primeiro experimento, novas reuniões para revisão de ideias ocorreram – e, consequentemente, novas projetações e experimentações. Anos depois, em 18 de julho de 1885, a nova versão do triciclo, com direção alterada a partir do projeto original de Charsley, estava pronta: Carroll pôde finalmente sair por aí montado em seu *velociman*.

Após o breve passeio pelas invenções *designerísticas* do contador de histórias e, enfim, terminado o longo diálogo entre o velho personagem excêntrico e a jovem menina, o Cavaleiro Branco, montado em seu cavalo, despede-se com a canção *nonsense* sobre um velho ancião e...

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 Cavaleiro... 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).

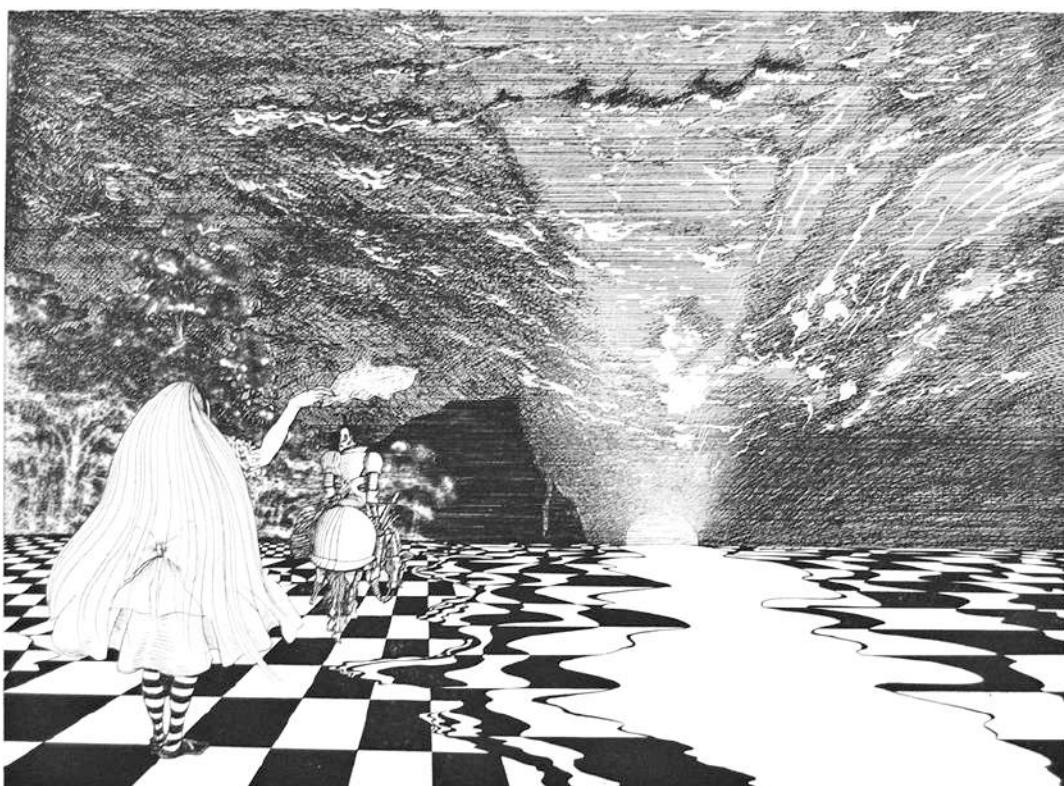


Figura 34 - Despedida do Cavaleiro Branco no imaginário de Ralph Steadman (1973).

A pedido do Cavaleiro 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 menina então continua sua viagem na direção oposta à dele. Em 1880, aos vinte e oito anos, Alice Liddell se casa com Reginald Hargreaves. Na novela de Mário Cláudio (2015, p. 80, grifos nossos), o fato da vida real ganha novos 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 trajectória 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 revelam *ekphrasis*³¹ que evocam pelo menos três imagens (Figura 35): 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, 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 35 - Ao centro, ilustração de John Tenniel para *Wonderland* (1865); nas laterais, fotografias de Dodgson: à esquerda, Alice encenando a Pequena Mendiga (1858) e, à direita, Alice Jane Donkin na fuga da Chapeuzinho Vermelho (1862).

O destino irreversível da Rapariga 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, “põe-se na torre a sonhar”, com o olhar perdido entre a lua do céu e a outra lua do mar (Figura 36):

³¹ *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.

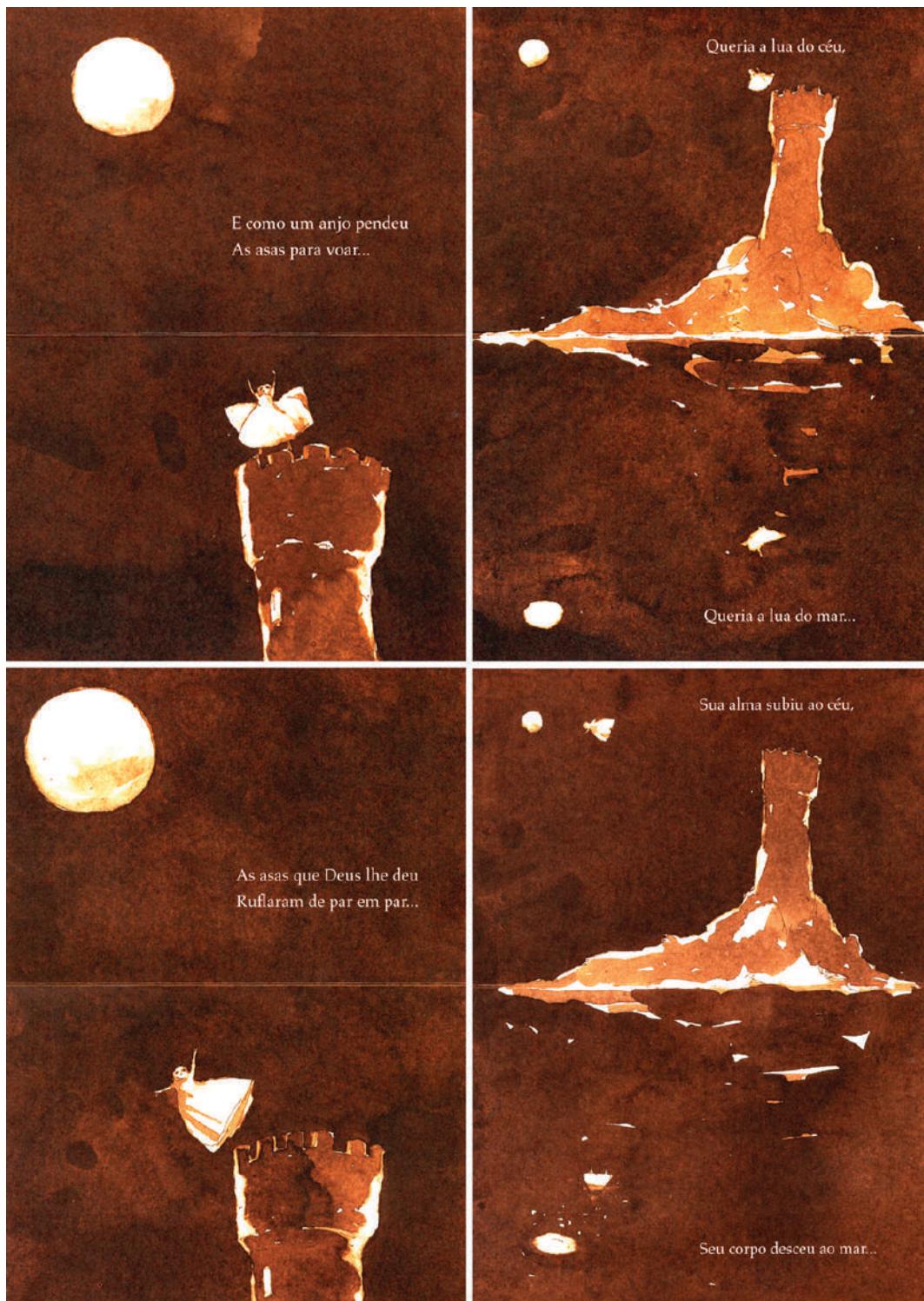


Figura 36 - Quatro últimas páginas-duplas do livro ilustrado *Ismália*: poema de Alphonsus de Guimaraens e ilustrações de Odilon Moraes (2006).

Morre, para Dodgson, Alice Liddell. Morre a coisa, nasce a palavra; Alice se torna 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. 29). 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” (ibid., poema 3, p. 63).

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 vaga-lume. Em lentíssima metamorfose, a dinâmica criativa irreversível se desenrola nesse movimento orgânico e caótico. Múltipla, “Alice” comporta novas faces a cada artista que põe em cena a imagem virtual de sua leitura íntima. 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.

Capítulo 3. Quem sonhou Alice?

“Oh! Sua coisinha travessa!” exclamou Alice, agarrando-a e dando-lhe um beijinho para fazê-la compreender que estava frita. “Francamente, a Dinah devia ter lhe ensinado maneiras melhores! Você devia, Dinah, sabe que devia!” acrescentou, com um olhar de censura para a gata velha e falando no tom mais zangado do que era capaz... Em seguida escalou de novo a poltrona, levando a gatinha e a lã consigo, e pôs-se a enrolar a bola de novo. [...] “Sabe, fiquei tão zangada, Kitty”, [...] “quando vi toda a travessura que você aprontou que estive a ponto de abrir a janela e jogá-la na neve! E teria sido merecido, minha traquinas querida! Que tem a dizer em sua defesa? Agora não me interrompa!” Continuou, dedo em riste (CARROLL, 2002, p. 134).

Nas primeiras cenas de *Looking-Glass*, Alice estava sentada na poltrona, “meio conversando consigo mesma e meio dormindo”, enquanto tentava enrolar a bola de lã que a gatinha Kitty acabara por desmanchar outra vez. Durante a brincadeira repetitiva curtida por ambas, Alice imita os trejeitos dos adultos ao repreender a filhote da Dinah com sua tentativa de discurso autoritário, que acaba por revelar todo seu afeto pela gatinha. Como em *Wonderland*, a segunda narrativa é impulsionada pela dinâmica ócio/brincadeira/sonho, tríade que parece intrínseca à poética criativa de Lewis Carroll. Não é à toa que a função lúdica e a proposta de abertura interpretativa das histórias das “Alices” desencadearam uma dinâmica criativa irreversível para além do domínio de seu autor original.

Como na brincadeira repetitiva de enrolar e desenrolar o novelo de lã, artistas mundo afora continuam a exercitar suas capacidades de remodelar visualmente as “Alices”. As obras *nonsense* parecem contribuir como um elemento catalizador dos tantos processos criativos, materializados em milhares de reinterpretações visuais da obra em mídias diversas. Desde a pesquisa do mestrado até agora, foram colecionados mais de cem produtores visuais de “Alice”, especialmente no campo da ilustração, mas abrangendo também o da fotografia, cinema, *games*, escultura, entre outros. Um recorte, evidentemente, faz-se necessário para que este trecho da tese não se estenda em demasia. A intenção é apresentar um panorama dessas manifestações visuais em mídias distintas, a fim de explorar questões teóricas, inerentes à dinâmica estabelecida a partir das duas obras aclamadas do autor *nonsense*.

3.2 O *nonsense*, o leitor-ativo e a dinâmica criativa irreversível

“Se alguém conseguir explicar esses versos”, disse Alice [...], “dou-lhe seis pence. Eu não acredito que haja um átomo de sentido neles.” [...] “Se não há nenhum sentido neles”, disse o Rei, “isso nos poupa um bocado de trabalho, não é mesmo, pois não precisamos encontrar nenhum. No entanto, não estou bem certo”, prosseguiu, abrindo os versos sobre os joelhos e olhando para eles de rabo de olho; “tenho a impressão de que vejo algum sentido neles, afinal de contas” (CARROLL, 2002, p. 119).

Nonsense! “Sejamos realistas: nada há de mais significativo do que um texto que se declara divorciado do sentido”, enuncia Umberto Eco (2004, p. 22). Antes de ser estabelecido como linguagem literária, o termo “*nonsense*” – traduzido para o português como “absurdo” – já era usado na Inglaterra para denotar espanto diante da ausência de sentido e, especialmente, diante da presença incômoda de uma boba-gem ou inverdade. Foi sobretudo a partir do *a Book of Nonsense*, livro de Edward Lear publicado pela primeira vez em 1846 e reimpresso nas edições de 1855 e 1861³², que o termo alcançou *status* de estilo literário ao cativar inúmeros leitores – dentre eles, crianças e adultos, a rainha Vitória, o crítico de arte John Ruskin e ex-cêntrico escritor G. K. Chesterton, conhecido como o Príncipe do Paradoxo. Ainda que não as tenha inventado, foi Lear quem popularizou as chamadas limeriques através das várias edições de sua série *nonsense*. Uma limerique nada mais é do que um poema curto de conteúdo absurdo, rimas intercaladas e humor certeiro:

Havia um velho cidadão de Ontário,
Que fez um desagradável comentário;
Mas eles disseram rapidamente, “Não vês que tu és um demente,
Obnóxio cidadão de Ontário!”³³

No jornal britânico *Pall Mall Gazette* de 15 de fevereiro de 1886, John Ruskin elevou Edward Lear para o primeiríssimo lugar de sua lista de cem autores preferidos, qualificando seu *a Book of Nonsense* como inimitável e revigorante: o livro mais inocente e benéfico já produzido até então. Que os grandes cientistas e filósofos o perdoem, mas, para Gilbert Keith Chesterton (1902), o frescor e o sentido de infância dourada podem ser encontrados em sua melhor forma no *nonsense* do século XIX. Assim como Ruskin, Chesterton (1902) saiu em defesa do *nonsense*, concedendo-lhe não só o *status* de literatura nascente, mas de literatura do futuro. Fresca, abrupta e inventiva são alguns dos adjetivos usados pelo escritor

³² As duas primeiras edições são assinadas pelo pseudônimo Derry Down Derry. Foi somente a partir da terceira edição (dezembro de 1861) que Lear começou a expor seu verdadeiro nome nas capas.

³³ Limerique de Edward Lear na tradução de Dirce Waltrick do Amarante (2005, p. 50).

para caracterizar a atemporalidade das rimas de Lear e da literatura *nonsense*. Em artigo posterior, Chesterton (1933) descreveu a poesia puramente *nonsense* de Lear e Carroll como extremamente selvagem e inocente: inventado na era vitoriana, o gênero não tinha precedentes na literatura e era capaz de transformar terríveis monstros dos contos de fadas em bichinhos de estimação.

Projetadas para serem lidas por crianças de 0 a 100 anos, as “Alices” fizerem Lewis Carroll dividir o protagonismo do gênero recém-nascido com Edward Lear, por quem ele também foi um leitor cativado, afinal tomou elementos de sua obra como inspiração criativa (conforme visto no capítulo 2, p. 35). Criatividade, aliás, parece pulsão inerente ao gênero. Na obra de Carroll, o *nonsense* abandona a estrutura de poema curto para existir em prosa e poesia longa. Bem diferente das limeriques de Lear, o poema *Jabberwocky* de *Looking-Glass* inclui palavras-valise e outras invenções – digo, inversões, já que, impresso às avessas, é preciso um espelho para lê-lo. Considerado por muitos o mais notável poema *nonsense* da língua inglesa, a própria Alice desvenda o segredo de seu encantamento:

“Parece muito bonito” disse quando terminou [de ler o poema *Jabberwocky*], “mas é um pouco difícil de entender!” (Como você vê, não queria confessar nem para si mesma que não entendera patavina) “Seja como for, parece encher minha cabeça de ideias...” (CARROLL, 2002, p. 145, adendo nosso).

A intervenção enfática do narrador explicita o eufemismo de Alice diante da ausência de sentido do poema: tanto faz se é senso ou não-senso; o bom senso me diz que o que importa é o impulso criativo. A literatura *nonsense* é capaz de criar “um passado, um presente, um futuro e uma *dinâmica criativa irreversível*” – como nas palavras de Jacqueline Held (1980, p. 18, grifo nosso), cuja expressão mais que perfeita foi incorporada ao título desta tese. Expressão semelhante, aliás, foi registrada na passagem do diário de Carroll, no dia 6 de agosto de 1862 – um mês depois do memorável passeio de barco de 4 de julho: “Harcourt e eu levamos as 3 Liddells até Godstow, onde tomamos chá: tentamos o jogo dos ‘Montes Urais’ no caminho, mas como não obtivemos grande sucesso, precisei continuar com meu *conto de fadas interminável* das ‘Aventuras de Alice’” (PJ8, p. 25, tradução e grifo nossos).

No diário, o registro da expressão “*interminable fairy-tale*” [conto de fadas interminável] (PJ8, p. 25) é, sobretudo, evidência de que a criação de *Wonderland* não se deu do dia para noite, mas foi resultado de um processo intermitente. Conforme mostra Zoe Jaques & Eugene Giddens (2016), especialmente a

rememoração³⁴ de Carroll sobre o 4 de julho de 1862, faz com que muitos pensem que a história foi inteiramente improvisada numa tarde dourada de verão. Outras passagens de seus diários, entretanto, confirmam a tese sobre a intermitência do processo criativo. No dia seguinte ao passeio de barco emblemático, Carroll encontrou as três Liddell na estação e todos pegaram o mesmo trem para Londres; Carroll aproveitou a viagem para colocar os possíveis títulos da história no papel (PJ8, p. 16; PJ9, p. 1) (Figura 37); não fica claro se viajaram no mesmo vagão, mas se a hipótese for verdadeira, é altamente provável que as meninas tenham clamado pela continuidade da narrativa nessa ocasião. Carroll afirma ter finalmente começado a escrever o conto de fadas no manuscrito para Alice meses depois dos passeios, em 13 de novembro de 1862 (PJ8, p. 40; PJ9, p. 1) (Figura 37); acrescenta, ainda, que esperava terminá-lo até o natal daquele ano, o que não aconteceu de fato, já que só enviou o manuscrito para Alice dois anos depois, em 26 novembro de 1864 (PJ9, p. 1) (Figura 37).

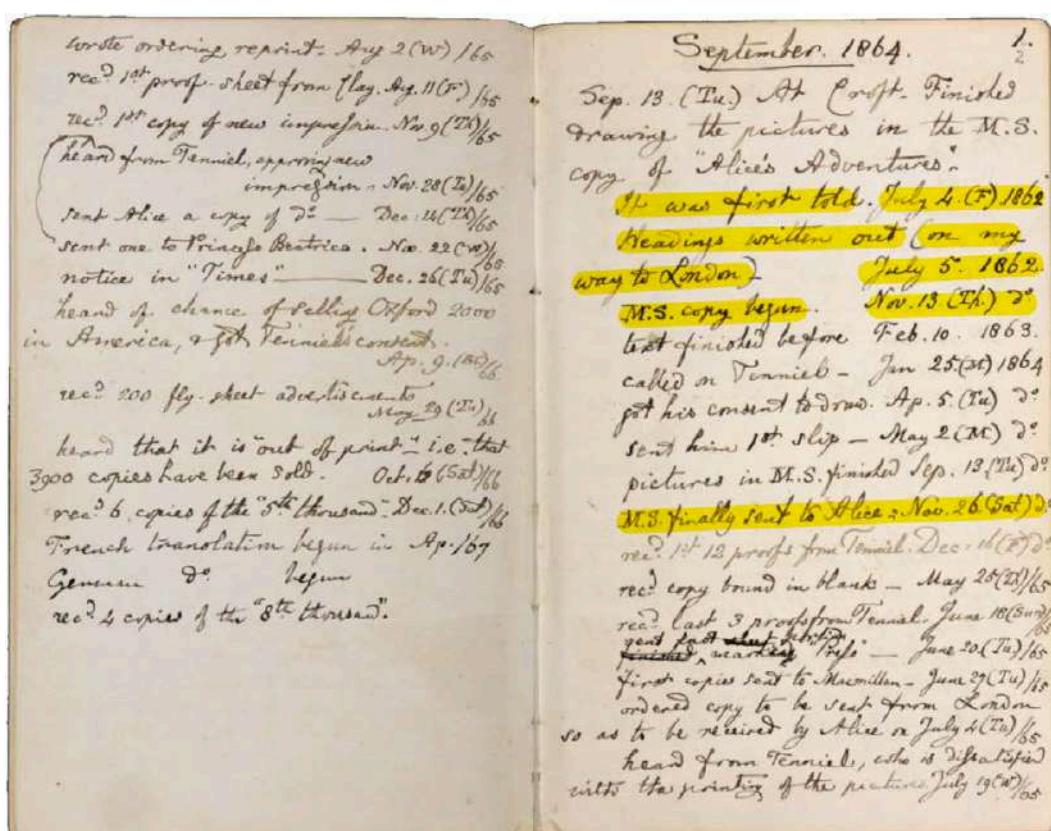


Figura 37 - Páginas do diário de Lewis Carroll que revelam detalhes sobre o processo criativo de *Wonderland*. Private Journal 9 (PJ9, p. 1). Acervo da British Library (marcações nossas).

³⁴ Descrita por Carroll anos depois em “Alice” on the Stage, seu artigo sobre a adaptação do livro para peça de teatro, publicado em 1887.

Sobre o passeio de 6 de agosto de 1862, não só a passagem do diário confirma isto, mas, conforme apontam Jaques & Giddens (2016), o relato de Alice Liddell corrobora a tese de que a narrativa oral continuou em outro momento:

A maioria das histórias do Sr. Dodgson nos foi contada durante as expedições no rio em direção a Nuneham ou Godstow, perto de Oxford. Minha irmã mais velha, agora senhora Skene, era “Prima”, eu, “Secunda” e minha irmã Edith, “Tertia”. Acredito que o começo de “Alice” foi contado em uma das tardes de verão, quando o sol estava tão forte que desembarcamos sobre a grama na parte baixa do rio, abandonando o barco para nos refugiarmos na única sombra que havia, bem debaixo de uma choupana de palha recém-cortada. Ali, nós três fizemos a velha súplica: “Nos conte uma história”. E, assim, teve início aquela aventura encantadora. Alguma vezes, para nos provocar – e talvez por estar realmente cansado –, o Sr. Dodgson pararia de repente e diria: “E isso é tudo até a próxima vez”. “Ah, mas já é a próxima vez!”, nós três exclamaríamos; e, depois de certa insistência, a história recomeçaria. Outro dia, talvez, a narrativa começaria ainda no barco, e o Sr. Dodgson, bem no meio de uma aventura intrigante, fingiria cair no sono de repente, para nossa imensa aflição (LIDDELL *apud* COLLINGWOOD, 1898, p. 96, tradução nossa).

Interessante o quanto o relato de Liddell se assemelha ao poema introdutório de *Wonderland* (capítulo 2, poema 1, p. 29). Aliás, o depoimento originalmente registrado na primeira biografia de Lewis Carroll – escrita por seu sobrinho Stuart Dodgson Collingwood (1898) – aparece imediatamente após a citação desse mesmo poema. Ou as memórias de Carroll e Liddell são impecáveis ao coincidir em detalhes, ou a memória é resultado de um entrelace complexo, em que já não é possível distinguir com precisão entre real, ficção, rememoração íntima e rememoração do outro. Sabe-se que a previsão do tempo do memorável 4 de julho teve registro bem diferente das descrições ensolaradas do autor e de sua musa literária. Até que ponto a memória individual se confunde com a coletiva, não é possível mensurar. Pelo registro do diário, a afirmação plausível é a de que a tarde de 6 de agosto de 1862, igualmente regada à chá e boas companhias, deu continuidade à história ansiada pelas três meninas.

Sozinha, a iniciativa do contador de história não basta: é também a demanda do leitor-ouvinte que faz do conto de fadas peculiar, interminável até hoje. O que a princípio transparece como uma expressão de certa resistência e até cansaço por parte do autor-orador – que, conforme sugere o poema introdutório de *Wonderland* (capítulo 2, poema 1, p. 29), quer adiar a contação da história para depois – revela-se como uma exigência por parte do leitor-ouvinte, que anseia pela continuidade da narrativa: “os três rostos ansiosos, famintos por novidades da terra das fadas, e a quem não seria possível dizer ‘não’: de cujos lábios ‘conte-nos uma história, por

favor,’ havia toda a severa imutabilidade do Destino!” (CARROLL, 1961, p. 168, tradução nossa). Ao rememorar o emblemático passeio de barco que deu origem à *Wonderland*, Kiera Vaclavik (2019, p. 32) investe no leitor-ouvinte o poder do sentido da obra, ao suspeitar que Alice já era múltipla desde o princípio: “*With as many Alices as people in the rowing boat, she was, then, multiple from the first*”.³⁵

Há mais de 150 anos, Carroll criou, através do *nonsense*, uma narrativa multidimensional: uma obra aberta. Segundo Umberto Eco (2012), a “obra aberta” é aquela cuja ambiguidade da mensagem estética permite sua abertura para a iniciativa do leitor, que complementa seu sentido; uma das finalidades principais de muitas poéticas contemporâneas é, justamente, a ambiguidade. Nessa linha de pensamento, a obra só poderia ser consumada através do leitor. Muitas das obras contemporâneas, para Eco (2012, p. 39),

não consistem numa mensagem acabada e definida, numa forma univocamente organizada, mas sim numa possibilidade de várias organizações confiadas à iniciativa do intérprete, apresentando-se, portanto, não como obras concluídas, que pedem para ser revividas e compreendidas numa direção estrutural dada, mas como obras “abertas”, que serão finalizadas pelo intérprete no momento em que as fruir esteticamente.

Como exemplo de abertura, Eco (2012) aponta obras musicais instrumentais³⁶ que, propositalmente inacabadas, propõe a participação do ouvinte, que, por sua vez, escolhe – dentro um campo de possibilidades combinatórias – a forma da composição da música durante seu ato de fruição. É nesse sentido que, para o estudioso, a fruição de uma obra de arte pode se tornar ato criativo. Vale ressaltar que Eco (2012) considera haver abertura em toda e qualquer obra de arte, inclusive as literárias; ainda que não seja esta necessariamente a intenção do produtor e ainda que a literatura tradicional seja considerada um tipo de obra acabada, fechada numa estrutura própria, ainda assim, há sempre espaço para a intervenção do leitor-fruidor. O estudo experimental proposto por Eco (2012) não tem, de maneira alguma, a intenção de elaborar sistema classificatório; seu interesse é, na verdade, o de explorar as relações estabelecidas na poética da obra aberta.

Na relação “produção-obra-fruição” (Figura 38, à esquerda), ainda que existam diferenças entre o “intérprete-fruidor” (aquele que escuta ou lê uma poesia em silêncio, por exemplo) e o “intérprete-executante” (quem declama a poesia em voz

³⁵ “com tantas Alices quanto pessoas no barco a remo, ela era, então, múltipla desde o princípio” (tradução nossa).

³⁶ Criadas a partir de 1955, época em que Umberto Eco começou a escrever *Obra aberta* que, desde a primeira publicação em 1962, já passou por inúmeras revisões e adaptações em outras línguas.

alta para o público), Eco (2012, p. 39, n. 1) encara ambos como manifestações de uma mesma atitude interpretativa. Ainda que sua ação seja introspectiva, o intérprete-fruidor é também encarado por Eco como executante: a ação de ambos, afinal, interfere na obra.

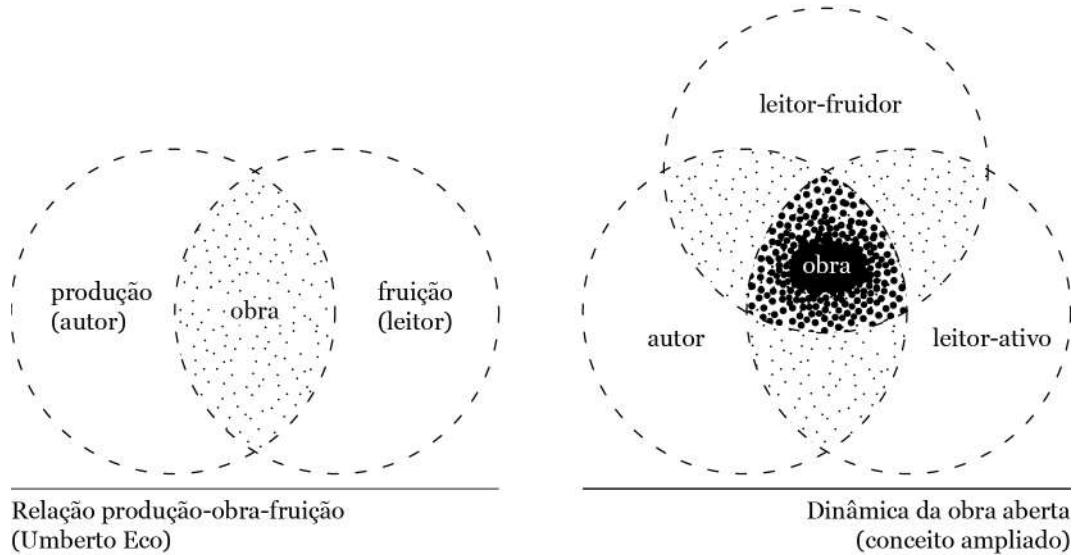


Figura 38 - Esquema de relações da dinâmica criativa da obra, elaborado a partir de Eco por Averbug.

No que concerne à “Alice”, fica claro que o intérprete-executante (ilustrador, designer, artista, fotógrafo, cineasta etc.) interfere diretamente não apenas na obra, mas na leitura do intérprete-fruidor (leitor/espectador). Em “Alice”, o intérprete-executante é, sobretudo, leitor privilegiado da obra; é leitor primeiro que, ao transformar seu ato de fruição em ação, oferece novo texto multimodal ao leitor-fruidor. Enquanto o leitor-fruidor cria uma interpretação virtual em seu imaginário, o leitor-ativo traz à tona sua leitura (audio)visual da obra e, assim, acaba por contribuir de forma colaborativa com o autor ao trazer novas combinações criativas para a obra oferecida ao leitor-fruidor (Figura 38, à direita). Conforme faz o ouvinte daquelas obras musicais citadas por Eco (2012), o produtor (audio)visual de “Alice” elabora novas combinações para a obra. É nesse sentido que o texto de Carroll se apresenta como uma obra inacabada, como um campo de possibilidades oferecido ao embaralhamento e à restruturação do leitor-ativo. É neste sentido, o do ato criativo, que, a partir de Eco (2012), chamaremos o intérprete-executante de leitor-ativo, a fim de entender as relações estabelecidas na dinâmica criativa irreversível impulsionada pelas obras de Carroll (Figura 38, à direita).

Somadas, as múltiplas obras de “Alice” – criadas por leitores-ativos em linguagens e mídias diversas – acabam por ampliar a percepção do texto original, que se mantém em devir. Materializado, o ato do leitor-ativo alcança a posteridade, tornando-se parte atuante da memória coletiva do fenômeno cultural. As margens do livro são extrapoladas e a história transborda mundo afora, enriquecendo o imaginário (audio)visual de “Alice”, num ciclo infinito. Nessa dinâmica, os leitores-ativos criam novas obras e, consequentemente, novas relações de autoria e coautoria, de produção, recepção e mediação.

Ao aplicar o conceito de Eco (2012) à nossa leitura de “Alice”, acreditamos que, mais do que uma obra aberta à iniciativa do leitor, “Alice” se torna um dispositivo catalisador para novas criações (audio)visuais – e até para novas obras abertas. Já não se pode definir “Alice” como uma obra única, mas como um conjunto de múltiplas obras. Pouco a pouco, cada novo artista contribui de forma individual e, ao mesmo tempo, colaborativa, para este grande repertório transmidiático que se tornou a obra. Nesse processo, a obra estabelece nova interação entre autor, leitor-fruidor e leitor-ativo (Figura 38, à direita); a obra nunca encerra em si mesma, uma vez que estimula a contínua produção de novas imagens e linguagens. Quando “Alice” encontra o leitor-ativo, fruição se torna ação e a obra se multiplica, torna-se impulso criativo.

Apesar de não serem concebidas necessariamente para este fim, as obras de Carroll se tornaram transmidiáticas em crescimento exponencial, através dos vários produtores dispersos no tempo e no espaço. Os estudos na área de narrativa transmídia, encabeçados pelo teórico Henry Jenkins (2009), abordam as produções centralizadas, gerenciadas de forma sistemática e estratégica por grandes corporações. A dinâmica do objeto de estudo em questão, no entanto, deu-se de maneira orgânica e caótica, compondo uma lógica peculiar. Como fenômeno cultural, “Alice” é exemplo de como as mídias tradicionais e as interativas estão em trajetória de colisão – em sintonia com o que Jenkins (2009) chama de cultura da convergência, a partir dos conceitos de cultura participativa e de inteligência coletiva. Na dinâmica irreversível de “Alice”, convergem não apenas os meios de comunicação, mas o impulso criativo individual e o domínio da indústria cultural.

Para Ricardo Basbaum (2013, p. 112), “o sentido da obra é construído pelo modo de sua circulação, pelas instituições, por onde essa obra passa, pelo trânsito que a obra consegue construir nos seus deslocamentos, seja através do museu, da

galeria, do centro cultural, ou via colecionador, pela revista ou pela crítica". Aplicado ao nosso objeto de estudo, o comentário de Basbaum permite enxergar que o fenômeno cultural "Alice" não foi simplesmente construído por um ato de criação pura, mas se deixou atravessar pelas muitas imbricações da indústria cultural. Matemático e sistemático que era, o próprio Carroll calculou friamente seus movimentos assim que percebeu o potencial daquela obra nascente que, ao final, o fez arriscar uma quantia maior do que a de seu salário anual para arcar com os custos da publicação (COHEN & WAKELING, 2003; LASTORIA, 2019b).

Karoline Leach (2015) enfatiza os longos dois anos e quase cinco meses entre a promessa de Dodgson e a entrega do manuscrito *Under Ground* de presente à Alice Liddell. Nesse ínterim, a família Macdonald não foi a única a ler a história antes da menina; o escritor mostrou sua produção em processo não só a mais alguns amigos, como também ao editor Alexander Macmillan e ao ilustrador John Tenniel. O manuscrito permaneceu ainda com seu criador durante os meses em que ele ampliou o texto da narrativa para publicação. Sua intenção, afinal, já não era meramente afetiva, mas comercial. De fato, o texto manuscrito estava pronto um ano e meio antes da menina receber seu livrinho de presente; as ilustrações, em contrapartida, foram finalizadas poucos meses antes, em 13 de setembro de 1864. As primeiras cópias de *Wonderland* – as que foram barradas por Tenniel pela qualidade ruim da impressão das ilustrações – já estavam impressas em junho de 1864.

Como escritor e fotógrafo, Carroll alcançou bastante prestígio; sua produção como ilustrador, no entanto, não se profissionalizou, limitando-se a desenhos pessoais registrados em folhas avulsas, cartas, diários, manuscritos e revistas para familiares e amigos.³⁷ Seu estilo de traço – que, hoje, poderia ser comparado ao de Tim Burton (1956-), Edward Gorey (1925-2000) e Tove Jansson (1914-2001) – não se adequava, no entanto, ao gosto vitoriano. Inseguro da imprecisão de seu desenho e visando ao sucesso de seu primeiro livro – produzido com recursos de seu próprio bolso, vale lembrar –, o escritor estrategicamente convidou John Tenniel, o já famoso chargista da revista britânica *Punch*, para ilustrar *Wonderland*. A obra conquistou grande popularidade em pouco tempo – sem dúvida, também por mérito do ilustrador – e o escritor pôde desfrutar de enorme sucesso ainda em vida, publicando diversas versões e edições frutos da primeira história. Com base em estudos de

³⁷ O fac-símile do manuscrito *Under Ground*, publicado em 1886, é uma exceção (LASTORIA, 2019).

outros especialistas, Amanda Lastoria (2019b) expõe alguns números aproximados para revelar que os livros produzidos por Carroll já eram um verdadeiro fenômeno na era vitoriana: a primeira edição vendeu 500 cópias em apenas três semanas; entre 1865 e 1898, foram reproduzidas algo entre 86000 e 87000 cópias, em diferentes edições, apenas da versão clássica de *Alice's Adventures in Wonderland* – a de capa vermelha com gravação em dourado:



Figura 39 - Primeiras edições de “Alice” com ilustrações de John Tenniel: capas e folhas de rosto.

Entre 1865 e 1868, Carroll publicou seis edições de *Wonderland*; nesse meio tempo, o autor já idealizava uma sequência narrativa que culminaria em *Looking-Glass* (Figura 39) na carta enviada a seu editor Macmillan em 24 de agosto de 1866 (WAKELING, 2015, p. 79). Tenniel foi, evidentemente, convidado para ilustrar a continuação da narrativa, também chamada de “Alice II” por Carroll, em outra carta endereçada ao editor, em 2 de junho de 1868 (WAKELING, 2015, p. 80). Muito atarefado como artista-chefe da *Punch*, o ilustrador relutou em acatar o convite e isso fez com que o escritor cogitasse outros ilustradores, como Richard Doyle (1824-1883), Noël Paton (1821-1901), Arthur Hughes (1832-1915) e W. S. Gilbert (1836-1911) (WAKELING, 2015).

Ao final, Tenniel felizmente aceitou realizar o trabalho, o que foi fundamental para dar unidade e identidade às narrativas que logo se tornariam mundialmente reconhecidas. A publicação da segunda história, *Through the Looking-Glass and what Alice found there*, também foi sucesso imediato. No dia 27 de dezembro de 1871, o jornal britânico *The Guardian* publicou a seguinte nota sobre Carroll: “Em *Através do Espelho*, o autor superou todos os escritores modernos de livro infantil, com exceção dele mesmo”.³⁸ No mesmo ano, outros jornais – como o *The*

³⁸<http://www.theguardian.com/theguardian/2010/dec/27/archive-review-lewis-carrolls-new-story-1871>. Acesso em: 20 nov. 2018.

Observer, *Spectator* e *Pall Mall Gazette* – deram seus pareceres sobre *Wonderland*, conforme a figura a seguir:

Twenty-fourth thousand, crown 8vo., cloth, gilt edges, price 6s.,
A LICE'S ADVENTURES in WONDERLAND.
 By LEWIS CARROLL. With 42 Illustrations by Tenniel.
 The same in French and German, 6s. each.
 " Beyond question, supreme among modern books for children."—
Spectator.
 " One of the cleverest and most charming books ever composed for a
 child's reading."—*Pall Mall Gazette.*

Figura 40 - Nota no jornal britânico *The Observer* em 11 de dezembro de 1871.

Carroll, que nunca se casou nem teve herdeiros, protegeu como pôde os direitos reservados de suas criações, que já eram publicadas sem autorização com o autor ainda em vida – por exemplo a edição belissimamente ilustrada em três cores pela Blanche McManus (1869-1935), a primeira americana a fazê-lo, em que Alice é representada com cabelo curto e preto (Figura 41). Em 1898, a morte do autor viabilizou a abertura dos direitos reservados e os textos foram efetivamente liberados em outubro de 1907, o que certamente teve impacto exponencial na proliferação de novas imagens vinculadas às narrativas.



Figura 41 - Edição ilustrada (sem autorização) pela americana Blanche McManus (1889).

Editores e ilustradores já estavam à espreita da liberação dos direitos reservados e imediatamente se lançaram no mercado editorial, especialmente na Inglaterra e nos EUA. Conforme exemplifica Selwyn Goodacre (2013), no curto período de outubro a dezembro de 1907, quatro ilustradores tentaram a sorte, para citar apenas o mercado editorial britânico: Arthur Rackham (1867-1939), Charles Robinson (1870-1937), Millicent Sowerby (1878-1967) e W. H. Walker (1854-1940). Os novos ilustradores sabiam estar diante de um obstáculo: Tenniel parecia imbatível em seu posto adquirido de ilustrador oficial das “Alices”. A Macmillan e os críticos da

época o colocaram nesse pedestal, rejeitando seus sucessores passionalmente – e ainda mais aqueles que ousassem se diferenciar da imagética original. A reação da editora Macmillan, que havia publicado uma grande variedade de edições de “Alice” sob a direção de arte de seu autor ainda em vida (LASTORIA, 2019b; JAQUES & GIDDENS, 2016), materializou-se na charge de E. T. Reed, intitulada “A Alice de Tenniel reina suprema”, publicada na revista Punch de 4 de dezembro desse mesmo ano. A charge chega a ridicularizar os personagens criados pelos novos ilustradores, em especial os de Arthur Rackham:

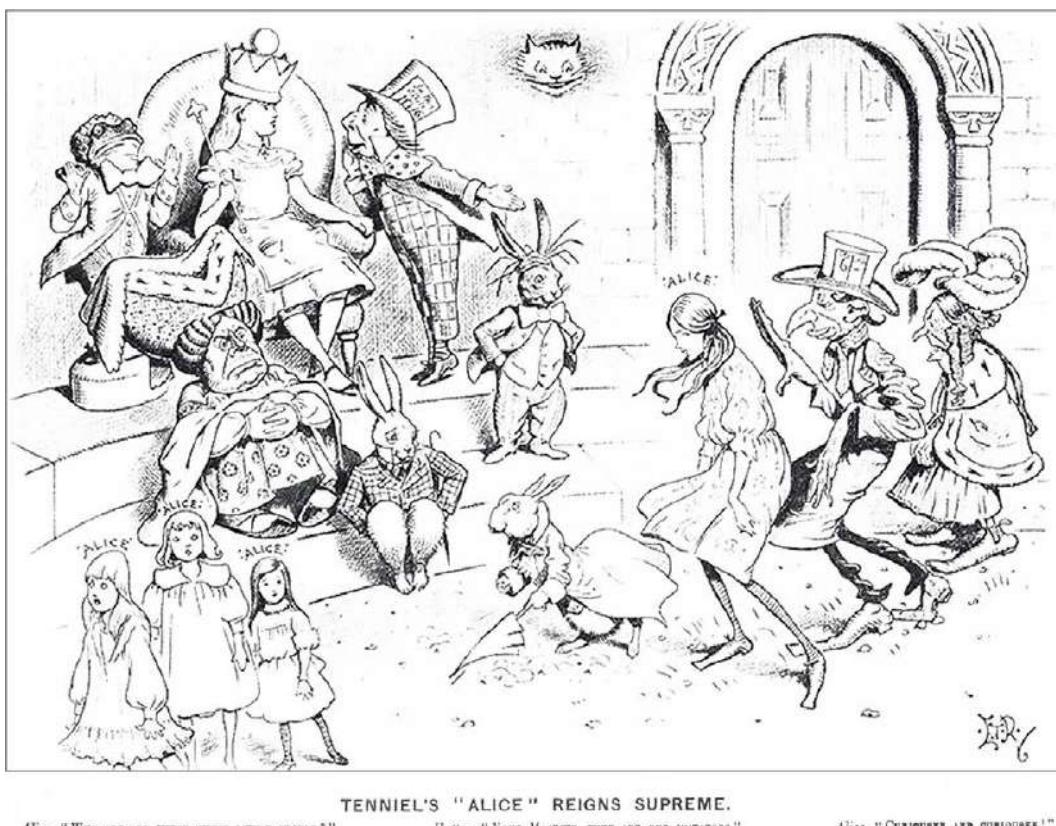


Figura 42 - Tenniel’s “Alice” reigns supreme, charge de E. T. Reed para Revista Punch (1907).

Tamanha foi a dureza das críticas que Arthur Rackham se sentiu desestimulado a ilustrar *Looking-Glass*: uma perda inestimável para a cultura visual de “Alice”. A forma como ilustrou *Wonderland* foi inovadora à época e isso, sem dúvida, dividiu opiniões. Artista ícone na consolidação do livro ilustrado como linguagem na virada do século XIX, Rackham acumulou vasta experiência como ilustrador de contos de fadas. Ainda que fique evidente a influência que o ilustrador original exerceu sobre este trabalho (Figura 43), a edição de *Wonderland* de Rackham é das primeiras que, mais conectada à atmosfera fantasmagórica e *under*

ground do manuscrito de Carroll, buscou uma representação minimamente distanciada da de Tenniel. Para citar um exemplo, sua imagem em preto e branco do encontro com a pomba – não ilustrado por Tenniel – é dinâmica e possui traços marcantes de pesadelo; nela, o pescoço de Alice se transmuta na forma da cobra, confundindo-se com os galhos contorcidos das árvores:

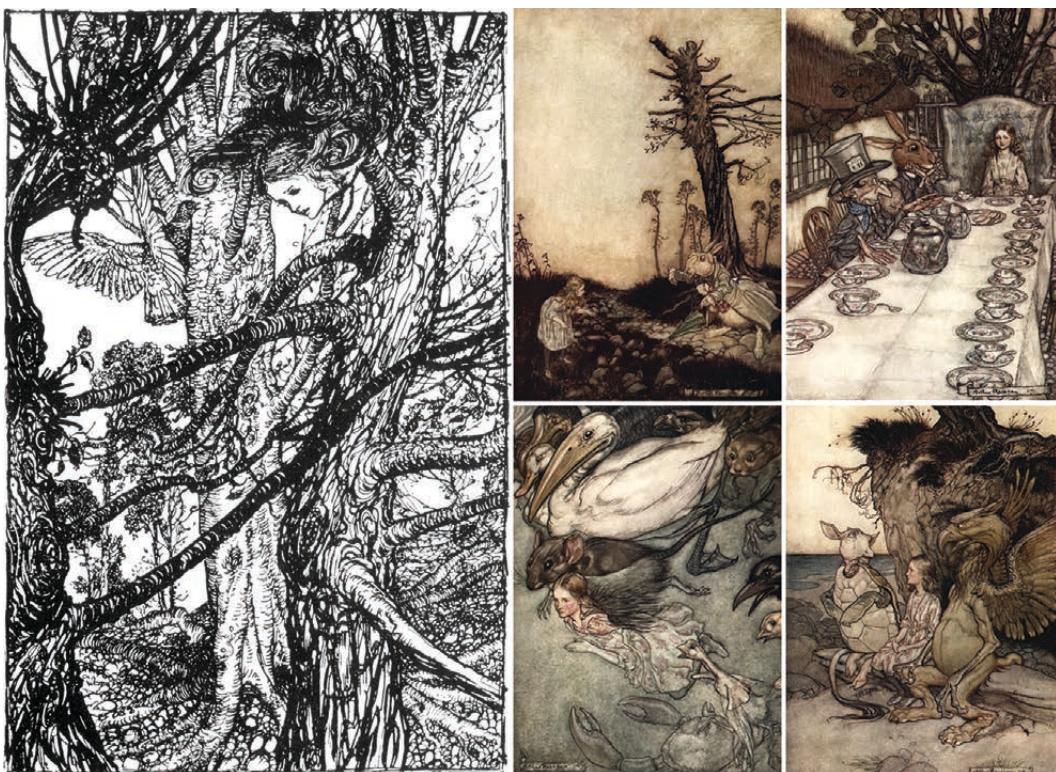


Figura 43 - Ilustrações de Arthur Rackham para *Wonderland* (1907).

Goodacre (2013) lembra que os sucessores de Tenniel sabiam, de fato, estar diante de um obstáculo, tanto que esse impasse foi bem representado nos versos de Austin Dobson para a própria edição de Rackham: “*And naught save ‘Chaos and old Night’/ Can part you now from Tenniel*” [E nada exceto o caos e a velha noite/ Podem separar você de Tenniel]. Os dois versos parecem prenunciar a dinâmica criativa irreversível, uma vez que a “Alice” de Tenniel permanece viva e íntegra até hoje, mas a “Alice” do imaginário coletivo, ao mergulhar na noite subterrânea, retorna ao caos da superfície estilhaçada em mil pedaços.

Era uma vez uma tradição visual de “Alices” que nasceu nos passos de seu fundador John Tenniel (Figura 44). Suas ilustrações são fonte de referência canônica para estes artistas que imitam as suas escolhas de pontos-chave da narrativa, suas cenas, seus cenários e as características de seus personagens. As imagens

originais são, até hoje, consideradas dentro de um ideal de fidelidade ao texto, conforme explicita o ilustrador contemporâneo Robert Ingpen, ao falar sobre seu processo criativo: “tive consciência do impacto e da influência da habilidade de Tenniel, e da parceria criativa entre Carroll e Tenniel que é inigualável na história da nossa literatura” (INGPEN, 2009, p. 191, tradução nossa). E, assim, uma identidade “Alice” foi construída em termos de fenômeno cultural; identidade essa que, infinita, persiste numa reação em cadeia:



Figura 44 - Imagens diversas associadas às tradicionais do ilustrador John Tenniel (sempre à direita). 1- Robert Sabuda; 2- Mervyn Peake, 3- A. L. Bowley; 4- Helen Oxenbury; 5- Margaret Tarrant; 6-Darcy Penteado; 7- Willy Pogany; 8- Robert Ingpen; 9- Disney.

Reimpressas até hoje, as ilustrações de John Tenniel foram declaradas como inseparáveis dos textos de Carroll. Mas o passar dos anos revela que foram os desenhos de Lear que reinaram supremos no vínculo com suas rimas *nonsense*, enquanto as “Alices” ganharam múltiplas faces e traços nas mãos de centenas de outros artistas. Por um lado, é interessante observar como tais repetições se multiplicam em cadeia: são justamente elas que garantem uma unidade marcante à “Alice”, facilmente reconhecida pelo imaginário coletivo.³⁹ Os pontos-chave – escolhidos por Tenniel, mas também pelo próprio Carroll, já que esse foi um processo colaborativo (COHEN & WAKELING, 2003) – são, de fato, trechos marcantes da narrativa. Aquele ilustrador que fizer uma pesquisa iconográfica antes

³⁹ Serão feitas ainda, nos próximos anos da pesquisa, outras composições visuais para desmonstrar essa cadeia iconográfica.

de realizar seu novo trabalho, provavelmente vai procurar equilibrar sua vontade de inovar com a tradição visual de “Alice”. Todavia, é igualmente importante adicionar uma perspectiva crítica à questão. Afinal, há sentido em estabelecer tamanha fidelidade ao desenho original? Ou ainda: há *nonsense* nessa fidelidade?

No livro ilustrado, a imagem narrativa criada pelo ilustrador se apresenta em interação direta com o texto e tem, assim, importante papel na interpretação da obra por parte do leitor. Além do recorte promovido já na escolha de pontos-chave do texto, a ilustração pode, ainda, assumir uma “função de fixação”, ao tomar partido de um dos sentidos da mensagem linguística. Nesse caso, a “função de fixação” ocorre numa trajetória oposta àquela proposta por Barthes (1990)⁴⁰: são as imagens que dão o nível correto de leitura para a cadeia flutuante de sentido do texto *nonsense*. De certa maneira, as imagens de Tenniel acabam por restringir as ambiguidades, os paradoxos e o caráter polissêmico do texto *nonsense*, “a partir de uma representação realista que traz a narrativa para um plano mais palpável, ancorando o texto a uma interpretação melhor definida” (AVERBUG, 2013, p. 22). De certa maneira, o ilustrador oficial das “Alices” inibiu a abertura interpretativa dos textos de Carroll, tornando-os mais palatáveis ao público em geral e ao infantil, em especial. E é justamente por isso que, sem as ilustrações de Tenniel, talvez os textos de Carroll não tivessem sobrevivido à era vitoriana.

Barthes (1990, p. 32) explica que se desenvolveram, “em todas as sociedades, técnicas diversas destinadas a fixar a cadeia flutuante de significados, de modo a combater o terror dos signos incertos”. Tal era o assombro de Tenniel diante dos signos imprecisos, que um personagem de *Looking-Glass* foi suprimido a seu pedido, juntamente com o trecho de texto correspondente: “O Marimbondo de Peruca”. Na carta enviada ao autor, Tenniel confessa:

Meu caro Dodgson,/ Penso que, quando acontece o *pulo* na cena da estrada de ferro, você deveria certamente fazer Alice agarrar a *barba* da Cabra como sendo o objeto mais próximo de sua mão – em vez de o cabelo da velha senhora. O solavanco naturalmente as arremessaria juntas./ Não me considere brutal, mas sinto-me obrigado a dizer que o capítulo do “*marimbondo*” não me interessa em absoluto, e não consigo imaginar como ilustrá-lo (TENNIEL apud GARDNER, 2002, p. 275).

E, à revelia da fidelidade ancorada à obra sob as tradicionais imagens de Tenniel, inúmeros artistas modernos e pós-modernos contribuem para o devir das

⁴⁰ No contexto original, a “função de fixação”, de Barthes, refere-se às legendas de fotos jornalísticas, que costumam ancorar e restringir o caráter polissêmico da imagem.

narrativas ao trilhar o rumo dos caminhos inesperados. Essas pequenas rupturas criativas vão desde novas escolhas de cenas, personagens ou símbolos não antes ilustrados, passando pela a criação de novas linguagens, mais ambíguas e abstratas tal qual o texto *nonsense* – como no caso das interpretações surrealistas –, até a subversão e a desleitura não só da obra original, mas da vida de seu autor – que é, então, mesclada à ficção. Na dinâmica criativa irreversível, tal qual o sujeito pós-moderno, Alice e “Alice” ganham múltiplas faces e personalidades: “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui, visto como um sujeito unificado” (HALL, 1999, p. 7).

Ao criar seu conto de fadas peculiar, transformando o livro e a leitura em jogo e brincadeira, Carroll rompe não apenas com a tradição da moral dos contos de fadas, mas com a rígida moral vitoriana. Repleto de infância, mas também de sátira política, reflexões científicas, filosóficas, paródias temporais e referências pessoais, “Alice” contém múltiplos gêneros em um só ato *nonsense* – e isso é solo fértil para as adaptações do texto em múltiplas mídias. Especialista em cinema, Thomas Leitch (2016, p. 25) classifica a obra de Carroll como um “clássico *nonsense*”, um “clássico subversivo” ou, ainda, um “clássico antoclássico”. O acadêmico cria as expressões “Alice adaptogênica” e “Alice hiperadaptável” para descrever não apenas esta capacidade que as histórias de Carroll têm de gerar outros textos, mas para enfatizar a enorme quantidade de adaptações já criadas a partir delas. Para o autor, ainda que Alice e “Alice” sofram constantes mutações – sejam aquelas no próprio corpo da personagem, sejam as transmutações do livro em filme, série de televisão, jogo etc. –, elas permanecem precisamente as mesmas:

Ela [“Alice”] é adaptável não por ser um camaleão maleável, mas por ser multiforme, capaz de gerar uma variedade estonteante de textos, permanecendo invencivelmente ela mesma. Portanto, Alice [...] é uma encarnação de milhares de microtextos logicamente em desacordo uns com os outros – cada um potencialmente atraente para diferentes públicos ou *performers* de diferentes maneiras –, todos mantidos em uma suspensão relativamente estável no mundo *nonsense* de Carroll (LEITCH, 2016, p. 25, tradução e adendo nossos).

Em sintonia com Leitch, a especialista em cultura e literatura Anna Kérchy (2016) acredita que “Alice” se torna radicalmente nova a cada recontagem e, apesar das inúmeras transgressões das histórias para além dos livros, sua identidade se mantém fortemente reconhecível pelo público – que agora pode imergir na narrativa ampliada, através do perpassar entre mídias, de uma forma interativa.

Interessada nas representações pós-modernas da fantasia *nonsense*, a autora investiga os diferentes modos de encanto, desencanto e reencanto criados no jogo transmidiático do faz-de-contas contemporâneo, em que

Alice personifica a imaginação ilimitada para se tornar um agente duplo metaficcional, que também desafia os limites de nossa fantasia, as técnicas de faz-de-conta e a ética do encantamento dotada de um significado crescente em nosso mundo secularizado, desencantado” (KÉRCHY, 2016, tradução nossa).

No prognóstico de Florence Milner (1903, p. 13, tradução nossa), *Wonderland* é atemporal e universal: “Nunca saiu de moda e nunca vai sair enquanto as crianças adorarem histórias maravilhosas e os adultos tiverem corações jovens”. A moda é, vale lembrar, essencialmente visual e, nesse sentido, o autor e o ilustrador original não são os únicos responsáveis por fazer “Alice” atravessar os séculos para muito além do espelho. É a releitura ativa através das imagens que ajuda a reinserir “Alice” nos novos tempos, década por década. E foi assim que a menina atravessou os movimentos da arte moderna: foi *art nouveau* nas mãos de Charles Robinson, *art déco* nas de Willy Pogány (1882-1955), surrealista no subconsciente de Salvador Dalí (1904 -1989) e Max Ernst (1891-1976), *pop art* nas cores intensas de Peter Blake (1932-) e Yayoi Kusama (1929-).⁴¹

Publicada em 1907, a elegante edição, massivamente ilustrada pelo britânico Charles Robinson, contém uma ou mais imagens em praticamente todas as suas páginas (Figura 45). Muito bem diagramado, este livro compõe texto e imagens de forma fluida e orgânica. Ora todo colorido, ora em preto e vermelho, ora somente em preto, os acabamentos alternados das ilustrações dão um ritmo interessante aos olhos do leitor. No início deste livro delicado e delicioso, coelhinhos minúsculos aparecem à margem do texto, escapulindo de uma página a outra, como se fugissem de Alice em narrativa visual paralela. A delicadeza também está presente no traço e no estilo *art nouveau* das tipografias, *letterings*, capitulares, vinhetas e molduras.

Dessa vez em estilo *art déco*, ornamentações semelhantes podem ser contempladas na edição americana, publicada em 1929, ilustrada pelo húngaro Willy Pogány (Figura 46). Considerada a primeira interpretação realmente original desde Tenniel – por John Davis (1972) e outros críticos, vale dizer, e não pela atual

⁴¹ Para um panorama dos livros de “Alice” ilustrados por esses e outros artistas: AVERBUG (2013, p. 69-91).

pesquisa –, esta edição se destacou por suas várias rupturas criativas; por exemplo, a caracterização adaptada feita pelo ilustrador para o contexto americano: “as vestimentas *bobby soxer* de sua Alice revelam uma típica americana da década de 1930: meias curtas, saia xadrez acima do joelho e cabelo curto” (AVERBUG, 2013, p. 77).



Figura 45 - Edição britânica ilustrada por Charles Robinson em estilo *art nouveau* (1907).



Figura 46 - Edição americana ilustrada por Willy Pogány (1929).

Na edição raríssima de Salvador Dalí publicada em 1969, Alice atravessa o subconsciente do artista e, consequentemente, o submundo surrealista, ao percorrer as páginas de *Wonderland* em uma corda de pular (Figura 47). Uma escada é preciso, aliás, para fotografar por inteiro este livro suntuoso de grande formato. O projeto gráfico desta edição é especialmente elegante: o livro não é encadernado e, assim, os capítulos são apresentados em cadernos soltos – dobrados, mas sem nenhuma costura. O conjunto empilhado é envolto por uma capa gravada com a assinatura do artista em dourado e, finalmente, protegido por uma caixa que imita

a lombada de um livro à lateral esquerda. As manchas de tinta, cores e formas criadas por Dalí são marcantes e transitam entre o figurativo e o abstrato. Num nível ainda mais intenso do que os de seus antecessores Robinson e Pogány, o livro de Dalí está no limiar entre a ilustração e a arte. Primando pelo caráter *nonsense* do texto, a forma como o surrealista interpretou “Alice” foi bastante inovadora. Iniciativas como a de Dalí são fundamentais ao incentivar novas experimentações visuais para a dinâmica criativa irreversível de “Alice”, promovendo a abertura interpretativa e o devir das obras. Além de Dalí, o universo *nonsense* de Lewis Carroll foi explorado por outros artistas surrealistas como Max Ernst, René Magritte (1898-1967) e Dorothea Tanning (1910-2012).⁴²



Figura 47 - Edição de *Wonderland* ilustrada por Salvador Dalí (1969).

Artista-chave do movimento *pop art* na Inglaterra, Peter Blake materializou o sonho de *Looking-Glass* com água e aquarela (Figura 48). Não só isso; na verdade, as aquarelas foram baseadas em fotografias da menina Amelia Gatacre, que posou de Alice para as lentes do próprio Blake. O resultado desse processo foi uma série de 8 ilustrações e uma edição limitada a 500 cópias, numeradas e assinadas pelo artista, publicada em 1970. Tal qual a de Dalí, a edição de Blake poderia ser classificada dentro do espectro híbrido entre ilustração narrativa e arte pictórica. “Não é à toa que sua reprodução não se tornou tão seriada quanto poderia, ao primar

⁴² Sobre a relação do Surrealismo com as obras de Lewis Carroll: PELIANO (2012).

por manter algum *status* de obra de arte" (AVERBUG, 2013, p. 82). As cores vivas – que, diferentemente esperado para a técnica de aquarela, têm alto contraste e pouca transparência, mais parecendo tinta acrílica ou a óleo – e outros signos plásticos – como o enquadramento fora do convencional e descentralizado – ganham destaque nestas imagens, às vezes se sobrepondo à função narrativa.

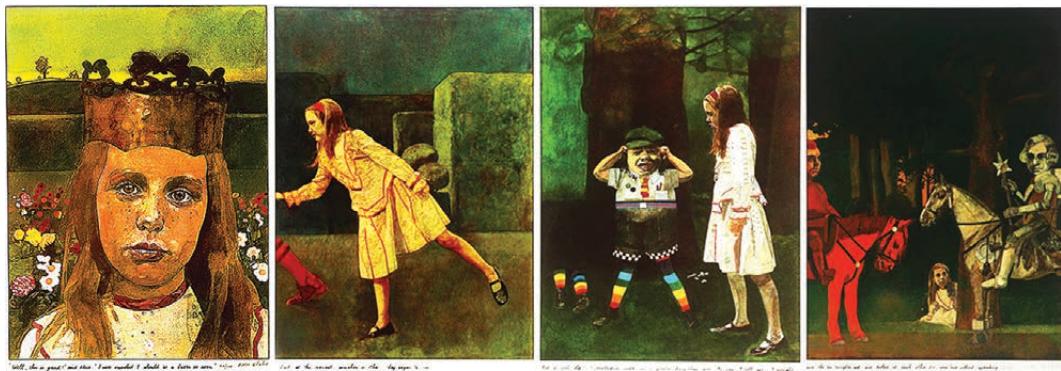


Figura 48 - Aquarelas do britânico Peter Blake para a edição limitada de *Looking-Glass* (1970).

Igualmente plástica, mas com representação bem menos icônica e bem mais abstrata, as cores vibrantes e formas sinuosas das imagens da artista conceitual e filósofa Adrian Piper (1948-) remetem à euforia e à psicodelia (Figura 49). As três pinturas dedicadas aos temas de *Alice* são, na verdade, parte de um projeto maior: a chamada série *LSD*. Produzidas no auge da contracultura, em 1966, pela então jovem estudante americana de dezoito anos, as obras propõem evocar a sinestesia associada ao uso da droga sintética.



Figura 49 - Da esquerda para a direita: rascunho e sua respectiva obra *Alice Down the Rabbit Hole*, *The Mad Hatter's Tea Party*, *Alice and the Pack of Cards* – da série *LSD* de Adrian Piper (1966).

“*Chasing the white rabbit*” [perseguindo o coelho branco], aliás, tornou-se gíria para o consumo de drogas alucinógenas, popularizada com o lançamento da

música *White Rabbit*⁴³ da banda americana Jefferson Airplane, em 1967. Nesse mesmo ano, a banda britânica The Beatles lançou o álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, com a música *Lucy in the Sky with Diamonds* – que, segundo John Lennon, teve inspiração em “Alice”. Assim como a série de Piper, o visual bem colorido do videoclipe dos The Beatles⁴⁴ se conecta à psicodelia; o título da música, entretanto, faz alusão ao LSD de forma implícita, através das iniciais; enquanto Lennon negava tal alusão, Piper assumia deliberadamente fazer uso da droga como parte do processo criativo.

Há quem diga que a narrativa de Carroll sempre foi sobre o efeito do uso de drogas; o cogumelo e a Lagarta azul com seu narguilé corroboram esse senso comum entre leitores. Não há, entretanto, indícios concretos que vinculem o autor e seu processo criativo a tal afirmativa. É evidente que essa conotação tem pesada influência das produções da década de 1960. John Lennon e Grace Slick⁴⁵ tinham, respectivamente, 11 e 12 anos de idade à época do lançamento da animação de *Alice* da Disney. Nesse sentido, acredita-se que o filme de 1951 tenha influenciado o imaginário dessa geração através de seu visual psicodélico,⁴⁶ fazendo reverberar, a posteriori, tais reinterpretações das obras de Carroll.

É bem verdade que o filme da Disney não chegou a ser um sucesso de imediato à época de seu lançamento; a animação só conquistou popularidade mundial com o passar dos anos, tomando impulso no terreno especial da contracultura e da geração hippie dos anos 1960. Elaborado por Mary Blair, o *concept art* (Figura 50) do filme da Disney é, talvez, mais fascinante e psicodélico que o filme em si (Figura 51). Como um divisor de águas, a *Alice* animada pela Disney teve papel determinante na dinâmica criativa irreversível. Se, por um lado, o longa de animação provocou a multiplicação das imagens estereotipadas e adocicadas de “Alice”, por outro, seu visual inclinado ao psicodélico fez reverberar uma nova face da

⁴³ Confira a letra da música: *One pill makes you larger/And one pill makes you small/And the ones that mother gives you/Don't do anything at all/Go ask Alice/When she's ten feet tall/And if you go chasing rabbits/And you know you're going to fall [...] When logic and proportion/Have fallen sloppy dead/And the White Knight is talking backwards/And the Red Queen's, “Off with her head!”/Remember what the Dormouse said/“Feed your head/Feed your head”* (*WHITE Rabbit*. Intérprete: Jefferson Airplane. Compositor: Slick Grace. In: *SURREALISTIC Pillow*. Intérprete: Jefferson Airplane. RCA Victor, 1967. Lado 2, Faixa 5).

⁴⁴ Confira o videoclipe em: <https://vimeo.com/249451145>. Acesso em: 2 jan. 2021.

⁴⁵ Atualmente, a cantora e compositora de *White Rabbit* está aposentada do mundo da música; Grace é artista visual e, inclusive, já produziu algumas obras sobre “Alice”.

⁴⁶ Na verdade, o termo “psicodélico” foi cunhado apenas em 1957, pelo psiquiatra britânico Humphry Osmond.

personagem. Era uma vez a Alice vitoriana de Tenniel que, já não sabendo bem quem ela era, confundiu-se com a doce Alice do Walt Disney que, então, comeu do pequeno bolo etiquetado por “coma-me”, até crescer em proporções fenomenais – e “Adeus, pés!” –, revelando sua outra face: a rebelde e *underground*, associada à contracultura e ao uso de drogas ilícitas. Contanto que não se imponha como via única a ponto de excluir as tantas outras leituras, essa é simplesmente mais uma das muitas “Alices” possíveis que, hoje, integram o imaginário das obras de Carroll.



Figura 50 - *Concept art* de Mary Blair para *Alice in Wonderland*, Walt Disney.



Figura 51 - *Alice in Wonderland*, filme animado por Marc Davis, Walt Disney (1951).

Muitos sequer leram os textos originais de Carroll, mas já se sentem a par do universo “Alice” apenas através dos filmes massivamente difundidos pela Disney – seja o de 1951, sejam os recentemente produzidos por Tim Burton. O que o público geral não está a par é que existem um sem-número de outras produções cinematográficas: “desde 1903, quando o cinema ainda era mudo, Alice vem sendo filmada” (AVERBUG, 2013, p. 97). A bibliotecária Amanda Koziura mapeou as diversas adaptações de “Alice”, não somente para o cinema, mas para séries de televisão, músicas e jogos; graças à pesquisadora, é possível conhecer um pouco sobre cada uma dessas adaptações no navegar das linhas do tempo interativas – disponibilizadas no site dela, que também contém imagens e vídeos referentes a tais adaptações –, sobre as quais o leitor pode se dar o prazer de se achar e se perder.⁴⁷

Por falar em adaptação, os *games* do American James McGee (1972-) são exemplos de como a vida e a obra de Carroll são solo fértil para a criatividade no imaginário do artista pós-moderno, culminando em narrativas híbridas, que

⁴⁷ <https://scalar.case.edu/adaptations-of-alice/index>. Acesso em: 3 mar. 2021.

mesclam e subvertem literatura e biografia. *Alice Madness Returns* (Figura 52) é um *game* que conta outra história, totalmente perturbadora, sobre Alice Liddell e recria o país das maravilhas como um profundo pesadelo, assombrado por insanidade mental e violência. É interessante observar como a doce Alice de Carroll e Tenniel se transmuta na mente criativa do *game* designer: os personagens são, em sua maioria, os mesmos de Carroll, porém reconstruídos ao nível do terror; o *non-sense* é maximizado à insanidade mental. Por mais que a história tenha sido distorcida diante da obra e da biografia do autor, não deixa de ser uma das muitas versões plausíveis do País das Maravilhas. De fato, esses *games* não são um simples jogo repetitivo e cíclico, mas uma forma singular de contar histórias. Esse é, precisamente, um ponto de convergência entre mídias: o *game* se aproxima do livro e da literatura, numa tendência que se pode chamar *de narrativização do game*.

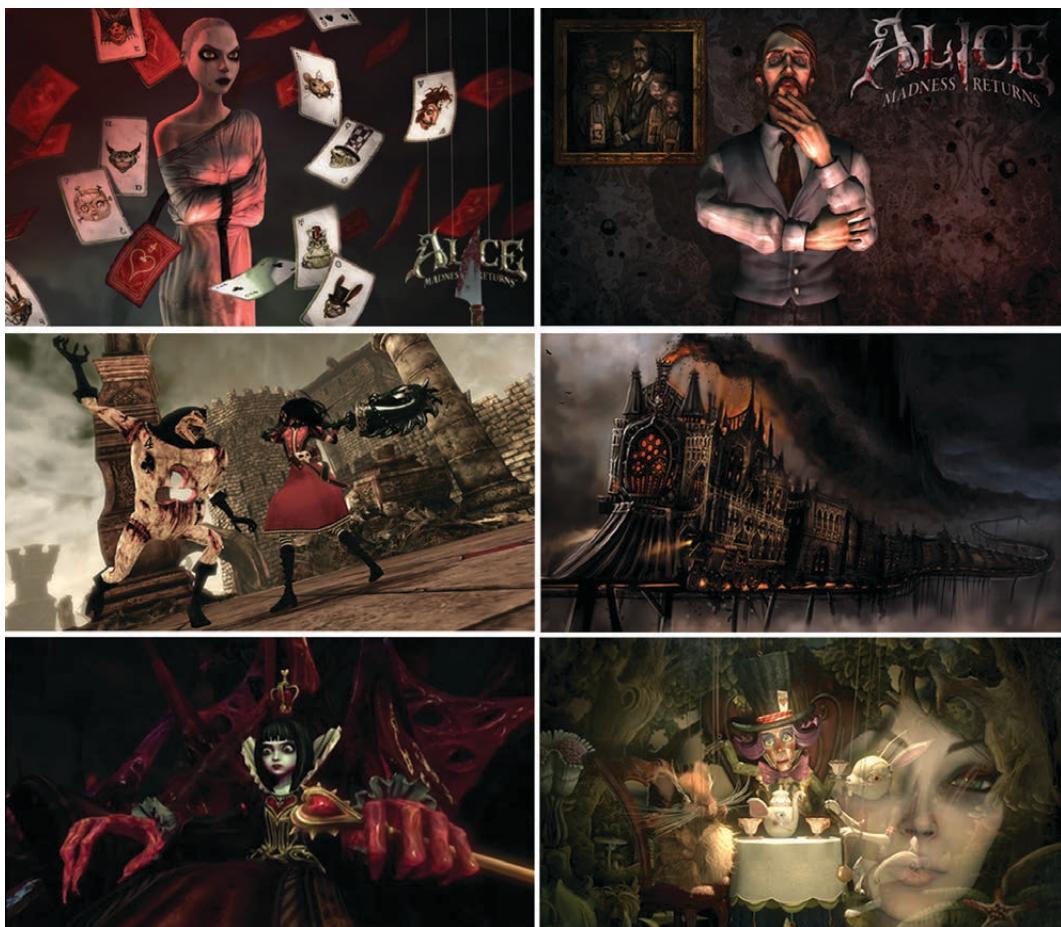


Figura 52 - *Alice: madness returns* (2011), continuação do *game* *American McGee's Alice* (2000).

Em contrapartida, vê-se um processo de *gameficação* do cinema em *Alice através do espelho* (2016) – dirigido por James Bobin (1972-) e produzido por Tim Burton. Isso está presente não só na estética do filme, mas no roteiro guiado por

uma dinâmica dos *games*. Como num jogo eletrônico, Alice atravessa etapas para atingir um objetivo final, pula de plataformas flutuantes em movimento, dirige uma máquina do tempo que voa em alta velocidade, enfrenta rivais e tudo isso acontece num ritmo de deixar o espectador sem fôlego (Figura 53). Tamanha aceleração, todavia, não faz a plateia do filme perder de vista um certo tédio.



Figura 53 - *Alice Through the Looking-Glass* (2016), Disney.

Esse ritmo acelerado dos jogos eletrônicos reproduz-se na dinâmica da própria pós-modernidade: quando os espaços (reais e virtuais) se tornam cada vez mais conectados e saturados de informação, as distâncias e o tempo se encurtam. David Harvey (2008) fala da compressão espaço-temporal, do espaço aniquilado por meio do tempo – e do rápido tempo de giro. Bauman (2001, p. 8) complementa essa ideia ao ressaltar que nossos movimentos se reduziram à instantaneidade do sinal eletrônico: “associamos ‘leveza’ ou ‘ausência de peso’ à mobilidade e à inconstância: sabemos pela prática que quanto mais leves viajamos, com maior facilidade e rapidez nos movemos.” Leveza e Rapidez são abordadas também como duas tendências literárias dentre as *Seis propostas para o próximo milênio*, de Italo Calvino (2015). Esses conceitos se referem à subtração do peso na própria linguagem e estrutura narrativa, como uma estratégia estilística do fazer literário – que está em sintonia com o ritmo ágil e impetuoso do mundo.

Produzido pelo cineasta e animador americano Vince Collins (1944-), com desenho gráfico de Miwako, o curta de animação independente *Malice in*

Wonderland (Figura 54)⁴⁸ é uma jornada através do corpo de Alice. Durante incansáveis quatro minutos, o espectador é conduzido por uma sucessão de metamorfoses: o coelho lança-se dentro de um buraco no chão, que se revela o acesso ao corpo da menina, que, por sua vez, entra dentro de si mesma através da vulva, que se transforma em boca, grito, choro, lagoa de lágrimas, corrida maluca, porta, chave e, na sequência narrativa, a Lagarta se funde à Alice e se transmuta num peixe bizarro, que se multiplica e, numa reversibilidade de figura e fundo estilo Escher, metamorfoseia-se em outros animais bizarros e assim por diante, num ritmo esquizofrênico de tirar, de fato, o fôlego. Com viés altamente sexual e psicodélico, a animação vira e revira do avesso o corpo da personagem. As combinações de cores e formas causam um estranhamento semelhante à percepção de uma comida estragada: pode-se dizer que seu sabor, ácido como o do vinagre, não agradou a todos os gostos e públicos – em especial, o americano da década de 1980, que, em reação à contracultura dos anos 1960, era atravessado por uma onda de conservadorismo.



Figura 54 - Frames do curta-metragem *Malice in Wonderland*, de Vince Collins e Miwako (1982).

O tcheco Jan Švankmajer (1934-) é um exemplo de artista, cuja abordagem de *Alice* é distinta e bastante criativa. Inspirado pela estética surrealista, o cineasta foi capaz de ressaltar o caráter *under ground* da narrativa ao descer às suas camadas mais subterrâneas, onde o sonho se transforma em pesadelo. Numa mescla entre sequência viva e animação, sua Alice se transforma numa bonequinha macabra ao ficar pequena; o Coelho Branco e seus outros personagens garantem um clima bem mais assustador do que o dos filmes de Tim Burton. Os personagens estão sempre manipulando objetos estranhos ou pontiagudos e isso garante um constante

⁴⁸ Confira o curta-metragem no YouTube através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=0l2YdzUoH0U>. Acesso em: 14 mar. 2021.

desconforto no espectador, atiçando seu olhar tático: é possível sentir o toque da ponta dos dedos através do olho. As imagens do filme, como quer a estética surrealista, entranham-se no inconsciente (Figura 55).



Figura 55 - *Alice* de Jan Švankmajer (1988).

De volta ao livro ilustrado, o espírito surrealista também pode ser experimentado, ao sabor da infância, nas imagens da francesa Nicole Claveloux (1940-), que

captou com maestria o *nonsense* de Carroll. Na edição de 1974, Alice passeia pelas camadas mais internas de sua mente criadora, em meio aos percursos tortuosos de seu imaginário. E, como em um sonho agradável, as formas e cores lúdicas flutuam leves e serenas sobre as páginas. As imagens multiplicam-se nas páginas ilustradas por Claveloux, criando diversas histórias paralelas, sonhos dentro de sonhos (AVERBUG, 2013).



Figura 56 - Edição de *Wonderland* ilustrada por Nicole Claveloux (1974).

Autor e ilustrador contemporâneo de livros infantis premiados, o britânico Anthony Browne (1946-) também escolheu a via do surrealismo para criar seu País das Maravilhas enigmático e repleto de intertextualidades. Nestas imagens (Figura 57), as ambiguidades condensadas pelo ilustrador geram uma atmosfera bem propícia à narrativa *nonsense*. Ao passear por suas formas e cores vivas, o leitor acaba por esbarrar em Salvador Dalí, René Magritte, M.C. Escher e até na clássica ilusão de ótica do pato-coelho. O francês Alain Gauthier (1931-), por sua vez, criou seu *Wonderland* enigmático através de delicados tons pastéis e pinceladas de humor *nonsense*. Além disso, o ilustrador leva símbolos marcantes da

vida de Lewis Carroll diretamente para a ficção: o barco ao encontro da menina dos olhos e a menina sobre o sofá à espera da lente do fotógrafo (Figura 58). Ambos os ilustradores passam por um lugar bem especial: o da metalinguagem.



Figura 57 - Edição inglesa de *Wonderland* ilustrada por Anthony Browne (1988).



Figura 58 - *Alice au pays des merveilles* de Alain Gauthier (1994).

Outro ilustrador condecorado por sua magnífica interpretação visual das “Alices” é o eslovaco Dusan Kállay (1948-), que, com seu *Wonderland* e *Looking-Glass* criados em 1981, ganhou prêmios importantes na categoria de livro infantil.⁴⁹ Merecedora de destaque, a edição em polonês, publicada em 1986, materializou as duas histórias num

livro suntuoso de capa dura, gravada com o rosto do gato em vermelho e detalhes em dourado na 1^a e 4^a capas. As ilustrações, que oscilam entre vinhetas, página inteira e página dupla, estão repletas de mistério e um toque de melancolia. Na queda no

⁴⁹ *Grand Prix* da Bienal de Ilustração da Bratislava (1983) e *Hans Christian Andersen Medal* (1988).

buraco do Coelho, Alice mais parece representada dentro de um caixão. Suas cores, formas, texturas e rabiscos revelam a inclinação para o “bizarro” e o “macabro”, à maneira de Carroll. Kállay gosta de ilustrar animais diversos ao longo de toda narrativa, mesmo quando não são mencionados no texto; a quantidade é tão expressiva que os animais tornam-se quase uma textura na página ilustrada. No trecho em que Alice cresce e fica presa na casa do Coelho Branco, a protagonista e os muitos animais em volta da casa lançam olhares profundos e intrigantes diretamente ao leitor-spectador. Kállay vê poesia e beleza no caos e, assim, transforma o País das Maravilhas num exótico zoológico de seres exuberantes (AVERBUG, 2013, p. 82-83).



Figura 59 - Edição polonesa de *Wonderland* e *Looking-Glass* ilustrada por Dusan Kállay (1986).

Radical e caótico não só no traço, mas em sua interpretação disruptiva das obras de Carroll, o britânico Ralph Steadman (1936-) elevou o humor *nonsense* ao nível do sarcasmo, ao dar visualidade a críticas políticas e sociais; também por isso, suas edições de *Wonderland* e *Looking-Glass* têm um maior apelo ao público adulto. O ilustrador se apressa por onde passa com seu traço ligeiro, agressivo, esquizofrênico e, ao mesmo tempo, de um primor técnico inabalável (Figura 61). Steadman foi capaz de imaginar como ilustrar não só os insetos do espelho, mas – diferentemente de Tenniel – o tal personagem incomum: o Marimbondo de

Peruca.⁵⁰ O ilustrador foi pioneiro em apresentar o personagem desaparecido, nunca antes visto, e agora materializado a convite da edição 51 da Telegraph Sunday Magazine de 1977 – que publicou o então inédito episódio *Wasp in a Wig*, ressurgido das cinzas. Além do britânico, outros ilustradores incluíram o personagem rejeitado às suas narrativas visuais; por exemplo: Peter Blake, Pauline Baynes, John Vernon Lord, Angel Domínguez, Markéra Prachatická.⁵¹



Figura 60 - *Wonderland* e *Looking-Glass* de Ralph Steadman (1967 e 1972).



Figura 61 - Ilustrações de Ralph Steadman para os insetos de Espelho e o Marimbondo de Peruca.

Filho de um ilustrador e de uma pintora, o holandês Pat Andrea (1942-) é artista viajado, de moradia transitante entre Paris e Buenos Aires. Foi um dos fundadores do movimento de arte pouco conhecido do final do séc. XX: *La Nouvelle Subjectivité* (A Nova Subjetividade). Dentre suas obras de destaque, estão aquelas inspiradas nas “Alices” de Carroll. Originalmente produzidas em papel sobre

⁵⁰ Mais detalhes sobre o episódio suprimido no capítulo 4.1 (p. 133).

⁵¹ A partir da proposta da pesquisa de campo (capítulo 4.2, p. 173), outros artistas se dispuseram a fazê-lo (capítulo 4.3, p. 195).

madeira de grande formato, exibidas em vários países, esses painéis totalizam quase 50 e compõem, junto com mais outras 120 imagens, as edições bilíngues (inglês/francês), publicadas em 2006, com os textos de *Wonderland* e *Looking-Glass*. Nestas imagens salpicadas de ambiguidade e eroticidade (Figura 62), a técnica é tão transitória quanto seu produtor e varia entre aquarela, lápis, colagem, dentre outras. Seu estilo de linhas e preenchimentos irregulares pode, por vezes, transmitir a sensação de obra inacabada e, juntamente com os generosos espaços em branco das composições, são alimento potente para a imaginação do espectador, que tem, nos vazios, mais espaço para devanear. Loira, morena ou ruiva, a Alice de Pat Andrea também é variante e isso é, antes, uma exaltação da multiplicidade inerente à personagem, não um erro de continuidade.



Figura 62 - *Looking-Glass* de Pat Andrea (2006).

Assim como a de Pat Andrea, a Alice de Maggie Taylor (1961-) são muitas ou quaisquer meninas. Dessa vez, as obras da artista e ilustradora americana já não sugerem caos, mas um repouso enigmático semelhante aos retratos do séc. XIX: a artista usa, dentre outras coisas, fotografias antigas na mescla de suas colagens digitais. Como Alain Gauthier, Maggie Taylor traz o barco da vida para a ficção em *Wonderland*, transportando o leitor para o passeio daquele 4 de julho distante

(Figura 63). Em sua série para *Looking-Glass*, é possível experimentar a casa do espelho antes e depois do atravessar, conforme foi descrita por Alice. Para compor a cena, Taylor fotografou a fachada da Abadia de Lacock – uma cidadezinha encantadora que sediou a exposição de sua série *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*, em 2019, no Fox Talbot Museum. Ao atravessar o espelho de mãos dadas com Taylor, o leitor pode ainda se perder bem no meio dos sonhos paralelos do Rei Vermelho e da Alice (Figura 64).



Figura 63 - *Wonderland* por Maggie Taylor (2008).



Figura 64 - *Looking-Glass* por Maggie Taylor (2019).

Como Alain Gauthier e Maggie Taylor, a ilustradora francesa Rébecca Dautremer⁵² incorpora elementos da vida à sua interpretação de *Wonderland*, publicada em 2010 (Figura 65). Sua protagonista baseada em Alice Liddell abre o livro, meio sentada, meio deitada sobre o sofá, cuja estampa é bastante similar àquele em que Carroll costumava colocar suas modelos para posar. Assim como a de Willy Pogány, a edição de Dautremer promove rupturas, ao levar a protagonista para uma ambientação diferente daquela usual de Tenniel. Um primeiro perpassar pelas páginas do livro – que, aliás, é grande como o de Salvador Dalí – logo deixa explícito que as representações dos trechos narrativos e a caracterização de seus respectivos personagens não são tão óbvias; para quem não sabe ler francês, o olhar exploratório se torna um breve jogo de decifração, no qual não é fácil identificar o trecho narrativo correspondente a cada uma daquelas imagens, cuja

técnica de cor, luz e sombra, o minucioso tratamento das texturas e a riqueza de detalhes na cena e no cenário atiçam o “olhar tátil”: a ilustração que pode ser “tocada” com os olhos. [...] O enorme formato (fechado: 29 x 35 cm e aberto: 58 x 35 cm) faz jus à riqueza de detalhes das ilustrações e à suntuosidade do livro, tornando a experiência de leitura única. Abrir o livro é como entrar numa sala de cinema: o formato antes vertical, torna-se horizontal como o de uma tela. Aliás, Rebecca busca inspiração na fotografia e nos filmes de sequência viva ou animação – suas ilustrações parecem, de fato, cenas fotográficas e cinematográficas (AVERBUG, 2013, p. 89/107-108).



Figura 65 - Edição francesa de *Wonderland* ilustrada por Rébecca Dautremer (2010).

⁵² Para uma análise detalhada da edição de Rébecca Dautremer – em comparação com o livro *pop-up* de Robert Sabuda e o *Alice in New York*, a adaptação interativa em formato livro para iPad: AVERBUG (2013, p. 105-150).

As imagens da italiana Glenda Sburelin (1972-) são ainda mais explicitamente baseadas em determinadas fotografias de Lewis Carroll. A ilustradora, entretanto, percorre o caminho oposto: traz os elementos da ficção para o registo da vida (Figura 66). No desenho da fotografia de Alice Liddell sentada ao lado do vaso de planta, por exemplo, seu pescoço é comprido como na cena do encontro com a Pomba de *Wonderland*. Já na imagem baseada na fotografia de Xie Kitchin com o guarda-sol, a cadeira espreguiçadeira dá lugar à Lagarta fumante.

O fotógrafo contemporâneo russo Vladimir Clavijo-Telepnev (1962-), por sua vez, tem um estilo retrô que se aproxima das fotografias de Dodgson e, ao mesmo tempo, faz referência ao trabalho de Tenniel (Figura 67). Sua série fotográfica é narrativa como as ilustrações costumam ser e compõe a edição russa publicada em 2010.



Figura 66 – Ilustrações da italiana Glenda Sburelin a partir das fotos de Lewis Carroll (2012).



Figura 67 – Fotografias da edição russa de *Wonderland* por Vladimir Clavijo-Telepnev (2010).

Em suas duas séries fotográficas *Wonder* (1996-97) e *Override* (1997), a americana Anna Gaskell (1969-) materializa múltiplas Alices sob perspectivas incomuns, ao recriar a experiência do inconsciente em meio à atmosfera confusa do sonho/pesadelo (Figura 68). Como ela, outros artistas inspirados pelas obras de Carroll revelaram seus sonhos noturnos e devaneios diurnos através da fotografia; são eles: Hajime Sawatari (Figura 26, cap. 2, p. 56), Irina Ionesco (Figura 27, cap. 2, p. 57), Katarzyna Widmanska, Saara Salmi e Francesca Woodman.



Figura 68 - Séries fotográficas *Wonder* (1996-97) e *Override* (1997), de Anna Gaskell.

O fotógrafo cubano Abelardo Morell (1948-) se expressa através de mídia híbrida, ao recriar *Wonderland* a partir de recortes das imagens de John Tenniel. Construídas com papel, água e objetos curiosos, as composições são fotografadas pelo artista, que mantém uma atmosfera dramática a partir do preto e branco (Figura 69). Tanto o trabalho de Morell, quanto o da artista brasileira Adriana Peliano (1974-), dizem respeito a uma forma particular de referência às imagens tradicionais de Tenniel: ambos jogam com a metalinguagem. Ao recortar as ilustrações de Tenniel para suas composições, os artistas acabam por fragmentá-lo em colagens pós-modernas.



Figura 69 - Imagens do fotógrafo cubano Abelardo Morell (1998).

Diferentemente de Morell, Adriana Peliano usa cores vibrantes em suas colagens digitais, fazendo florescer verdadeiros jardins de *psicodelícias* – como ela mesma gosta de dizer (Figura 70). No atravessar dos jardins deste livro – publicado pela Zahar como edição comemorativa dos 150 anos de “Alice”, em 2015 –, o leitor é logo surpreendido pela menina *monstrofábulosa* na página de abertura de *Wonderland*. Ao sabor do percurso, é certo que há de esbarrar no surrealismo e no que Alice encontrou por lá. A edição, aliás, contém as duas histórias de Carroll e, de repente, bem no meio do livro, tudo vira de ponta à cabeça: é preciso fechá-lo e

girá-lo 180°, na vertical, para atravessar o espelho e, finalmente, acessar o mundo de *Looking-Glass*. A edição não contém quarta capa, mas duas primeiras capas, cada qual com uma história. Além de Adriana Peliano, as “Alices” já foram recriadas por outros brasileiros como Darcy Penteado, Jô Oliveira, Luiz Zerbini⁵³ e Rosângela Rennó – os dois últimos para edições da lendária Cosac Naify.

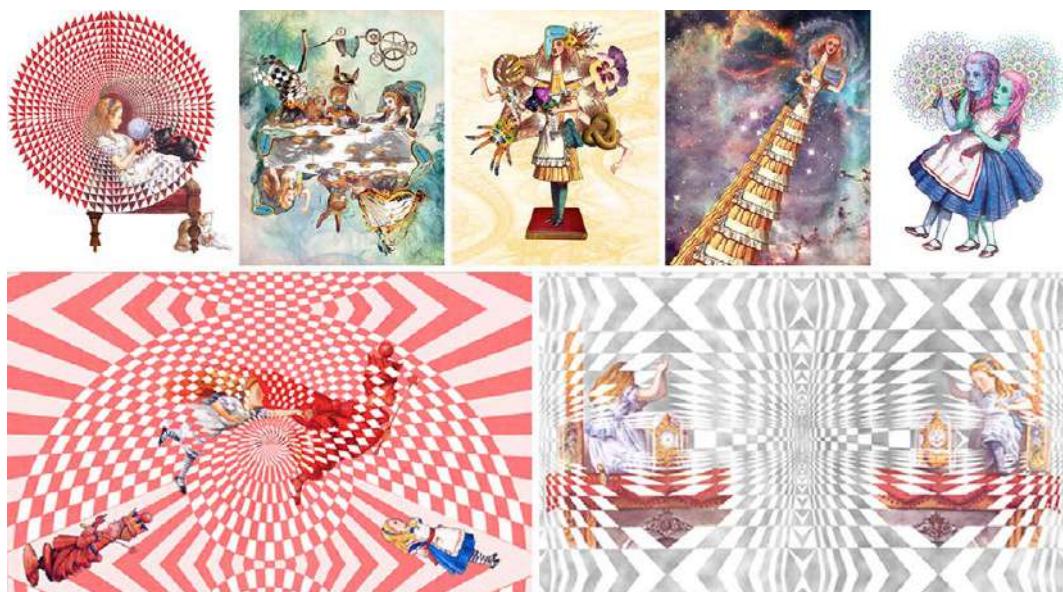


Figura 70 - Imagens de Adriana Peliano para a edição comemorativa dos 150 de “Alice” (2015).

À maneira das xilogravuras de Jô Oliveira (Figura 71), Erlan Carvalho criou uma adaptação bem à brasileira de *Wonderland* em estilo cordel. O livro *Alice no Sertão das Maravilhas* tem texto, ilustrações e projeto gráfico criados por Erlan. Com a intenção de explorar a questão da autoria no design gráfico, o projeto foi apresentado como trabalho de conclusão do curso de graduação *Comunicação Visual Design* – Escola de Belas Artes/UFRJ. Nesta adaptação da obra de Carroll, Erlan transforma, por exemplo, o Coelho Branco em Tatu Galego, o Chapeleiro em Cangaceiro Aluado e o alvoroço do roubo das tortas em sumiço de tapiocas (Figura 72). Além do impresso – cuja capa remete à primeira publicação de “Alice” (Figura 39) –, o designer criou uma versão interativa do livro para plataforma digital.⁵⁴ Não é a primeira vez, aliás, que o conto vitoriano é investido por um movimento de adaptação a outro contexto cultural e local; em 1975, Byron S. Sewell

⁵³ Detalhes sobre as edições de Penteado, Zerbini e Oliveira: AVERBUG (2013).

⁵⁴ Veja mais detalhes e imagens do projeto de Erlan Carvalho em <https://www.behance.net/gallery/29970827/Alice-no-Sertao-das-Maravilhas-TCC>. Acesso em: 3 mar. 2021.

ilustrou uma edição bilíngue em inglês australiano e Pitjantjatjara – língua aborígene que, àquela época, acabara de ganhar a forma escrita. Nesta adaptação de livro ilustrado com texto reduzido, o bebê se transforma não em um porco, mas em um bicho australiano bem parecido com o tatu brasileiro (Figura 73).



Figura 71 - ilustrações de Jô Oliveira para a edição traduzida por Ana Maria Machado (1996).



Figura 72 - *Alice no Sertão das Maravilhas*, adaptação de Erlan Carvalho (2014).

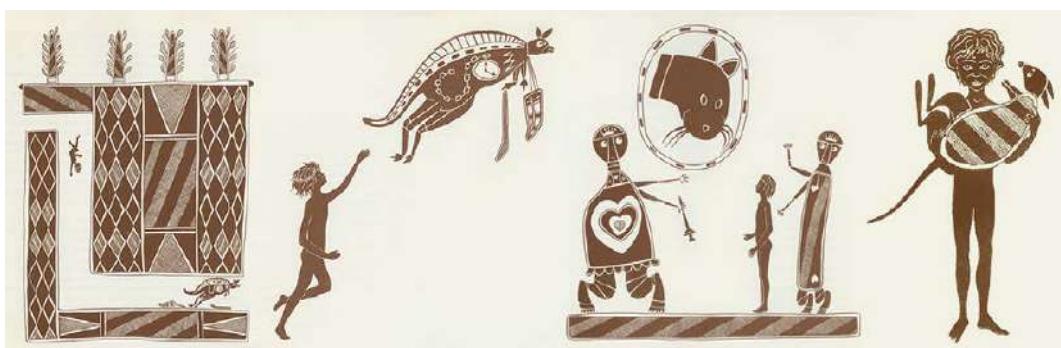


Figura 73 - Ilustrações de Byron S. Sewell para a edição adaptada ao aborígene australiano (1975).

Na mesma sintonia de Erlan Carvalho, o filme *Alice dos Anjos* – escrito e dirigido por Daniel Leite Almeida – é uma adaptação que promete levar a obra vitoriana de Lewis Carroll rumo a uma jornada através do nordeste brasileiro. Durante a viagem de longa-metragem, o espectador poderá experimentar as peculiaridades da cultura local e as paisagens da caatinga de Vitória da Conquista e redondezas. Já não loira e sim negra, a protagonista desse filme é Alice dos Anjos,

representada na atuação da atriz-mirim Tíffanie Costa. A curiosidade da menina já não persegue o Coelho Branco, mas o Bode Preto. Nesta adaptação à brasileira, a Rainha Bonita é cangaceira e o Sanfoneiro é Maluco. Em parceria com a Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb), a produção tem também, além da função social e política, uma proposta de ensino e aprendizagem, ao incorporar a população local na composição de sua equipe, seja a de atores ou a técnica. Em entrevista, Almeida diz que a prática é a melhor maneira de consolidar o aprendizado e, para que a troca frutífera aconteça, é preciso colocar frente a frente os profissionais premiados e os novatos. O ansiado lançamento dessa produção foi, infelizmente, adiado devido à pandemia da COVID-19. Por hora, contentamo-nos a contemplar os bastidores através das lentes do fotógrafo Rogério Luiz Oliveira:



Figura 74 - *Alice dos Anjos*, filme de Daniel Leite Almeida. Fotos de Rogerio Luiz Oliveira.

Antes de *Alice dos Anjos*, outro exemplo de representatividade foi materializado através das lentes do fotógrafo Tim Walker (1970-); trata-se do Calendário Pirelli 2018, cujo tema é uma releitura de *Wonderland* que, pela primeira vez, representou todos os personagens como negros. Fortemente inseridas na indústria da moda,⁵⁶ as imagens do fotógrafo britânico se destacam pela atmosfera onírica, cenários mirabolantes e poses performáticas. Os cliques são resultado de um elaborado processo colaborativo entre estilistas, cenógrafos, designers e outros profissionais da indústria criativa. Concebida por Tim Walker em parceria com

⁵⁶ Em 2003, a revista Vogue americana publicou um ensaio em que Annie Leibovitz fotografou diversos estilistas e seus respectivos vestidos criados para a Alice personificada na atuação da modelo Nathalia Vodianova (AVERBUG, 2013, p. 99-100)

Edward Enninfu – estilista e editor-chefe da Vogue do Reino Unido – e Shona Heath – diretora de arte e cenógrafa –, a nova visualidade da obra de Carroll buscou uma conciliação entre a tradição imagética de John Tenniel e a inovação através da representatividade dos personagens, eternizados em ângulos inusitados. Posou para as lentes do fotógrafo, um elenco inteiramente negro, composto por celebridades como: Duckie Thot (Alice), a modelo conhecida como “Barbie Negra”, a atriz Whoopi Goldberg (Duquesa), a modelo e advogada ativista Thando Hopa (Princesa de Copas), a drag queen RuPaul (Rainha de Copas), o ator Djimon Hounsou (Rei de Copas), o rapper Lil Yachty (Soldado da Rainha), entre outros. Nestas imagens (Figura 75), enquanto a lente olho-de-peixe ressalta especialmente as deformações no corpo da protagonista, a predominância do ângulo *contraplongée* reafirma a posição de poder destas figuras encarnadas em cada um dos personagens.



Figura 75 - Fotografias de Tim Walker para o Calendário Pirelli (2018).

As doces bonecas da artista russa Alisa Filippova têm um pé na moda e mais parecem esculpidas em açúcar (Figura 76). Modeladas à mão em cerâmica plástica, suas bonecas exibem vestidos mirabolantes de inspiração vitoriana, ornamentados com estampas, rendas, babados e outros detalhes mais. Suas meninas já desfilaram em exposições ao redor mundo e Filippova também as faz sob encomendas – as Alices estão entre as mais requisitadas. Já as bonecas pictóricas da italiana Nicoletta Ceccoli (1973-) são adoçadas com uma pitada de pimenta. Sempre interessada na

temática da infância, o estilo dessa artista e ilustradora está vinculado ao chamado Surrealismo-Pop (ou Lowbrow) – movimento de arte *underground* pós-moderno, surgido no final dos anos 1970 nos EUA, e, hoje, espalhado mundo afora. Suas obras oníricas voltadas à “Alice” estão dispersas em duas séries publicadas nos livros *Daydreams* (2013) e *Beautiful Nightmares* (2010). Ainda que componham o formato livro, estas imagens não necessariamente estão vinculadas em sequência narrativa (Figura 77). Há uma série de artistas cuja abordagem visual de “Alice” é bastante similar à da italiana, por exemplo: Nataly Abramovitch (Kukula), Benjamin Lacombe, Lost Fish (Elodie), Trevor Brown e Nathalie Shau, que, por sua vez, trabalha em um espectro híbrido entre ilustração e fotografia.



Figura 76 - Bonecas em cerâmica plástica pela artista russa Alisa Filippova (2013-2020).



Figura 77 - Pinturas de Nicoletta Ceccoli (2010-2013).

Assim como Ceccoli, Roby dwi Antono (1990-) é vinculado ao movimento Surrealismo-pop. A produção artística desse jovem indonésio é também inspirada em artistas clássicos, como Caravaggio e Rembrandt, e culmina numa fusão de estilos artísticos, como o barroco, o surrealismo e, especialmente, a *pop art*. A obra

contemporânea de Roby é, como supõe Harvey (2008, p. 62) sobre a arte pós-moderna, antiáurica e antivanguardista, pois, assim como a *pop art*, evoca imagens da cultura de massa, explorando arenas culturais acessíveis a todos. Declaradamente influenciada pelo Surrealismo-pop e pela Arte Lowbow de Mark Ryden e Marion Peck, a linguagem híbrida de Roby envolve o espectador numa doçura macabra. Múltiplas temporalidades estão presentes neste espaço pictórico: Adão, Eva e a serpente; disco-voador; dinossauros; personagens de filmes e séries de televisão para a infância dos anos 1990 – *Mars Attacks!*, Power Rangers, Batman. A imagem do canto superior direito (Figura 78), intitula-se *Pesta Tiga* em bahasa indonésia – que, em inglês, significa *Three Party* – e se assemelha a uma paródia do *Tea Party* (Chá Maluco).



Figura 78 - Imagens de Roby dwi Antono (2011-2013).

Em 2017, o artista gentilmente me concedeu a oportunidade de entrevistá-lo pessoalmente. Quando lhe perguntei sobre as obras de Lewis Carroll, Roby disse adorar o filme da Disney: o guardou com carinho em seu imaginário de infância. Para minha grande surpresa, no entanto, ele negou ter “Alice” como inspiração para suas obras. Perguntei sobre os coelhos brancos que se repetiam insistente-mente em várias de suas pinturas e desenhos; ele disse que, quando era criança, teve um coelho de estimação que morreu de forma trágica e, por isso, mantinha, em seu imaginário de artista, essa figura como simbólica do limiar entre a vida e a morte. Ainda mais intrigada, perguntei sobre algumas obras específicas, por exemplo a *Three Party*; ele explicou que a fez para o aniversário de três anos da revista que o contratou para fazer a capa desta edição comemorativa e, portanto, nada tinha a ver com a cena *Wonderland*. Antes de ser tradição inglesa, o chá já era, de fato, símbolo da cultura oriental. É possível que Roby tenha seguido por esse caminho. Ou pode ser que, ao ter em seu imaginário símbolos tão presentes nas histórias de

Carroll, ele tenha esbarrado em “Alice” em suas pesquisas durante o processo criativo de artista autodidata, representando-a de forma inconsciente.

Em nossa leitura, enfatizamos a existência, nas pinturas oníricas de Roby, de elementos do universo narrativo de Carroll: menina, vestido azul, coelho branco, corça, ovelha, coroa, bule e xícaras de chá. A primeira imagem da Figura 78, sobretudo, chama atenção ao nos evocar o momento marcante em que Alice sofre a perda do nome próprio, suscitado não só pela presença da corça saída da floresta, mas também pela cena em primeiro plano, observada pelo animal em postura hesitante. A corça é símbolo deste melancólico trecho narrativo:

“Então, no final das contas a coisa realmente *aconteceu!* E agora, quem sou eu? *Vou* me lembrar, se puder! Estou decidida!” Mas [...] tudo que conseguiu dizer [...] foi: “L, eu *sei* que começa com L”/ Nesse instante apareceu uma Corça vagando por ali; olhou para Alice com seus olhos grandes e meigos [...] / “Como você se chama?” finalmente a Corça perguntou. Que voz doce e suave tinha! / “Quem me dera saber!” pensou a pobre Alice (CARROLL, 2002, p. 169-170).

A obra de Carroll, ainda que seja produto de seu tempo, levanta grandes questões da pós-modernidade. A perda do nome próprio representa a contestação das identidades pessoais, a identidade infinita, num mundo em que nome e sobrenome já não definem quem você é. “A perda do nome próprio é a aventura que se repete através de todas as aventuras de Alice. Pois o nome próprio ou singular é garantido pela permanência de um saber” (DELEUZE, 2011, p. 3). A narrativa continua em direção a uma contrapartida:

Assim, saíram caminhando juntas pelo bosque, Alice abraçando afetuosamente o pescoço macio da Corça, até que chegaram a um campo aberto; então a Corça deu um súbito pinote no ar e se desvencilhou dos braços de Alice. “Sou uma Corça!” gritou radiante, “e, oh! você é uma criança humana!” Uma expressão de susto tomou de repente seus bonitos olhos castanhos e no instante seguinte ela fugiu como um raio./ Alice ficou procurando-a, preste a chorar de frustração por ter perdido sua querida companheira de viagem tão de repente. “De todo modo, agora sei meu nome” disse, “é algum consolo. Alice... Alice... não vou esquecer de novo. E agora, qual seta devo seguir?” (CARROLL, 2002, p. 170-171).

Livre para seguir seu destino, Alice, assim como a Corça, passa a valorizar sua privacidade e sente grande alívio em recuperar a identidade perdida: “a experiência da solidão, ansiada ou temida, é também altamente expressiva daquilo que acreditamos ser nossa individualidade” (FIGUEIREDO, 2008, p. 20). Mas é justamente esse o motivo da melancolia de Alice: ser abandonada à própria sorte “anuncia tormentos mentais e a agonia da indecisão, [...] prenuncia um medo paralisante do risco e do fracasso, sem direito a apelação ou desistência” (BAUMAN, 2001, p. 27).

Tema marcante das narrativas de Carroll, a loucura, ““Oh! É inevitável”, disse o Gato; ‘somos todos loucos aqui. Eu sou louco, você é louca”” (CARROLL, 2002, p. 63). Nesta indagação, registrada no íntimo de seu diário em 1856, Carroll busca por interseções entre sonho, insanidade e realidade:

quando estamos sonhando e, como tantas vezes acontece, temos uma vaga consciência do fato e tentamos despertar, não dizemos e fazemos coisas que na vigília seriam insanias? Não poderíamos, portanto, definir por vezes a insanidade como uma incapacidade de distinguir o que é vigília e o que é sono? Frequentemente sonhamos sem a menor suspeita de irrealidade: “O sono tem seu próprio mundo”, e com frequência é tão real quanto o outro (CARROLL, 2002, p. 64, n. 9).

À primeira vista, a indagação parece estabelecer uma linha divisória entre sonho e realidade; mas essa linha se rompe na insanidade, quando já não se pode distinguir entre sono e vigília. No romance *Algumas aventuras de Sílvia e Bruno* (1893) – escrito por Carroll em sua velhice – o narrador vai mais longe na fluidez entre sonho e realidade: ““Se sonhei com Sílvia”, eu disse comigo mesmo, ‘então isto é a realidade. Mas, se estive realmente com Sílvia, isto é um sonho! E por acaso a vida não é um sonho?’, eu indaguei incerto.” (CARROLL, 1997, p. 38). A nova indagação remete às manifestações do inconsciente de Freud, que se dão não só nas alucinações, mas em sonhos, chistes, atos falhos e lapsos de linguagem. Aliás, as vivências de Freud e Nietzsche, em suas buscas filosóficas incessantes, geraram uma angústia bastante aproximada da experiência da loucura – sugere Foucault (1997), ao escrever sobre “o ponto de ruptura da interpretação”.

Ao apresentar as convergências entre Marx, Nietzsche e Freud, Foucault (1997) explica que, a partir dos três filósofos, a interpretação se converteu numa tarefa infinita e os símbolos numa rede inesgotável de amplitude e abertura irreduzíveis. A interpretação se apresenta agora inacabada, fragmentada ou em suspenso:

quanto mais se avança na interpretação, quanto mais há uma aproximação de uma região perigosa em absoluto, onde não só a interpretação vai encontrar o início de seu retrocesso, mas que vai ainda desaparecer como interpretação e pode chegar a significar inclusive a desaparição do próprio intérprete. A existência sempre aproximada do ponto absoluto de interpretação significaria ao mesmo tempo a existência de um ponto de ruptura (FOUCAULT, 1997, p. 21).

Esse movimento incessante de interpretação, que remete à experiência da loucura, é o que caracteriza as narrativas de “Alice”. Segundo Gilles Deleuze (2011), as histórias de Carroll se desenvolvem numa sucessão de ações e acontecimentos puros, que enfatizam o que o autor chama de “efeitos de superfície”. Nesse ponto, Deleuze se aproxima do conceito de profundidade de Nietzsche: “os símbolos

escalonaram-se num espaço mais diferenciado, partindo de uma dimensão do que poderíamos qualificar de profundidade, sempre que não a considerássemos como interioridade, antes pelo contrário, exterioridade” (FOUCAULT, 1997, p. 18). Ambos filósofos combatem a ideia de profundidade como uma busca pelo interior da verdade e da origem; a encaram mais como uma nuvem de um emaranhado caótico que poderia ser comparada à navegação na *internet* ou, como sugeriria Freud (2001) ao se debruçar sobre os sonhos, ao micélio de um cogumelo:

Mesmo no sonho interpretado de forma mais minuciosa, é frequente haver um trecho que tem de permanecer obscuro; é que, durante o trabalho de interpretação, apercebemo-nos de que há nesse ponto um emaranhado de pensamentos oníricos que não se deixa desenredar e que, além disso, nada acrescenta a nosso conhecimento do conteúdo do sonho. Esse é o *umbigo do sonho*, o ponto onde ele mergulha no desconhecido. Os pensamentos oníricos a que somos levados pela interpretação não podem, pela natureza das coisas, ter um fim definido; estão fadados a ramificar-se em todas as direções dentro da intrincada rede de nosso mundo do pensamento. É de algum ponto em que essa trama é particularmente fechada que brota o desejo do sonho, tal como um *cogumelo de seu micélio* (FREUD, 2001, p. 449, grifo nosso).

A ambiguidade dos lados do cogumelo – em que um faz de Alice crescer e o outro, diminuir – é a condensação dos opostos que se somam sem nunca se anularem; é, sobretudo, a multiplicidade de seu micélio, cujas ramificações remetem ao rizoma deleuziano. Aquilo que permanece obscuro é justamente o umbigo do sonho, a ruptura da interpretação: o que tem potencial para gerar tamanha multiplicidade. Das lacunas, brotam desejos que, por sua vez, dão continuidade ao processo intermitente. O sonho é pensamento por imagens, é uma forma de expressão criativa; e assim o é a leitura. A diferença entre o sonhador (leitor) e o artista (leitorativo) é que o último traz à vigília seu sonho noturno, dá a ver, aos olhos do outro, seu devaneio íntimo ao materializar a imagem psíquica.

3.3 O autor, o leitor e o ato da leitura

Agora, que chegaste à idade avançada de quinze anos, Maria da Graça, eu te dou este livro: *Alice no País das Maravilhas*. Este livro é doido, Maria. Isto é: o sentido dele está em ti (CAMPOS, 1979, p. 73).⁵⁷

Para Roland Barthes (2004), o lugar da escrita já não pertence ao autor, mas ao leitor; não está na origem, mas no destino. O ato da escrita se dá no momento da leitura; não é o autor quem cria a obra, é a escritura que dá vida ao *scriptor*.

⁵⁷ Agradecemos à Adriana Peliano pelo recorte dessa citação.

Sobretudo, aquilo que fala, que se articula na escrita, não é o autor, mas a linguagem. Barthes (2004, p. 6) foi um dos pioneiros na conquista da autoridade do leitor no século XX: “Sabemos que, para devolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do autor”.

A quem pertence a frase do narrador ou personagem que fala no romance? Quem a disse? “Ninguém (isto é, nenhuma «pessoa») a disse: a sua origem, a sua voz não é o verdadeiro lugar da escrita, é a leitura” – responde Barthes (2004, p. 5). Quando reivindica o fim da supremacia do Autor-Deus, dono da mensagem que oferece à decifração, Barthes (2004) quer negar o texto como sentido único e seguir em defesa da multiplicidade – lugar que pertence precisamente ao leitor, o ser total da escrita. Em resposta a Barthes, Foucault (2009, p. 288) provoca: “Que importa quem fala?”. Ao sugerir como foco dessa reflexão as noções de obra e de escrita – essa última justamente por se colocar no limiar entre a presença e a desaparição de autor –, Foucault (2009, p. 271) se questiona sobre o estatuto dessa nova ausência do autor, que corre o risco de se transpor num anonimato transcendental:

Dar, de fato, à escrita um estatuto originário não seria uma maneira de, por um lado, traduzir novamente em termos transcendenciais a afirmação teológica do seu caráter sagrado e, por outro, a afirmação crítica do seu caráter criador? [...] Enfim, pensar a escrita como ausência não seria muito simplesmente repetir em termos transcendenciais o princípio religioso da tradição simultaneamente inalterável e jamais realizada, e o princípio estético da sobrevivência da obra, de sua manutenção além da morte, e do seu excesso enigmático em relação ao autor?

À parte dessa questão, ambos concordam que o autor reprime a proliferação de sentido. Para Barthes (2004, p. 4), “dar um Autor a um texto é impor a esse texto um mecanismo de segurança, é dotá-lo de um significado último, é fechar a escrita”. O autor, para Foucault (2009, p. 287), “é um certo princípio funcional pelo qual, em nossa cultura, delimita-se, exclui-se ou seleciona-se: em suma, o princípio pelo qual se entrava a livre circulação, a livre manipulação, a livre composição, decomposição, recomposição da ficção”. Ambos criticam os vínculos entre biografia e ficção, contrapondo-se à vida como explicação para a obra.

Mas desqualificar os vínculos interpretativos entre autor e obra não seria, de certa maneira, o mesmo que reprimir o desejo do leitor pelo jogo da decifração? Afinal, a não ser que o próprio autor ofereça resposta aos enigmas, é sempre o leitor que cria tais vínculos – seja ele crítico, historiador, biógrafo, leitor-fruidor ou leitor-ativo. Nesse sentido, o processo de decifração seria, de fato, limitante? Não para Freud, nem para o Chapeleiro Maluco. Para Freud (2001), é justamente

durante o processo de decifração do sonho que se esbarra em seu umbigo, seu ponto de contato com o desconhecido, com a ruptura da interpretação. Enquanto isso, o Chapeleiro oferece à Alice (e ao leitor) o enigma sem resposta: “Por que um corvo se parece com uma escrivaninha?” (CARROLL, 2002, p. 68). Foi justamente a negação de uma resposta – tanto por parte do Chapeleiro, quanto de Carroll – que fez proliferar incontáveis tentativas criativas de desvendar o enigma por parte dos leitores, numa clara manifestação do desejo pelo jogo da decifração.

Ao propor o ato psicanalítico como ato criador e a interpretação como *não-toda*, Isabel de Andrade Fortes (1998, p. 71) afirma que “a decifração de um enigma consiste no relançamento de novos enigmas, em uma cadeia contínua de abertura do e para o inconsciente”. Isso nos leva de volta ao conceito de “obra aberta”, que, aplicado às obras de Carroll, tem íntima ligação com o *nonsense*. A esse respeito, a autora complementa: “É, portanto, neste limite do sem-sentido, do *nonsense*, que a interpretação é criação: potência criadora de novos e múltiplos sentidos” (FORTES, 1998, p. 72-73).

Num movimento diacrônico, Eco (2012, p. 44) enxerga sua concepção de obra aberta na forma barroca, que, segundo ele, “é dinâmica, tende a uma indeterminação de efeito [...] e sugere uma progressiva dilatação do espaço”, induzindo o espectador a “deslocar-se continuamente para ver a obra sob aspectos sempre novos, como se ela estivesse em contínua mutação”. No defrontar-se diante de um mundo em movimento, a sensibilidade barroca é similar à contemporânea e exige ações inventivas por parte do homem que, agora, segundo Eco (2012, p. 45), “vê na obra de arte, não um objeto baseado em relações evidentes, a ser desfrutado como belo, mas um mistério a investigar, uma missão a cumprir, um estímulo à vivacidade da imaginação”.

Para Bakhtin (1997), a linguagem é dinâmica e o discurso, inconcluso, só encontra completude no processo dialógico. Nesse sentido, todo ato de comunicação é um ato de criação. Nisso, inclui-se o ato da leitura, que, para Iser (1996), desenvolve-se numa relação recíproca de interação entre o texto e o leitor: o texto se acopla ao leitor que, por sua vez, acaba afetado pelo texto. Uma metáfora dessa relação recíproca pode ser experimentada através de *A Bao A Qu*, ser imaginado por Jorge Luis Borges (2007b) que “olha com o corpo inteiro e que quando tocado lembra casca de pêssego”:

Na escada da Torre da Vitória vive desde o início do tempo o A Bao A Qu, sensível aos valores das almas humanas. Vive em estado letárgico, no primeiro degrau, e só desfruta de vida consciente quando alguém sobe a escada. A vibração da pessoa que se aproxima lhe incute vida, e uma luz interior se insinua nele. Ao mesmo tempo, seu corpo e sua pele quase translúcida começam a mover-se. Quando alguém sobe a escada, o A Bao a Qu se posiciona quase nos calcanhares do visitante e sobe pendurando-se à borda dos degraus curvos e gastos pelos pés de gerações de peregrinos. A cada degrau sua cor se intensifica, sua forma se aperfeiçoa e a luz que ele irradia é cada vez mais brilhante (BORGES, 2007b, p. 11).

Se o subir a escada representasse o ato da leitura, A Bao A Qu encenaria o papel do texto e o peregrino, o do leitor. Quando o peregrino desce a escada – e o leitor fecha o livro –, “A Bao A Qu rola e cai até o degrau inicial, onde, já apagado e semelhante a uma lâmina de contornos vagos, espera o próximo visitante”. O texto existe no momento em que o livro é aberto; é o leitor-visitante que incute vida ao texto. O ato da leitura é equivalente ao ato da escrita de Barthes (2004) e, nessa linha de pensamento, A Bao A Qu representaria o *scriptor* e a escada, a mídia e a linguagem. Para Foucault (2009), A Bao A Qu seria o nome do autor, que se distingue do nome próprio; para Bakhtin (1997), o autor-criador – e não o autor-pessoa.

Ao transpor o pensamento dos três teóricos citados para o contexto de “Alice”, seus conceitos se tornam, talvez, mais didáticos. Charles Lutwidge Dodgson é: para Barthes (2004), o autor; para Bakhtin (1997), o autor-pessoa e, para Foucault (2009), o nome próprio. Seu pseudônimo Lewis Carroll é, respectivamente: o *scriptor*; o autor-criador e o nome do autor. Enquanto Bakhtin explicita que é comum haver uma confusão entre autor-criador – intrínseco à obra – e autor-pessoa – relativo à vida (SANTOS, J., 2008), Foucault (2009) defende que os discursos inscritos na função autor permitem uma pluralidade de egos. É, entretanto, no limiar dessa pluralidade que o nome e o pseudônimo do autor das “Alices” se confundem – e, talvez, já não comportem designações bem delineadas.

Em “Alice”, origem e destino, produção e recepção, autor e leitor, nome próprio e pseudônimo se mesclam incessantemente. A começar pelo nome e pseudônimo: o íntimo de Charles Lutwidge Dodgson é embaçado pelo reflexo especular de Lewis Carroll e vice-versa. O pseudônimo foi literalmente criado a partir da inversão do nome: “Charles Lutwidge” foi transposto para o latim como “Carolus Ludovicus”, depois de volta ao inglês como “Carroll Lewis” e, finalmente, invertido para formar “Lewis Carroll”. “E então acordamos. Nenhuma das transições de Alice no País das Maravilhas é tão estranha quanto acordar. Pois despertamos para

descobrir – será que é o Reverendo C. L. Dodgson? Será Lewis Carroll? Ou ambos combinados?” (WOOLF, 2018, p. 205).

Ao comparar os dois criadores do *nonsense*, Chesterton (1902) destaca Edward Lear como o pai do gênero, mas admite ter Carroll uma grande vantagem: diferentemente da de Lear, a vida de Carroll é tão conhecida quanto suas obras. Enquanto Lear aparenta ser puramente excêntrico tal qual os personagens de suas rimas, o autor das “Alices” transita com facilidade: tem um pé em cada mundo. Dodgson é clérigo respeitado, pé no chão, e Carroll cai de ponta-cabeça no mundo dos sonhos. Esse senso de escape para um lugar cujas regras já não sejam fixas e limitantes como as do mundo palpável, faz com que o leitor inversamente desconfie de que cada personagem do mundo mágico possa ter um pé na vida cotidiana.

Na dinâmica criativa irreversível, as ambivalências entre nome e pseudônimo, entre vida e obra, tornam-se solo fértil. Novas narrativas híbridas, que embaralham e subvertem literatura e biografia, afloram do imaginário pós-moderno. É o caso do escritor português Mário Cláudio, cuja novela *O Fotógrafo e a Rapariga* extrapola as fronteiras entre vida e ficção, ao evidenciar como protagonistas Charles Dodgson e Alice Liddell, narradora em primeira pessoa deste trecho do livro:

Se eu quisesse entender até às últimas consequências o delírio que um fotógrafo amador instilou em mim, diria que vejo os manuscritos da minha coleção revolvidos por um vendaval. [...] A toda volta bailam as páginas de maravilhas dos livros em que apareço, de mistura às ilustrações com que as abrilhantaram, e desde logo as do punho do próprio autor do texto, não tão despiciendas como ele as julgava, mas absolutamente capazes de ombrear com muitas que se reputam de esplêndidas. Um sopro violento levanta-me a saia de roda, e o aventalinho com a única algibeira, atulhada sabe-se lá de quê. E ali estou, confusa num turbilhão de aromas variadíssimos, a erva da margem do rio, a fumo de chaminé, a limo do poço, a melaço, e a bolos, sem perceber para onde me dirigir. As cartas que o Fotógrafo me enviou, redigidas na sua letra tão bonita, e não raro iluminadas por desenhos que ele amorosamente traçava, ofereciam-me mundos que apenas mais tarde, e já na velhice, eu frequentaria em sonhos. Mas por ordem de minha Mãe toda essa papelada arderia num auto-de-fé incompreensível, isto por efeito de uma sentença que jamais me pareceu menos absurda do que as da Rainha de Copas (CLÁUDIO, 2015, p. 20-21).

Diante da fumaça ofuscante dos papéis queimados, paira um imenso vazio: seja na ficção, seja na vida. De acordo com Iser (1996), os “lugares vazios” e a “negação” são estruturas de indeterminação presentes no texto e necessárias à sua comunicação com o leitor. O leitor é estimulado a agir uma vez que os espaços vazios e o não-dito promovem uma ruptura na coerência do texto; “o que por eles é suspenso impulsiona a imaginação do leitor: trata-se de ocupar através de representações o que é encoberto” (ISER, 1996, p. 144). As lacunas se abrem numa

multiplicidade caleidoscópica de sentidos que emergem do texto através do leitor. Complementando a conceituação de Iser, tais lacunas podem ser encontradas não só na obra, mas também na vida do autor. Afinal, o quão estimulador é o espaço vazio deixado pelas páginas arrancadas do diário de Dodgson? Isso não teria estimulado profundamente o sonhar de Mário Cláudio e de tantos outros leitores-ativos? Nesse ponto, ressurge a questão sobre a validade dos vínculos entre biografia e ficção; e é na psicanálise de Freud que poderíamos encontrar iluminações sobre a controvérsia.

Em *Lembranças encobridoras*, Freud (1980) transcreve um interessante diálogo entre ele e seu entrevistado, um homem de nível superior com trinta e oito anos, com o objetivo de lançar investigações sobre as recordações da infância. O texto que se propõe científico acaba por se desenrolar à maneira de um conto; e o leitor se deixa envolver pelo diálogo espirituoso que é, na verdade, uma conversa de Freud com ele mesmo: uma autoanálise biográfica. Na conceituação elaborada pelo psicanalista, a “lembraça encobridora” se revela no contraste entre a aparente trivialidade do conteúdo rememorado e a intensa nitidez da imagem dessa memória. Tamanha nitidez se justifica justamente no encobrimento do evento original relacionado que, por sua vez, permanece oculto para quem o rememora. Em outras palavras, ao invés de guardar a imagem mnêmica do evento traumático, a memória se desloca de maneira associativa para uma lembrança outra, tão banal, que não nos parece digna de registro e, por isso, soa incompreensível ou sem sentido. Comumente vinculada à infância, esse tipo de memória é uma espécie de véu, que ao mesmo tempo revela e encobre, e que, portanto, está diretamente relacionada aos elementos do evento que quer suprimir. Para fins explicativos, apresentamos, em seguida, um exemplo de lembrança encobridora.

Uma mulher, em seus trinta e poucos, relata como primeira memória de vida a lembrança de estar sentada, junto de sua prima, na porta de uma casa que ficava em frente à de sua avó; lembrança essa que, aparentemente banal, encobre um acontecimento traumático. Na ocasião, a criança de apenas dois anos provavelmente buscava entender o porquê de todos os adultos terem simplesmente desaparecido. Soube, trinta anos depois em conversa com sua mãe, que aquele havia sido o dia do enterro de seu avô e que ela e a prima pequenas, privadas de acompanhar a cerimônia, haviam sido deixadas sob os cuidados da vizinha da frente. Apesar de nutrir imensurável afeto por seu avô falecido, não é capaz de resgatar nenhuma lembrança direta do convívio com ele nem, muito menos, dos eventos de sua

doença e morte. A única memória psíquica registrada daquela época diz respeito ao instante, singelo e silencioso, junto de sua prima: lembra da ausência e do vazio; lembra da escada da porta onde estavam sentadas, da calçada de ladrilhos da vila e do vívido azul da casa da avó. As outras lembranças de seu avô são sempre atraídas pelas célebres histórias, contadas por sua mãe e avó, e pelas inúmeras imagens eternizadas por seu pai fotógrafo.

“Essa distorção entre a certeza e o esquecimento me deu uma espécie de vertigem” – confessa Barthes (1984, p. 128) diante de sua fotografia. Já não sei ao certo se aquilo que vi foi de olhos abertos ou fechados: lembranças fragmentadas, encobridoras, embaralhadas entre os pesadelos da vigília e os sonhos noturnos. Para Tania Rivera (2013, p. 52), a lembrança encobridora é “uma espécie de enigmática fotografia do infantil” que contém, ainda que de maneira deslocada ou disfarçada, a essência do conflito inerente ao sujeito. Para Freud (2001, p. 112), é semelhante à imersão onírica na garganta de Irma.⁵⁸ Finalmente, para Alice, é como a sensação da toca do coelho: caindo, caindo, caindo, vê múltiplas estantes repletas de objetos estranhos, mapas, quadros, livros e, como no devaneio de Borges (2007a, p. 70), seu “corpo precipitar-se-á longamente até se corromper e dissolver no vento gerado pela queda, que é infinita”.

A partir de seu estudo, Freud (1980) garante um novo estatuto à questão da memória, especialmente no que diz respeito à sua relação com o inconsciente, ao mostrar que as lembranças se dão na hibridez entre a fantasia e realidade. Se a lembrança pode ser considerada, em partes, fantasia ou ficção, o que dizer da biografia escrita por outrem? Em seus diários, Dodgson registra sua interpretação da experiência vivida; já o biógrafo, como leitor do diário, promove uma subjetivação da recordação experimentada pelo outro. Quando a biografia é subjetivada pelo leitor, já não pode ser supremacia do autor. O *scriptor* da biografia cria elos entre a vida e a escritura ficcional desse outrem. Desde que não sejam impostos como sentido único e, sim, como mais um dos múltiplos possíveis, esses elos podem levar a direções inesperadas. O leitor de biografia e romance promove, por sua vez, nova interpretação cruzada; a verdade única já não se sustenta: é experiência interpretativa, nascimento do leitor.

⁵⁸ Icônico na história da psicanálise, “O sonho da injeção de Irma” foi relatado e analisado por Freud em *A interpretação dos sonhos*. A garganta de Irma – examinada do ponto de vista médico por Freud em seu próprio sonho – simboliza o insondável, o ponto de ruptura da interpretação.

3.3 Pimenta, vinagre e açúcar

“Você não faz ideia de como estou feliz emvê-la novamente, minha coisinha mais querida”, disse a Duquesa, enquanto enroscava seu braço afetuosamente no de Alice e as duas se afastavam bem juntinhas. Alice ficou radiante ao encontrá-la com um temperamento tão agradável e isso a fez pensar consigo mesma que talvez fosse apenas a pimenta que a tornara tão irritadiça naquela vez em que elas se conheceram na cozinha./ “Quando *eu* for uma Duquesa,” disse para si mesma (ainda que num tom não muito esperançoso), “não terei *nenhuma* pimenta em minha cozinha. Sopa cai muito bem sem pimenta... Talvez seja sempre a **pimenta** que deixa as pessoas esquentadas”, continuou, muito satisfeita por ter descoberto um novo tipo de regra, “e o **vinagre** que as torna azedas... e a camomila que as torna amargas... e... e o **açúcar** caramelado e essas coisas que deixam as crianças doces. Eu só queria que as pessoas soubessem disso, pois não seriam tão egoísticas quanto às balas de caramelo, sabe” (CARROLL, 2015, p. 107, tradução e grifos nossos).

Sejam estas organizadas para fins científicos ou literários, “as palavras têm sabor” – afirma Barthes (1980, p. 19), ao lembrar que “saber” e “sabor” provêm da mesma origem no latim. Se, na escritura – de acordo com a concepção barthesiana –, é possível encontrar este ingrediente especial, “o sal das palavras”, nas imagens de “Alice” também há de serem encontradas pitadas de pimenta, vinagre e açúcar. Adicionados às imagens, os três ingredientes elencados pela própria Alice são como as cores, texturas, luzes e sombras, que, ao atiçar o olhar tátil, ganham sabor em sinestesia. Tons suaves e traço meigo em estilo “docinho de coco” – como o da Mary Blair –, remetem ao açúcar e tendem a conquistar a empatia do público infantil. Cores altamente vibrantes e formas sinuosas têm potencial para representar a mistura equilibrada de pimenta + açúcar – como nas imagens de Adrian Piper que remetem à euforia e à psicodelia. Cores quentes como o vermelho e o laranja podem formar uma composição bastante apimentada. Ainda que em preto e branco, o traço esquizofrônico de Ralph Steadman, por exemplo, é apimentado como na regra elaborada por Alice. Determinadas combinações de cores e formas causam estranhamento tal qual a percepção de uma comida azeda – é o caso do curta de animação regado à vinagre por Vince Collins, *Malice in Wonderland*.

Os dois diagramas apresentados a seguir são uma pequena amostra do quão complexo, múltiplo e, quiçá, contraditório, é o universo visual de “Alice”. Importante ressaltar que estes diagramas não pretendem uma esquematização formal, mas buscam, de forma lúdica e subjetiva, mostrar como as imagens de “Alice” se perpetuam em cadeia – ora convergindo, ora divergindo, por proximidade e distanciamento, por associação e contraste. Ao justapor “mistura + confronto”, dois conceitos aparentemente opostos, Ricardo Basbaum (2013, p. 77) define a mistura

com uma dissolução de fronteiras, em que as unidades, postas em estado transitório, tornam-se híbridas e instáveis: “os objetos estabelecem uma relação de acoplamento e contaminação recíproca, resultando numa perda de nitidez dos contornos que os separam uns dos outros”. Já o confronto, para ele, dá-se numa “situação de investimento na alteridade em que se aposta na diferença como valor”.

A partir dessa lógica, os diagramas dão visualidade aos humores e rumores de Alice, que transita livremente entre os mundos simbólicos dos diferentes artistas. Muitos temas poderiam ser postos em jogo a partir dessa lógica, mas optamos por circunscrever aqui apenas dois. O primeiro diagrama é guiado pela temática *humor* (Figura 79) e o segundo, *libido* (Figura 80). Aos temas norteadores, foram acrescidos os ingredientes que incrementam a lógica subjetiva dos esquemas; são eles: açúcar, pimenta e vinagre. Vale destacar que os diagramas não seguem a lógica usual triangular, em que o mais próximo corresponde ao 100% e o mais afastado ao 0%. As características neles elencadas são sempre híbridas e transitórias. Como em qualquer receita, os ingredientes se mesclam e já não é possível decantá-los de volta a seus estados puros. É por isso que, por exemplo, onde há maior concentração de pimenta e vinagre, é possível sentir um toque de doçura. Em contrapartida, mesmo na ilustração mais “docinho de coco”, pode haver uma pitada accidental de pimenta.

Ao centro, os diagramas contêm fotos de Lewis Carroll, que são como pontos de partida – referências visuais dos ingredientes adicionados à mistura. Ambas as compilações mostram a capacidade de “Alice” em transitar por significações multifacetadas. Por exemplo, a fotografia da Alice Liddell de Pequena Mendiga – retratada como uma menina de rua maltrapilha, cuja roupa rasgada deixa peito, ombros e pernas à mostra –, põe em embate ambos os sentidos da palavra *gamin(e)*: o termo francês *gamin* (masculino) poderia ser traduzido para o português como “menino de rua”; o termo *Gamine* (feminino) ganhou um novo significado no inglês, remetendo ao estereótipo feminino da menina-mulher, inocente e sensual, frágil e maliciosa. A partir do centro do segundo diagrama, essa fotografia representa a mistura açúcar + pimenta, que se ramifica através de releituras em direção à periferia. De uma maneira geral, os diagramas permitem, conforme sugere Ricardo Basbaum (2013, p. 39-40),

trazer para o visível diferentes padrões de relacionamento – envolvendo afeto, atração, conexão, repulsão etc. Os diagramas produzem um campo afetivo e indicam paisagens mentais, apresentando aspectos de processos de transformação: estabelecem conexões e desconexões entre sujeito e objeto, localizando a construção de

identidade em um certo território que configuram. Traçar territórios é parte do processo, do mesmo modo que territórios podem dar origem a outros processos./ Tais diagramas corporificam possíveis estratégias narrativas que podem ser desdobradas a qualquer momento pelo espectador, dando origem a novas estórias/histórias que agora passam a incorporar o/a espectador/a ele/ela mesmo/a, convidado/a (de modo especial) a fazer parte do jogo narrativo. Em minha prática como artista, os diagramas aparecem como meio de tornar visíveis as ligações entre prática visual e campo discursivo: os diagramas não seguem teorias já escritas, mas são estruturas que se abrem para o lado de fora, posicionando-se como uma zona intermediária, membranosa, que querem ocupar. Trabalhar na linha de fronteira e torná-la permeável, tático, poética – menos fronteiriça e mais uma zona quente e liminar, onde forças livres e disponíveis podem tanto carregá-lo de energia quanto dissolver seus planos pré-preparados. Ali as coisas se movem de modo errático.

Foi a própria Alice quem estabeleceu as regras deste jogo, que, aqui, assume uma forma aparentemente estruturada para fins explicativos, mas que, na verdade, poderia assumir infinitas outras combinações. O arranjo destes gráficos é, portanto, parcial, subjetivo e intuitivo; eu mesma experimentei combinações variadas ao longo do processo. O leitor poderia, a seu bel-prazer, recortar as peças e embaralhá-las a fim de reconstruir os gráficos de acordo com seu arranjo íntimo e pessoal. Poderia, ainda, imprimir novas peças e reintegrá-las infinitamente às composições caleidoscópicas, de vocação rizomática, compondo algo semelhante ao que Umberto Eco (2012) chama de “obra em movimento”. Nessa ocasião, ao indicar que as manifestações da obra aberta estão presentes em diversos campos da arte para além da música, Eco (2012) é didático ao apresentar as esculturas de Alexander Calder como exemplos de “objetos artísticos que trazem em si mesmos como que uma mobilidade, uma capacidade de reproduzir-se caleidoscopicamente aos olhos do fruidor como eternamente novos” (ECO, 2012, p. 51). Em nosso caso particular, o conceito de “obra em movimento” é mais sutil e metafórico, mas igualmente aplicável à dinâmica criativa irreversível. É também nesse sentido que as composições adiante nada mais são do que sugestões transitórias: pontos de partida para desconstrução e reconstrução. Os dois diagramas têm como principal objetivo, afinal, dar aos olhos do leitor as múltiplas faces de “Alice”: o fenômeno cultural mutante que, tal qual o mundo contemporâneo, flui veloz em constante devir.

Sem mais explicações, os diagramas seguem o conceito e a forma do caleidoscópio: as imagens em cadeia refletem e refratam umas às outras, num movimento de ressignificação das narrativas. Use o *zoom* para ver as imagens em detalhes e pressione o botão do *mouse* para saber os nomes dos artistas.

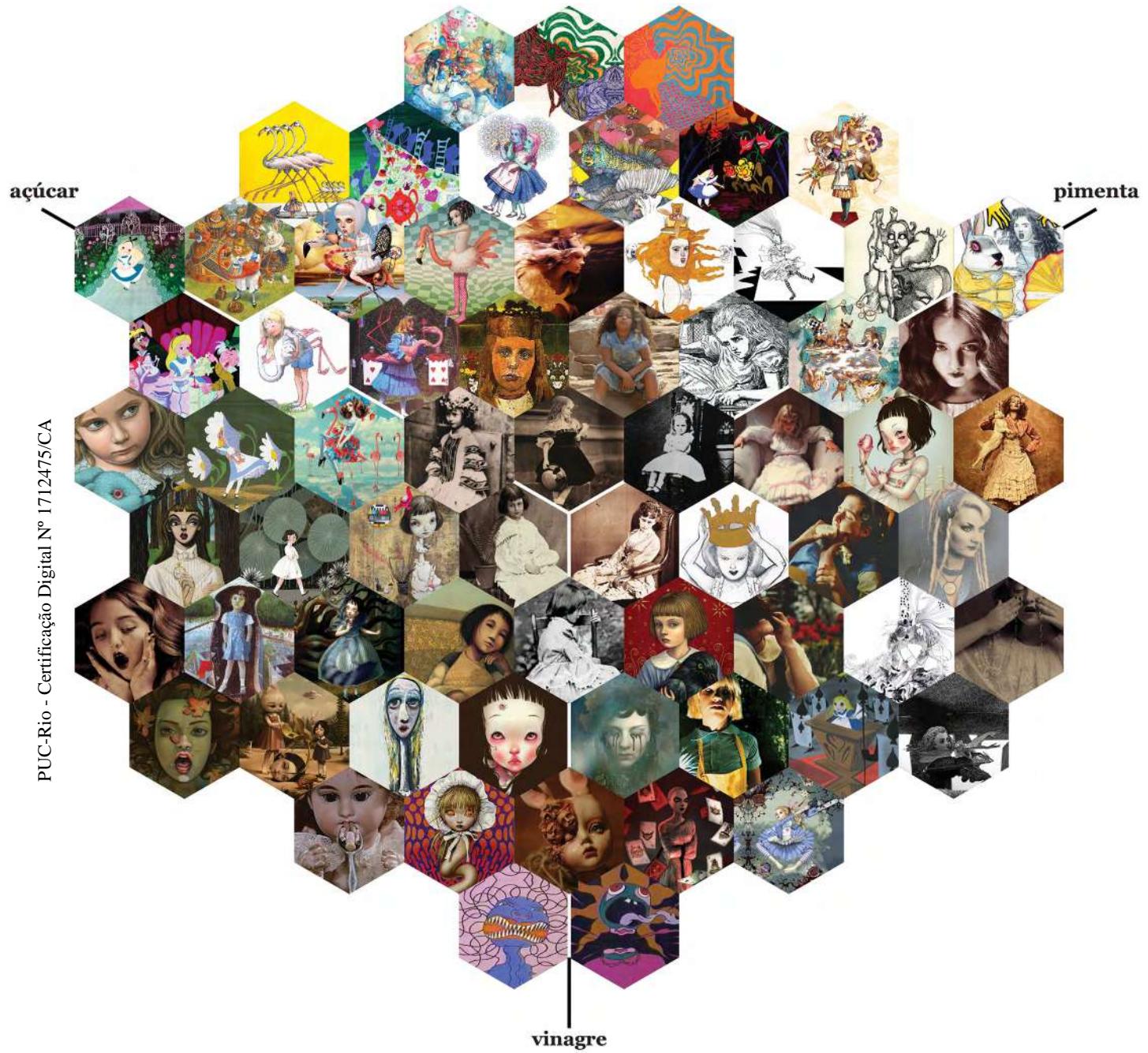


Figura 79 - Gráfico pimenta, vinagre e açúcar. Eixo temático: *humor*. Elaborado por Larissa Averbug.



Figura 80 - Gráfico *pimenta, vinagre e açúcar*. Eixo temático: *libido*. Elaborado por Larissa Averbug.

3.4 Espelhos labirínticos, labirintos especulares e tudo aquilo que não cessa de se reinscrever

“Com que acha que ele sonha? [Tweedledee pergunta para Alice, a respeito do Rei Vermelho que está dormindo]”/ Alice disse: “Isso ninguém pode saber.”/ “Ora, com você!” Tweedledee exclamou, batendo palmas, triunfante. “E se parasse de sonhar com você, onde acha que você estaria?”/ “Onde estou agora, é claro,” respondeu Alice./ “Não, não!” Tweedledee retrucou, desdenhoso. “Não estaria em lugar algum. Ora, você é só uma espécie de coisa no sonho dele”/ “Se o rei acordasse”, acrescentou Tweedledum, “você sumiria... puf!... exatamente como uma vela!”/ “Não sumiria!”, Alice exclamou indignada. “Além disso, se eu sou só uma espécie de coisa no sonho dele, gostaria de saber o que vocês são?”/ “Idem”, disse Tweedledum./ “Idem, ibdem”, gritou Tweedledee./ E gritou tão alto que Alice não pode impedir de dizer: “Pss! Receio que vá acordá-lo se fizer tanto barulho” (CARROLL, 2002, p. 181-182).

“Uma estranha espécie de regressão ao infinito está envolvida aqui nos sonhos paralelos de Alice e do Rei Vermelho”, disse Gardner (2002, p. 181, n. 10): “Alice sonha com o Rei, que está sonhando com Alice, que está sonhando com o Rei, e assim por diante, como dois espelhos que se defrontam”. Nesse jogo espelular, a totalidade do eu vagueia através dos incontáveis labirintos ali refletidos. A imagem única e totalizante do espelho se fragmenta infinitamente no defrontar-se diante do Outro. O mosaico gerado pelo reflexo incessante despedaça o corpo novamente, como o espelho que se quebra em mil pedaços e sete anos de azar. Perdida em seus espelhos labirínticos, Alice encontra os labirintos especulares de Jorge Luis Borges: “*And if he left off dreaming about you...*” – com essa citação de *Looking-Glass*, Borges (2007a, p. 46) dá início a “As ruínas circulares”, o conto sobre o homem que:

Fechou os olhos pálidos e adormeceu, não por fraqueza da carne, mas por determinação da vontade. Sabia que [...] sua imediata obrigação era sonhar./ O propósito que o guiava não era impossível, ainda que sobrenatural. Queria sonhar um homem: queria sonhá-lo com integridade minuciosa e impô-lo à realidade.

Tal qual Alice ao entrar no bosque escuro, “se alguém tivesse lhe perguntado seu nome próprio ou qualquer traço de sua vida anterior, não teria dado com a resposta”, pois o homem de Borges (2007a, p. 47) estava “consagrado à única tarefa de dormir e sonhar.” Noites depois, vacilante entre o sono profundo e a “intolerável lucidez da insônia”, finalmente “sonhou com um coração que palpitava. Sonhou-o ativo, quente, secreto, do tamanho de um punho fechado, de cor grená na penumbra de um corpo humano ainda sem rosto nem sexo”. Antes de completar um ano, ele – não sabemos ao certo se o personagem ou o próprio Borges (2007a, p. 49-50) – conseguiu elaborar o conjunto de ossos que sustenta o corpo, os frágeis

músculos que protegem os olhos e, provavelmente a mais sofrível das tarefas, cada fio de cabelo. “Sonhou um homem inteiro, um moço, mas este não se incorporava nem falava nem podia abrir os olhos. Noite após noite, o homem o sonhava adormecido.” Até que, suspenso em movimento circular, deparou-se com o fim de um ciclo e, simultaneamente, com o ponto de ruptura que o levaria de volta ao novo início: “No sonho do homem que sonhava, o sonhado despertou.”

Seu filho nascido, já plenamente habituado à realidade, percorreu longas distâncias rumo a outro templo. O sonhador, novamente solitário, “prosternava-se perante a figura de pedra, talvez imaginando que seu filho irreal executasse idênticos ritos, noutras ruínas circulares”. Por um instante, temeu que o filho “descobrisse de algum modo sua condição de mero simulacro. Não ser um homem, ser a projeção do sonho de outro homem, que humilhação incomparável, que vertigem!” Tamanha é a vertigem que poderia, quem sabe, interpolar os sonhos paralelos de Borges e Lacan:

Correlativamente, a formação do [eu] simboliza-se oniricamente por um campo fortificado, ou mesmo um estádio, que distribui da arena interna até sua muralha, até seu cinturão de escombros e pântanos, dois campos de luta opostos em que o sujeito se enrosca na busca do altivo e longínquo castelo interior, cuja forma (às vezes justaposta no mesmo cenário) simboliza o *íssuo* de maneira surpreendente (LACAN, 1998, p. 101).

Ao final, leitor, sonhador e Borges assistiram da plateia, cada qual no interior de seu *estádio do espelho*, ao fogo impregnar-se nas ruínas circulares que abrigavam o “santuário do deus do Fogo”. O sonhador, já acometido pela velhice, consentiu-se à sentença de morte através das labaredas do fogo que, no entanto, “não morderam sua carne; antes o acariciaram, inundando-o sem calor e sem combustão. Com alívio, com humilhação, com terror, compreendeu que ele também era uma aparência, que outro o estava sonhando” – e Borges (2007a, p. 52) despertou.

“Bem-vindo ao deserto do Real!”, disse o personagem do *Matrix* (1999), filme que promove intertextualidades com “Alice”. Se, para Lacan (1985), o Real é o que não cessa de não se escrever, o Imaginário é, nesse movimento contínuo, tudo aquilo que não cessa de reinscrever-se. Nesse último registro, estão “Alice” e Alice, reinscritas nas múltiplas faces da criança-sonho, no deslizar dos significantes, incessantemente refletidos em sua dinâmica criativa irreversível. As ruínas circulares de Borges convergem, finalmente, de volta ao leitor. “De fato, a leitura é jogo de espelhos, avanço especular. Reencontramos ao ler. [...] Não há jamais

compreensão autônoma, sentido constituído, imposto pelo livro em leitura” (GOULEMOT, 2001, p. 115).

Carroll convida leitor-fruidor e leitor-ativo para um mergulho numa narrativa subterrânea e extraordinária. Já não é possível distinguir entre ficção e biografia, real e imaginário, sonho e pesadelo, significante e significado. Suas obras refletem a crise do sujeito moderno; promovem uma crítica à razão; ironizam a lógica e o bom senso, através do *nonsense*. A identidade de “Alice” é fragmentada, atraçada pelo outro de cada novo artista que se propõe leitor-ativo. A dinâmica criativa irreversível proporcionou uma rara liberdade: “tantas linguagens quantos desejos houver” (BARTHES, 1980, p. 23). É a menina-sonho a ganhar múltiplas faces.

Resta, afinal, um contínuo indagar:

Quem sonhou, Alice? O Rei Vermelho, você ou Kitty?

Quem sonhou “Alice”? Dodgson, Carroll ou Liddell?

Quem sonhou? O Fotógrafo ou a Rapariga? Mário Cláudio, Borges ou Lacan?

Foi você, leitor? Ativo ou sonhador?

Silêncio! Ou vai acordar.

Capítulo 4.

Cartas na Mesa, processos criativos em jogo

A vida e a obra de Lewis Carroll são permeadas por charadas sem resposta: “O Marimbondo de Peruca” é uma delas. Chamado de *The Wasp in a Wig* na língua original, esse episódio foi suprimido de *Looking-Glass* a pedido do ilustrador John Tenniel em 1870; o público geral, no entanto, só tomou conhecimento disso em 1898, quando Stuart Dodgson Collingwood publicou a primeira biografia de seu tio recém-falecido. Importante ressaltar que o público se inteirou do personagem, mas não do trecho narrativo. O grande mistério perdurou por mais de 70 anos, até que, subitamente, uma prova tipográfica com o conteúdo textual e as correções manuscritas por Carroll surgiu a leilão em 1974. Se você, caro leitor, pensa que essa prova solucionou o quebra-cabeça de vez, sinto lhe informar que pode estar enganado. Novas charadas sem respostas insistem em ressurgir.

O capítulo 4.1 contém peças encontradas durante a pesquisa (bibliográfica, de arquivo e de campo), para compor este que é um estudo aprofundado e atualizado sobre o *Wasp*: o Marimbondo desaparecido do mundo do espelho. A intenção não é a de resolver o enigma, mas de compor um cenário amplo para que o corpo ativo de pesquisadores e leitores curiosos dê continuidade às investigações. O que já foi motivo de muito alvoroço entre os estudiosos, hoje mais parece uma equação bem resolvida. Mas será? A partir de agora, as cartas são embaralhadas e redistribuídas. E que o jogo continue, rumo à próxima rodada.

Nesse primeiro tópico, são destacados seis estudos mais relevantes dentro do contexto proposto: Martin Gardner (1977/2002/2015), autor da edição comentada, que investigou o leilão de 1974 e conseguiu o fac-símile da prova tipográfica através comprador; Morton Cohen (1977), que escreveu o artigo para a edição 51 da *Telegraph Sunday Magazine* – a que contém o fac-símile; Edward Wakeling (1992), que descobriu o plano de ilustrações de *Looking-Glass*, manuscrito original do acervo da Christ Church e prova essencial da existência do personagem suprimido; Robert Dupree (1982), que, ao investigar o efeito que a supressão do episódio pode ter gerado em outros trechos da história, acabou por fazer uma

interpretação mais detalhada sobre o Marimbondo em comparação com outros personagens de *Looking-Glass*; Matthew Demakos (2003), que fez um estudo detalhado com a finalidade de verificar a autenticidade do episódio, levando em consideração as muitas vozes (inclusive a de Selwyn Goodacre) do simpósio de 1976 – cujo objetivo era precisamente o mesmo de Demakos; e, por fim, Karoline Leach (2010), que explicita duas razões para desconfiar que o episódio seja falso.

Além do aprofundamento sobre o trecho suprimido, a pesquisa propõe um experimento artístico, parte do estudo de campo, relatado nos dois tópicos subsequentes.⁶¹ John Tenniel disse não ser capaz de imaginar como ilustrar um Marimbondo de Peruca. Em provocação, lançamos o desafio: quem seria capaz de não só imaginá-lo, mas de trazê-lo ao mundo? A brincadeira de ressuscitar o personagem rejeitado, chamada de *Wasp in a Wig Challenge*, já vale a experiência por si só. A intenção do campo, entretanto, é a de permear, na prática, os processos criativos dos produtores visuais de “Alice”, em seu fazer artístico e poético.

No segundo tópico, contemplamos a dinâmica aplicada ao processo de coleta de dados, bem como a metodologia e o embasamento teórico que serviu de propulsão inicial nesse sentido. Finalmente, no último tópico, reunimos o tão esperado resultado da pesquisa de campo. Resultado esse – espero deixar explícito através de recursos de linguagem, como o tempo verbal, exclusivamente usados neste trecho – que é um processo por si, nunca um ponto final. Precioso para análise, o experimento compõe uma reprodução simplificada da dinâmica criativa de “Alice”, mostrando como as obras influenciam umas às outras e como os artistas se deixam influenciar pelas memórias coletivas e da infância durante seus processos criativos íntimos. O estudo de campo é singular por ser capaz de gerar resultados surpreendentes ao pesquisador. O capítulo 4 se constitui como síntese desta etapa da pesquisa, que se aventurou para fora do gabinete, na trilha dos caminhos inesperados.

⁶¹ Durante o andamento da pesquisa, foi, na verdade, o experimento prático do campo que acabou por incentivar a pesquisa teórica e de arquivo sobre o episódio *Wasp in a Wig*, que se deu a *posteriori*; para uma leitura fluida do capítulo, entretanto, convém que o tópico sobre episódio perdido preceda os da pesquisa de campo.

4.1 Achados sobre o episódio perdido

4.1.1 O Marimbondo de Peruca

e estava prestes a saltar quando ouviu um suspiro profundo, que parecia vir do bosque atrás de si./ “Há alguém muito infeliz ali”, pensou, olhando aflita para trás para ver o que havia de errado. Algo parecido com um homem muito velho (só que seu rosto parecia o de um marimbondo) estava sentado no chão, apoiado contra uma árvore, todo encolhido e tremendo como se sentisse muito frio (CARROLL, 2002, p. 283).

Caro leitor, antes de saltar, vá espiar os anexos para ler, na íntegra, o episódio *The Wasp in a Wig* (p. 269). Vá, mas volte logo sabendo que tudo pode ser uma invenção – não necessariamente do Cavaleiro Branco. Traduzido como “O Marimbondo de Peruca” no *Alice: edição comentada* (2002), esse é o trecho que foi suspenso de *Looking-Glass*, tudo por causa do ilustrador. A tradução de Maria Luiza Borges pode parecer imprecisa à primeira vista, já que “vespa” seria a tradução literal para “wasp”. A transposição, entretanto, é bastante apropriada, não apenas porque “marimbondo” é o nome popular mais presente no imaginário brasileiro, mas porque o personagem é um homem muito velho – e a “vespa”, substantivo feminino.⁶²

Vespa é uma nomenclatura mais genérica para designar as milhares de espécies desse tipo de inseto, que se subdividem em dois grandes grupos: vespas sociais e vespas solitárias; esse último é o daquelas que vivem isoladamente e, portanto, não formam grandes colônias e ninhos. O grupo das vespas solitárias é o que abrange maior número de espécies hoje existentes. Aliás, tudo o que neste texto concerne à Biologia, vale ressaltar, é fruto da colaboração com Tatiane Tagliatti Maciel⁶³, bióloga da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), especialista em vespas sociais.

No Brasil, as vespas sociais são comumente chamadas de marimbondo.⁶⁴ Aquelas espécies clássicas, listradas de amarelo e preto, são vulgarmente designadas como *yellowjacket* nos países de língua inglesa e, tal qual os marimbondos, são vespas sociais, pertencentes à mesma ordem das abelhas e formigas; vivem, assim, em colônias cooperativas, organizadas por divisão de trabalho. As

⁶² Neste texto, optamos por nos referir ao personagem ora como Marimbondo, ora como Vespa, ora como *Wasp*, na tentativa de manter a complexidade e a ambiguidade nele presentes.

⁶³ Acesse o currículo Lattes da pesquisadora em:

<http://lattes.cnpq.br/8997503333770204>. Acesso em: 16 set. 2020.

⁶⁴ No norte do Brasil, esse tipo de inseto é conhecido como caba.

yellowjacket estão incluídas no grupo das chamadas vespas de papel, pois são capazes de fabricar papel na construção de seus ninhos, usando saliva e fibra de madeira morta dos troncos de árvore. De acordo com Martin Gardner (2015), o *Wasp in a Wig* é justamente uma vespa de papel: o jornal e a árvore próximos a ele são fortes indícios disso. Outra pista-chave é o amarelo-vivo de sua peruca e lenço; tudo indica que o personagem é inspirado na vespa *yellowjacket* (Figura 81).



Figura 81 - Vespa *yellowjacket*, cuja morfologia é provável inspiração para o Marimbondo de Peruca.

Uma colônia de vespas é, normalmente, dominada apenas por fêmeas; os machos – que, aliás, diferem-se morfologicamente das fêmeas por não possuírem ferrão – são logo expulsos do ninho e sobrevivem tão deslocados quanto o personagem rejeitado de *Looking-Glass*. Isso explicaria a aparente contradição, levantada por Gardner (1977) e retomada por Dupree (1982), de que o *Wasp in a Wig* seria do tipo *yellowjacket*, isto é, uma vespa social, mas seu comportamento, antissocial e solitário. Expulso da colônia, o Marimbondo de Peruca ficou tiririca, com frio, debaixo de uma árvore e com um lenço amarelo amarrado na cara.

Não é o caso de nosso personagem, mas entre as vespas solitárias, existem aquelas espécies parasitoides que usam o corpo de outros insetos – como lagartas e aranhas – para reprodução e alimentação. A fêmea da família Ichneumonidae, além dos ovos, injeta um veneno que paralisa o hospedeiro para garantir que suas larvas possam se desenvolver, alimentando-se do inseto que permanece vivo e em sofrimento ao longo do processo. Um tanto perturbadora, essa imagem da vespa parasita marcou presença no imaginário do século XIX, a ponto de contribuir para a teoria da evolução das espécies de Charles Darwin.⁶⁵ Ao chamar atenção para a Ichneumonidae, a família de vespas com hábitos parasitas, Darwin questionou a

⁶⁵ Uma curiosidade: Darwin e Carroll interagiram em trocas de carta. Carroll ofereceu uma de suas fotografias – a da soridente Flora Rankin, intitulada “*No Lessons Today*” – para um livro de Darwin sobre as expressões da emoção. Darwin respondeu educadamente que havia encerrado esse projeto, mas preservou a foto que hoje é parte de seu acervo em Cambridge (WAKELING, 2015).

presença de um Deus-criador, caridoso e onipresente, na carta enviada a Asa Gray em 22 de maio de 1860:

Admito que não posso ver claramente como veem os outros, e como eu gostaria de ver, evidências de designio e beneficência ao nosso redor. Parece-me haver miséria demais no mundo. Não posso me persuadir de que um Deus benéfico e onipotente teria intencionalmente criado os Ichneumonidae com a finalidade expressa de sua alimentação dentro dos corpos vivos de lagartas.⁶⁶

Dentre as espécies sociais, a mais assustadora talvez seja a chamada vespa asiática. Em 2020, o inseto que mede cerca de 5 cm⁶⁷ virou notícia mundial após sua primeira aparição nos EUA, intrigando cientistas e causando alvoroço nas redes sociais.⁶⁸ Diferentemente da Rainha de Copas, que ameaça, mas nunca decapita ninguém, a vespa gigante asiática, também conhecida como vespa assassina, é capaz de dizimar enxames de abelhas, arrancando-lhes a cabeça com uma mandíbula poderosa, que funciona à maneira de um alicate. Muito maiores do que as *yellowjackets* da imagem anterior (Figura 81), as vespas asiáticas são donas de um amarelo já não mais vivo; suas mandíbulas-alicate e as antenas caídas sobre os olhos, que mais parecem sobrancelhas, dão-lhe uma expressão caricata de raiva (Figura 82).



Figura 82 - Imagens amplamente divulgadas da vespa gigante asiática encontrada nos EUA em 2020.

Aspectos culturais sobre vespas em geral foram levantados através de estudo bibliográfico e entrevistas individuais com 304 pessoas de 27 países diferentes da África subsaariana, conduzidas nos anos 1995 e 2000 por Arnold Van Huis (2020). Em seu artigo, o pesquisador mostra que as impressões sobre as vespas são bastante controversas. Por exemplo, em lugares como Moçambique, Uganda e Ruanda, tem-se o costume de triturar o ninho e as larvas da vespa para misturá-los às

⁶⁶ Tradução nossa. Carta 2814: C. R. Darwin para Asa Gray, 22 maio 1860. Disponível em: <https://www.darwinproject.ac.uk/letter/DCP-LETT-2814.xml>. Acesso em: 14 nov. 2020.

⁶⁷ Pegue uma régua agora, caso queira ter uma boa noção do tamanho do bicho. Se estiver com preguiça, olhe para seu dedo mindinho: esse é mais ou menos o tamanho da vespa asiática.

⁶⁸<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/05/07/vespas-assassinas-nao-representam-perigo-tao-grande-a-humanos-dizem-especialistas-nos-eua.ghtml>. Acesso em: 14 nov. 2020.

rações caninas, a fim de tornar os cães mais cruéis. Mulheres de Togo, Zâmbia e Zimbabwe, em contrapartida, utilizam o ninho da vespa a seu favor: para alívio de cólicas menstruais, fertilidade, prevenção de aborto ou até para facilitar o parto. A aparição do ninho nas casas em Madagascar, é sinal de riqueza, prosperidade ou mesmo prenúncio da chegada de um bebê na família; no Senegal, o ninho protege a casa contra pessoas malévolas e até bruxas; outros, no entanto, acreditam ser preciso destruir imediatamente o ninho intruso, por considerá-lo mau-presságio.

A pesquisa mostra ainda que histórias e provérbios são criados a partir da observação da morfologia e do comportamento das vespas (HUIS, 2020). Uma prosa nigeriana, por exemplo, justifica a finíssima cintura da seguinte forma: a vespa tinha uma circunferência abdominal perfeitamente normal, até que, curiosa sobre as pessoas que passavam conversando pela estrada, saiu do ninho e ficou a observá-las com as mãos na cintura; mas fez isso por tanto tempo, que seu abdômen ficou totalmente contraído e, por pouco, não foi dividido em dois. Ainda diante da morfologia peculiar do inseto, a história de Uganda é sobre a festa no céu, cujos convidados precisaram organizar as caronas: os animais com asas seriam responsáveis por levar os sem asas; as pobres vespas, encarregadas dos elefantes, acabaram com a cintura demasiadamente esticada após o voo pesado e prolongado. Já a prosa de Burundi é sobre as vespas que queriam ver o Rei, mas, diante de sua recusa, deram início a uma greve de fome: motivo pelo qual são tão magrinhas. Agora, sobre o comportamento da vespa parasita, acredita-se que Deus, enquanto colocava as almas nos seres vivos, exigiu que todos fechassem os olhos; desobediente, a vespa foi amaldiçoada: teve a cintura espremida por uma corda e foi condenada à infertilidade; como compensação, Deus deu-lhe a habilidade de coletar lagartas de borboletas para transformá-las em vespas jovens (HUIS, 2020).

É diante do cruzamento entre perspectivas biológicas e culturais como essas, que os marimbondos se tornaram um dos insetos mais injustamente rejeitados do planeta. O senso comum tende a julgá-los negativamente, enquanto as abelhas, ainda que muito similares, são bem-quistas. Os marimbondos têm, no entanto, papel fundamental para o equilíbrio do ecossistema. Como as abelhas, fazem polinização e, ainda, são responsáveis pelo controle natural de pragas comuns em plantações. A picada do marimbondo não é necessariamente mais dolorosa do que a de suas irmãs privilegiadas. Sem conhecimento disso, o senso comum associa os marimbondos majoritariamente a palavras negativas e emotivas, como “picada”, “irritante” e

“dor”, como mostra a pesquisa comparativa “*Why we love bees and hate wasps*”⁶⁹ (SUMNER; LAW; CINI, 2018) da University College London (Tabela 1):

Tabela 1 - Dez palavras mais comuns usadas para descrever vespas, abelhas, moscas e borboletas:

Rank	Wasp		Bee		Fly		Butterfly	
	Word	%	Word	%	Word	%	Word	%
1	Sting	23.4	Honey	24.0	Annoying	10.3	Beautiful	10.5
2	Annoying	3.6	Flowers	6.9	Dirty	8.3	Pretty	10.0
3	Pain	3.5	Buzz	6.9	Buzz	8.1	Wings	6.1
4	Nest	3.1	Sting	6.2	Wings	5.1	Colourful	5.9
5	Dangerous	2.9	Pollination	6.0	Black	3.2	Flowers	5.9
6	Stripes	2.6	Pollen	3.1	Insect	2.7	Caterpillar	4.5
7	Buzz	2.6	Yellow	3.0	Pest	2.6	Colours	4.4
8	Yellow	2.5	Bumblebee	2.4	Eyes	2.4	Delicate	3.9
9	Angry	2.5	Hive	2.3	Small	2.2	Summer	3.9
10	Scary	2.3	Stripes	1.9	Disease	2.2	Flutter	3.1
Total entries	1894	—	1354	—	1940	—	1951	—
Total words	350	—	186	—	358	—	305	—

Fonte: SUMNER; LAW; CINI, 2018.

De acordo com a pesquisa (SUMNER; LAW; CINI, 2018), as palavras mais frequentemente associadas às abelhas são positivas e exaltam suas qualidades funcionais (mel, polinização, pólen). O imaginário do século XIX de Carroll não parece muito diferente do de hoje. Quando Alice comenta “*if only you had a comb*” [“se ao menos você tivesse um pente”], o Marimbondo logo a confunde com uma abelha: “*What, you’re a Bee, are you? And you’ve got a comb. Much honey?*” [“Ora, ora, você é uma Abelha, não é? E tem um favo. Muito mel?”]. Isso porque, em inglês, *comb* pode ser tanto pente como favo de mel: um trocadilho tipicamente carrolliano. A palavra *comb* – sinônimo de *hive* na Tabela 1 – é o gatilho que faz o Marimbondo de Peruca associar Alice à abelha e ao Mel – *honey* é a palavra mais citada pelo público entrevistado (Tabela 1). A respeito do marimbondo, outras palavras da Tabela 1 aparecem ao longo do episódio: *pain* [dor] e *yellow* [amarelo] são idênticas, enquanto *bite* [mordida], *Worrrity!* [Que irritante!], *cross* [zangado] são sinônimos de *sting* [picada], *annoying* [irritante] e *angry* [bravo], respectivamente.

O imaginário de Carroll foi provavelmente permeado por esses cruzamentos entre cultura e biologia. Ele, inclusive, tomava de empréstimo da biblioteca os livros de História Natural para fazer desenhos de observação anatômica dos animais – isso fez parte de seu processo criativo para o manuscrito *Under Ground* (PJ8/D4). Assíduo frequentador do Oxford University Museum of Natural History

⁶⁹ “Por que amamos as abelhas e odiamos as vespas?” (tradução nossa). Agradecemos a Maiciel pelo envio do artigo.

– onde costumava, inclusive, levar as meninas Liddell –, Carroll também obteve ali conhecimentos variados sobre os bichos. Atualmente, o museu tem um acervo enorme de insetos em exposição, abrangendo considerável diversidade de vespas e abelhas. Seria preciso uma investigação à parte para verificar se havia destaque semelhante na época de Carroll. De todo modo, o episódio em si parece colocar o marimbondo em oposição simbólica à abelha. Gardner (2002, p. 285, n. 5) enfatiza que, ao basear o Marimbondo de Peruca no inseto amplamente temido e odiado, Carroll o estabelece em contraste com a jovem e paciente Alice, não só por representá-lo como um idoso teimoso, mas por circunscrever os dois personagens no embate entre classes. A futura Rainha Alice (ou quiçá abelha rainha na confusão do Marimbondo) representaria a classe alta e o velho homem, a classe trabalhadora e desprivilegiada.

Outro ponto que reforça o contraste entre classes está no diálogo sobre o lenço amarelo, que mais parece uma lição sobre humildade: conselho do Marimbondo à Alice, que está a um passo de ascender socialmente e virar rainha. Quando o Marimbondo diz que o lenço amarelo é bom para presunção [*conceit*], Alice supõe que a palavra difícil seja um tipo de dor de dente [*toothache*]; o Marimbondo explica, então, que presunção é quando o sujeito tem a cabeça demasiadamente erguida, com o pescoço reto, e Alice deduz se tratar de um torcicolo [*stiff-neck*]. Quando, na sequência narrativa, a menina finalmente se torna rainha, logo começa a andar toda empertigada [*rather stiffy*] com a coroa na cabeça. No capítulo final, Alice corrige a postura da Gatinha que representa a Rainha Vermelha: “Aprume-se um pouco mais, querida” [“*Sit up a little more stiffly, dear!*”]. Humpty Dumpty, personagem mais presunçoso de toda a história, recita o Mensageiro como orgulhoso e aprumado [*proud and stiff*] (GARDNER, 2002, p. 285, n. 8).



Figura 83 - Vespa *yellowjacket*, capaz de fazer polinização assim como as abelhas.

Ainda sobre o tal lenço, o texto não chega a descrever explicitamente a vespa amarela e preta, mas a sugere nas entrelinhas: o lenço amarrado no rosto é amarelo-

vivo como na morfologia da *yellowjacket* (Figura 83) e o personagem, caso tivesse permanecido, teria potencial para ser o único representante originalmente negro das histórias de “Alice”.⁷⁰ A suposição envolve uma discussão breve, ainda que de muitas camadas, no cruzamento entre o contexto histórico da Inglaterra vitoriana e a crítica antirracista contemporânea. Primeiramente, como foi dito, existe a possibilidade de o episódio ter sido forjado e, portanto, de não necessariamente ter sido escrito por Carroll. Por hora, consideremos que há mais chances de o texto ser legítimo. Dito isso, outras camadas implicam, principalmente, no quanto complicado é, no cenário atual, afirmar como negro um personagem antropomórfico: meio homem, meio marimbondo. No entanto, o texto o descreve como um homem muito velho, cujo rosto se parece com o de um marimbondo – mas não necessariamente o é. Um lenço amarelo-vivo, se amarrado em um rosto negro, faria com que a face do homem parecesse com a da vespa *yellowjacket* (Figura 83). O principal ponto da narrativa a disparar essa possibilidade interpretativa está na poesia recitada pelo Marimbondo, que mais parece um relato da experiência de racismo:

“Quando era jovem, meus anéis ondulavam
E se encaracolavam e se encrespavam.
Então me diziam: ‘Raspe esta juba indomável
E use uma perua amarela apresentável.’

Mas quando finalmente segui esse preceito,
E os que me cercavam perceberam o efeito,
Disseram que não, que aquilo não lhes agradara
Nem de longe tanto como antes se esperara.

Afirmaram que por certo não me caía bem,
Que me tornava feio, feio como ninguém:
Mas, diga-me, que podia eu fazer agora?
Meus cachos haviam para sempre ido embora.

E assim, hoje, que estou velho e cansado,
Sem mais cabelo, só tendo passado,
Arrancaram de mim a perua, zombando,
“Como pode usar esse objeto nefando?”

E mais, sempre que me mostro um pouco,
Eles me vaiam, apupam e gritam ‘Porco!’
E assim foi que caí numa enorme esparrela,
Tudo por causa de uma perua amarela.
(CARROLL, 2002, p. 286-287).

“When I was young, my ringlets waved
And curled and crinkled on my head:
And then they said ‘You should be shaved,
And wear a yellow wig instead.’

But when I followed their advice,
And they had noticed the effect,
They said I did not look so nice
As they had ventured to expect.

They said it did not fit, and so
It made me look extremely plain:
But what was I to do, you know?
My ringlets would not grow again.

So now that I am old and gray,
And all my hair is nearly gone,
They take my wig from me and say
‘How can you put such rubbish on?’

And still, whenever I appear,
They hoot at me and call me ‘Pig!’
And that is why they do it, dear,
Because I wear a yellow wig.”
(CARROLL, 2015, p. 343)

⁷⁰ Alguns personagens já foram retratados como negros por artistas diversos, por exemplo: a Alice e todos os personagens de Tim Walker para o Calendário Pirelli (2018), o Chapeleiro de Rebecca Dautremer (2010) e a Cozinheira de Willy Pogany (1929). Nas imagens originais de Tenniel, no entanto, não há personagens negros.

O cabelo é, de fato, símbolo frequente das violências do racismo. O apontamento da diferença vem geralmente acompanhado da imposição de ajuste aos padrões e, consequentemente, da tentativa de apagamento da diferença antes apontada. Mas a sapiência do Marimbondo de Peruca mostra que a tentativa de ajuste não cessa a manifestação desse tipo de preconceito. Em partes, a experiência recitada no poema remete ao relato de Djamila Ribeiro (2019, p. 11):

Desde cedo, pessoas negras são levadas a refletir sobre sua condição racial. O início da vida escolar foi para mim o divisor de águas: por volta dos seis anos entendi que ser negra era um problema para a sociedade. Até então, no convívio familiar, com meus pais e irmãos, eu não era questionada dessa forma, me sentia amada e não via nenhum problema comigo: tudo era “normal”. “Neguinha do cabelo duro”, “neguinha feia” foram alguns dos xingamentos que comecei a escutar. Ser a diferente – o que quer dizer não branca – passou a ser apontado como um defeito. Comecei a ter questões de autoestima, fiquei mais introspectiva e cabisbaixa. Fui forçada a entender o que era racismo e a querer me adaptar para passar despercebida. Como diz a pesquisadora Joice Berth: “Não me descobri negra, fui acusada de sê-la”.

A reflexão da filósofa e especialista em feminismo negro Djamila Ribeiro permite uma releitura da prosa em poesia. Isolado da colônia, talvez o Marimbondo quisesse passar despercebido. Dupree (1982) chega a caracterizá-lo como um *social outcast* – um ser à margem da sociedade. No texto em inglês, as falas do personagem são permeadas por marcadores linguísticos comuns às classes vitorianas desprivilegiadas. Talvez seja o preconceito linguístico a somar seu peso sobre os ossos já doloridos do velho Marimbondo, a provocar seu isolamento e, em última instância, a rejeição do episódio inteiro, que não foi considerado à altura do restante do livro. Nesta fala, os erros de concordância verbal aparecem em destaque:

“You’d be cross too, if you’d a wig like mine,” the Wasp went on. “They jokes at one. And they worrits one. And then I gets cross. And I gets cold. And I gets under a tree. And I gets a yellow handkerchief. And I ties up my face – as at the present” (CARROLL, 2015, p. 342, grifos nossos).⁷¹

“Worrit/Worrits” é uma gíria da época para amolar, irritar ou preocupar, utilizada no dialeto como verbo equivalente ao “worry” da língua padrão. Em “Worrit, worrit! There never was such a child”⁷², a palavra “worrit” é uma adaptação carrolliniana do verbo como substantivo e, finalmente, como interjeição de impaciência ou contrariedade. Com base no artigo da linguista indonésia Asprilla

⁷¹ “Você seria rabugenta também, se tivesse uma peruca como a minha”, continuou o Marimbondo. “Eles amola a gente. Chateia a gente. E então a gente ficamos tiririca. E com frio. E ficamos debaixo de uma árvore. E pegar um lenço amarelo. E amarrar na cara... como agora” (CARROLL, 2002, p. 285).

⁷² “Com a breca, com a breca! Nunca houve uma criança como esta!” (CARROLL, 2002, p. 284).

Aqmarina (2018) e nas notas de Gardner (2015), outros exemplos de marcadores de classe, recortados das falas do Marimbondo, são apresentados na tabela a seguir:

Tabela 2 - Mais marcadores sociolinguísticos nas falas do personagem:

DIALETO	LÍNGUA PADRÃO
" <i>It's all along of the wig</i> " "É tudo por causa da peruca"	<i>all along of</i> tudo por causa de
" <i>Good-bye, and thank-ye</i> " "Até logo e obrigada"	<i>ye</i> você

Fonte: Larissa Averbukh.

Através de Cohen, Gardner (2002) afirma que, assim como o Sapo, o Marimbondo de Peruca é um homem velho e de classe baixa. Isso porque, quando Alice lê o jornal para o Marimbondo – o que, aliás, poderia ser indício de analfabetismo ou de baixa visão comum à velhice –, ele logo pergunta se o Grupo Explorador achou algum açúcar mascavo além do branco. De acordo com os estudiosos, a preferência por mascavo era comum às classes baixas da Inglaterra no séc. XIX. Inversamente, os torrões de açúcar refinado eram mais caros e, portanto, majoritariamente adquiridos pelos vitorianos privilegiados. Importante destacar, aliás, que o açúcar é bastante simbólico neste contexto histórico: é produto essencial das antigas colônias das Índias Ocidentais Britânicas nas ilhas caribenhas, cujas plantações de cana foram movidas pelo trabalho escravo da diáspora africana durante séculos.

4.1.2 Extra, extra: últimas notícias

Na passagem do jornal lida por Alice para o Marimbondo de Peruca, o Grupo Explorador fez mais uma expedição à Despensa do que parece ser uma casa suntuosa – ou, no contexto da escravidão brasileira, uma casa-grande –, já que as margens do lago de melado, descoberto na viagem de retorno, eram azuis e brancas como porcelana chinesa. Durante a expedição, dois de seus membros sofreram um infeliz e fatal acidente:

“Últimas notícias. O Grupo Explorador realizou outra expedição à Despensa e descobriu cinco novos torrões de açúcar branco, grandes e em excelentes condições. Ao retornar.../ “Algum açúcar mascavo?” o Marimbondo interrompeu./ Alice correu rapidamente os olhos pelo papel e disse: “Não. Não diz nada sobre mascavo.”/ “Nenhum

açúcar mascavo!” resmungou o Marimbondo. “Belo grupo explorador!”/ “*Ao retornar*” Alice continuou lendo, “*descobriram um lago de melado. As margens do lago eram azuis e brancas, e pareciam louça. Enquanto experimentavam o melado, sofreram um triste acidente: dois membros do grupo foram engolfados...*”/ “Foram o quê?” o Marimbondo perguntou numa voz muito zangada./ “En-gol-fados”, Alice repetiu, dividindo a palavra em sílabas (CARROLL, 2002, p. 284, grifo nosso).

Na Inglaterra vitoriana, em expedições de exploradores como John Hanning Speke, as mortes dentre os membros do grupo eram muito comuns. O chamado grupo explorador era normalmente composto não só por ingleses, mas majoritariamente por nativos do local da expedição. Speke, aliás, fez três expedições à África em busca da nascente do Rio Nilo. A primeira delas, em 1858, foi marcada pela perda de um grande número de vidas justamente durante a viagem de retorno – como na notícia do jornal do Marimbondo. Ainda assim, as expedições foram bem-sucedidas e ficaram famosas por culminar na descoberta de um lago nomeado em homenagem à Rainha Vitória. O *Victoria Lake*, lago com maior área de toda a África, foi um achado bastante relevante, especialmente por ser posteriormente estabelecido como fonte do Rio Nilo de fato. As notícias relacionadas ao evento foram altamente veiculadas em diversos jornais ingleses da época durante os anos subsequentes, em especial 1863, 1865 e 1866.

O *The Illustrated London News* de 4 de julho de 1863 (Figura 84), por exemplo, deu destaque de várias páginas (capa inclusive) para a notícia da recepção do Capitão Speke (o líder do grupo explorador) e do Capitão Grant (o desenhista) na Royal Geographical Society, em Londres, após o retorno da segunda expedição à África que, juntamente com a primeira, resultou no achado histórico da fonte do Rio Nilo. Em evidência na página 5 deste jornal (Figura 84), a imagem do grupo explorador especifica os nomes de cada um dos integrantes africanos, bem como os das quatro mulheres que se aventuraram na expedição junto aos maridos. Extensa, a reportagem como um todo inclui, além de 13 ilustrações e 1 mapa, relatos do próprio Capitão Speke, com descrições detalhadas sobre a jornada, a fauna e a flora, a geografia da área e as diferentes culturas dos locais por onde a expedição passou. Speke conta, por exemplo, que o lago era chamado pelos povos nativos de *Luta Nzige* (mata-gafanhoto), porque enxames de gafanhotos mortos eram encontrados boiando sobre aquelas águas: o lago era tão extenso que os insetos, ao tentar atravessá-lo a voo, acabavam mortos de fadiga no meio do caminho e, consequentemente, afogados – ou “en-gol-fados”, diria Alice. Registrados pelo jornal, os

relatos de Speke eram certamente fascinantes ao imaginário vitoriano. Aos olhos de um amante da ilustração como Lewis Carroll, uma edição do *The Illustrated London News* como esta seria especialmente sedutora:

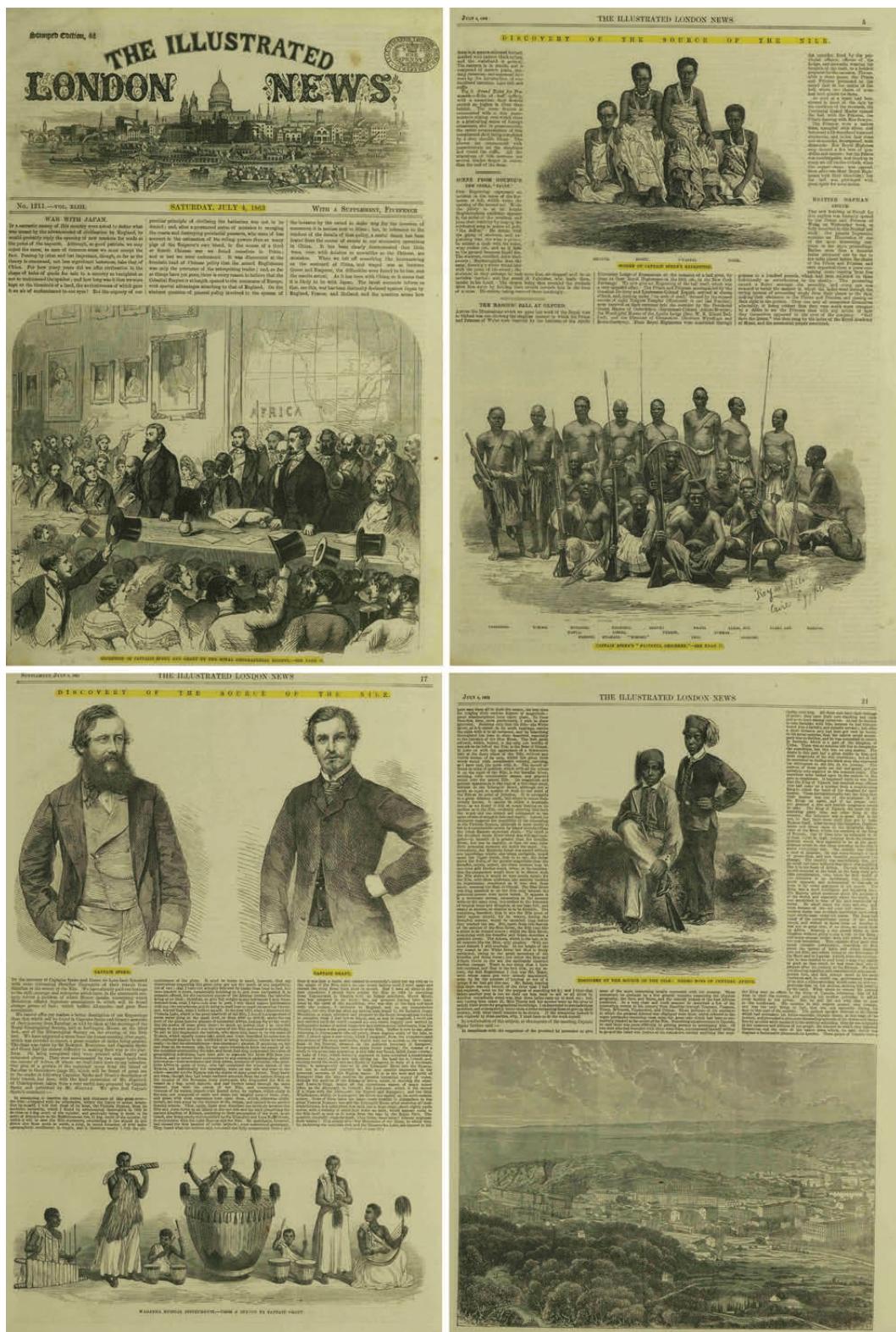


Figura 84 - *The Illustrated London News*, 4 de julho de 1863, edição n. 1211, vol. XLIII: "Discovery of the source of the Nile. Acervo da British Library, British Newspaper Archive (marcações nossas).

Primeiro jornal ilustrado do mundo, o *The Illustrated London News*⁷³ já tinha alta circulação àquela época. Leitor assíduo de periódicos, Carroll muito provavelmente acompanhou as notícias da descoberta histórica. No registro no dia 15 de julho de 1863, em seu diário (PJ8/D4), ele relata ter começado a buscar jornais para o arquivo da *Common Room* (C.R.) – um espaço compartilhado da Christ Church, onde os homens se reuniam para socializar: conversar, comer, tomar vinho e ler jornais (Figura 85, canto inferior direito). Além disso, Carroll esteve em Londres mais de uma vez durante julho de 1863 (PJ8/D4) e, portanto, teve acesso ao fulgor do evento recém divulgado.

Lewis Carroll e The Illustrated London News

Lewis Carroll: Private Journal 9 · Diary 5

Página com lista de jornais em que foram publicadas notas sobre a edição de *Wonderland*

Newspaper Notices of Alice's Adventures in Wonderland	
Reader	Nov. 12
Press	Nov. 25
Guardian	Dec. 13
Publisher's Circular	Dec. 8
Athenaeum	Dec. 16
Illustrated London News	Dec. 16
Illustrated Times	Dec. 16
Pall Mall Gazette	Dec. 23
Spectator	Dec. 23
Times	Dec. 26
London Review	Dec. 23
Star	
Christmas Bookseller	Dec. 25
Monthly Packet	Jan. 1/64
John Bull	Jan. 20
Literary Churchman	May 5
Sunderland Herald	May 25
Aunt Judy's Magazine	June 1.
Contemporary Review	Oct. 1

The illustrated London News: 18 abr. 1857

Carta de Lewis Carroll para a seção de respostas dos leitores do jornal, sobre a questão "Where does the day begin?"

ANSWERS.
WHERE DOES THE DAY BEGIN?—Your Correspondent “T. J. Buckton” has completely failed to apprehend the point of difficulty in this question. The knot of the problem is this—there must be some place on the earth's surface, some parallel of longitude, at which it is impossible to determine whether a given sunrise belongs to a certain day or the day following. That it is so is mathematically demonstrable. At London, suppose the sun rises at a certain hour on Monday. At a place fifteen degrees east there was sunrise an hour earlier, but still Monday morning. We may proceed thus till we come to some particular parallel; for example, that through the antipodes. At the antipodes then Monday commences twelve hours earlier than at London. But again, we know that for the same reason as before, Monday commences later to the west of London—fifteen degrees to each hour. Therefore, at the antipodes, Monday commences twelve hours later than at London. Whatever we may decide concerning this particular parallel, it is clear that there must be some parallel where there is an abrupt change of 24 hours; where we may either call it Monday (looking on the sun as going towards London to commence Monday) or Sunday (looking on the sun as coming from London, where it was producing Sunday). I therefore would repeat the question of your former correspondent:—Where is this unique parallel of longitude?—S. L. B., Trinity College, Dublin.

Observing that this question is now under discussion in your columns (a question which occurred to myself years ago, and for which I have never been able to meet with a satisfactory solution), I am anxious that your correspondents should be aware what the real difficulty of the question is. According to the statement of “T. J. Buckton, Lichfield,” the day is always commencing at some point or other on the globe; so that if one could travel round it in twenty-four hours, arriving everywhere exactly at midnight by the time of the place, we should find each place in a state of transition of day and night. But if, for midnight, we make the middle point of the day, then we are in difficulty. The case may be briefly stated thus:—Suppose yourself to start from London at mid-day on Tuesday, and to travel with the sun, thus reaching London again at mid-day on Wednesday. If at the end of every hour you ask the English residents in the place you have reached the name of the day, you must at last reach some place where the answer changes to Wednesday. But at that moment it is still Tuesday (one p.m.), at the place you left an hour before. Thus you find two places within an hour in time of each other, using different names for the same day, and that not at midnight, when it would be natural to do so, but when one place is at mid-day, and the other at one p.m. Whether two such places exist, and whether, if they do exist, any communication can take place between them without utter confusion being the result, I shall not pretend to say; but I shall be glad to see any rational solution suggested for the difficulty as I have put it.—A MATHEMATICAL TUTOR, Oxford.

Lewis Carroll: Private Journal 8 · Diary 4

Trecho do dia 15 Jul. 1863

July 15. (W) Began looking over the newspapers for the C.R. file - In the afternoon Mr. Spurin came up from town, by appointment,

Figura 85 - Pistas sobre o contato de Carroll com o *The Illustrated London News* (ver Figura 88). Acervo da British Library. Elaborada por Larissa Averbug.

⁷³ De seu grupo de colaboradores, fizeram parte importantes ilustradores de livros infantis como os irmãos William Heath Robinson e Charles Robinson, Mabel Lucie Attwell, Kate Greenaway, Harry Furniss e William McConnell – os dois últimos trabalharam para Carroll.

Conforme explicita Charles Lovett (1999), Carroll não só era leitor assíduo, como fez contribuições diversas para os periódicos de sua época, especialmente através de cartas enviadas aos editores; e o editor do *The Illustrated London News* foi um dos destinatários. Em 1857, foi publicada uma nota escrita por Carroll – assinada como “A Mathematical Tutor, Oxford” – na seção de respostas do jornal ilustrado, com o título de “*Where Does the Day Begin?*” (Figura 85, canto superior direito). Sobre o lançamento de *Wonderland* no final de 1865, Carroll listou, em seu diário, os nomes dos jornais e datas em que notas sobre o livro foram publicadas: *The Illustrated London News* foi um deles (Figura 85, à esquerda). Lovett (1999) desconfia, inclusive, que Carroll possa ter usado esse jornal como fonte de inspiração para *Looking-Glass*, já que – além da seção de xadrez por correspondência que o jornal publicava regularmente –, a edição de 30 de dezembro de 1865 continha uma ilustração dos membros da realeza retratados como peças sobre o tabuleiro de xadrez (Figura 86). A partir disso, o estudioso afirma que ainda há muito a ser investigado acerca da influência que a leitura dos jornais exercia sobre Carroll.

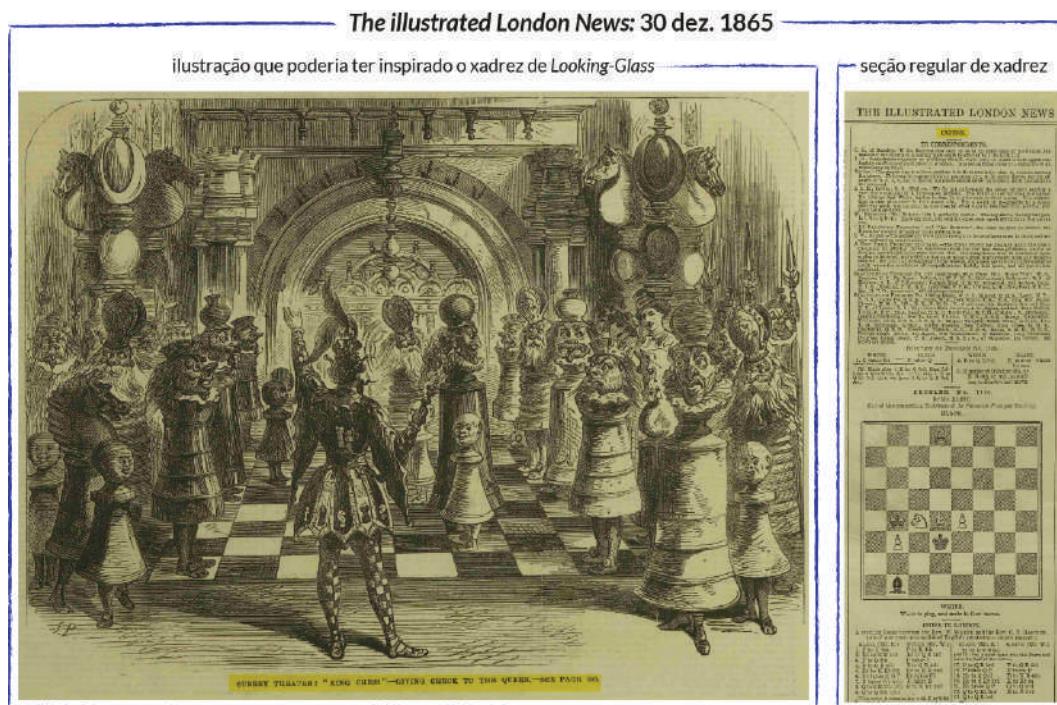


Figura 86 - Uma das possíveis fontes de inspiração para a narrativa *Looking-Glass* baseada no jogo de xadrez. Acervo da British Library, British Newspaper Archive. Elaborada por Larissa Averbug.

No dia 24 de agosto de 1866, Carroll já idealizava a sequência narrativa que culminaria em *Looking-Glass* e registrou isso na carta enviada a seu editor Alexander Macmillan, em que dizia ter “uma ideia flutuante de escrever uma espécie

de sequência para Alice" (CARROLL *apud* WAKELING, 2015, p. 79, tradução nossa). Exatualmente no dia em que enviou a carta, os jornais *The Manchester Guardian*, *The Daily News* e *The Morning Post* veicularam uma miscelânea de notícias divulgadas pela The British Association – uma associação britânica de desenvolvimento e divulgação científica. Nos três jornais, o texto é praticamente o mesmo e as notícias são divididas em áreas do conhecimento como Matemática, Biologia, Geografia e Etnologia. No *The Manchester Guardian* em especial, esta seção do jornal se chama *Latest News* [Últimas Notícias]:

THE MANCHESTER GUARDIAN, FRIDAY, AUGUST 24, 1866.	
<p>LATEST NEWS.</p> <p>MANCHESTER, FRIDAY MORNING, August 24.</p> <p>The following telegram has been received by Mr. B. H. B. from the American Telegraph.</p> <p>AMERICA.</p> <p>CHARLES HALL was again brought before the Chief Magistrate this morning, on the charge of being concerned in the great robbery from the Manchester Stamp Office.</p> <p>Mr. Williams, clerk to Messrs. Palmer and Co. Counsel for the prosecution, said that the sum of £100,000 was taken from the stamp office on the 13th May, and stated that this sum was not one of them.</p> <p>had defied the efforts of the ancient Egyptians, of the energetic Romans, and of more modern nations to penetrate the mystery of its origin, clearly understood by an English audience, to whose countrymen it had at length rendered up the long kept secret of its life. This object was thoroughly accomplished, and those who had not yet read Sir S. Baker's book thoroughly understood what he had proved. Of course his references to Captains Speke and Grant were loudly cheered, as they were made in the most generous terms. There is no particle of traveller's jealousy about him. His description of his meeting with his great compeers in Nilotica discovery was affecting even to those to whom it was only partly new. He distinctly recognised their claims, and said that their expedition had prepared the way for his own, and had made a very important contribution to its success. The Nile flood is no longer an enigma. While the equa-</p> <p>SECTION D.—BIOLOGY.</p> <p>This section assembled in the People's College, under the presidency of Professor HUXLEY. The learned professor said it had not been his intention to make an address, and chiefly because he could only repeat what he said three or four years ago at the meeting of the association at Cambridge, but having found that what fell from him then had in a great measure been forgotten, and as there was a great diversity of opinion among the committee as to the meaning of the term "biology," and its limits and several divisions, it seemed well that the subject should be revived. He, therefore, proposed to deliver an address to-morrow, in which he would deal with the subject from his own point of view, and which would probably give rise to an important discussion.</p> <p>Among the visitors to this section was the young Marquis of Lorne, the son of the Duke of Argyll.</p> <p>The first paper read was one by Professor NEWTON, being the "Report on the Extinct Birds of the Massareen Islands," and the committee appointed by the association at Birmingham to assist the professor in his researches. A portion of the bones discovered by Mr. George Clark, of Maliburg, in Mauritius, were exhibited. It appeared that this gentleman had found a large deposit of the true Dodo, and the committee dwelt upon the importance of his discovery, especially as previously the only remains of the Dodo known to naturalists were the head and foot at Oxford, the skull at Copenhagen, the portion of an upper mandible at Prague, and the foot in the British Museum.</p>	<p>THE BRITISH ASSOCIATION</p> <p>(CONTINUE ON NEXT PAGE)</p> <p>Charles Hall was again brought before the Chief Magistrate this morning, on the charge of being concerned in the great robbery from the Manchester Stamp Office.</p> <p>Mr. Williams, clerk to Messrs. Palmer and Co. Counsel for the prosecution, said that the sum of £100,000 was taken from the stamp office on the 13th May, and stated that this sum was not one of them.</p> <p>Mr. C. CARTER BLAKE read a long paper "On a supposed human jaw from the Belgian Bone Cave." Mr. Blake was sent by the Anthropological Society of London to make an examination of this cave, which is in Namur, on the banks of the Lesse, in conjunction with M. Dupont, who had been commissioned by the Belgian government to conduct more extensive inquiries on the same spot. This jaw, which is without chin, and bears a remarkable resemblance to the ape species, was exhibited in the room and excited a good deal of interest. It was found at 3½ metres from the surface, along with a human ulna and a reindeer bone, which had apparently been bored by some sharp instrument. The paper led to some discussion, in the course of which the president expressed an opinion that the jaw was of great antiquity, and said it had many peculiarities which approximated to some of the ape species.</p> <p>SECTION E.—GEOGRAPHY AND ETHNOLOGY.</p> <p>Sir CHARLES NICHOLSON, the president of this section, delivered his opening address in the Mechanics' hall, which was crowded by about 900 persons, this morning, of which the following is an abstract. After some general observations as to what subjects might properly be considered to come under the heads of ethnology and geography, he proceeded to say that "in geographical research very important acquisitions had been made during the past year. The chief amongst these is the discovery of the Albert Nyanza Lake, and the full confirmation this afforded of the theory of the two great sources of the Nile, as laid down by Ptolemy, in the successful discoveries of Lake Victoria Nyanza by Speke and Grant, and Justly, of the Albert Nyanza by that intrepid traveller Sir Samuel Baker." The public being familiar with these last discoveries, and Sir Samuel Baker being about to take part in</p> <p>THE NILE.</p> <p>Sir SAMUEL W. BAKER, who was loudly cheered on rising, delivered an address on the Abyssinian tributaries of the Nile. He commenced by stating that from the earliest days the source of the Nile had been a mystery. The Emperor Nero sent two centurions, who penetrated to the marshes, and subsequent exploration got no farther. Such was the state of information when he commenced his exploration. In the most ancient days a great desire was shown by the kings and priests of Egypt, and in later days by Julius Caesar, to discover the sources of the Nile, a river which flowed through many hundreds of miles of parching deserts, and which though, evaporated by the sun and gulped down by the sands, still nourished Egypt and inundated it. But explorers were universally baffled; they could reach a certain point, but then they had to return, and there seemed to be some spell which guarded the sources of the river. The wonderful inundations were, however, now most satisfactorily accounted for, by the source of the White Nile being concentrated in the two large lakes, which, for many months in the year, received</p>

Figura 87 - Recortes destacados da miscelânea de notícias da The British Association, veiculadas pelos jornais *The Manchester Guardian* (seção *Latest News*), *The Daily News* e *The Morning Post*, no dia 24 ago. 1866 – uma das possíveis fontes de inspiração para o Marimbondo de *Looking-Glass*. Acervo da Newspapers.com. Elaborada por Larissa Averbukh.

Na miscelânea, a área de Biologia anuncia a descoberta de uma ossada de Dodô, cuja relevância primordial foi confirmada pelo comitê naquela ocasião (Figura 87). Sabe-se que o personagem Dodô – capítulo III de *Wonderland*, “Uma Corrida em Comitê e uma História Comprida” – é caricatura do próprio autor e, portanto, essa notícia certamente faria brilhar os olhos de Do-dogson. Na sequência, a próxima notícia é sobre Geografia e Etnologia e traz mais um fato de suma importância: a resolução do enigma milenar sobre a fonte do Rio Nilo. Dessa vez, a expedição à África foi conduzida por outro explorador, Sir Samuel Baker, quem deu continuidade ao trabalho de Speke e Grant. Marcada em azul na reportagem (Figura 87), a palavra “*gulped*” remete ao texto do jornal da versão em inglês do episódio *The Wasp in a Wig*: “*two of the party were engulfed*”. Gardner (2002) explica que “*engulfed*”, palavra comum nos séculos XVI e XVII, era uma variação ortográfica de “*engulfed*”. Tanto “*gulped*” como “*engulfed*” ou “*engulfed*” têm o sentido de engolido/afundado. Em português, “engolfado” também significa estar em alto mar, afastado da costa.

Tantas coincidências não parecem casuais; Carroll poderia facilmente ter lido a miscelânea de notícias logo antes de anunciar a ideia de uma sequência narrativa para “Alice”. De fato, o autor tinha contato com os três jornais que a publicaram. Lovett (1999, p. 31) prova isso ao mencionar, por exemplo, que Dodgson encaminhou cópias da carta endereçada ao vice-reitor da Universidade de Oxford para o *The Morning Post*, o *The Daily News* e o *The Manchester Guardian*. O *The Morning Post* chegou a publicar a carta no dia 4 de março 1864, sob o título de “*The New Examination Statute*”.

Em 16 de dezembro de 1865, a nota sobre o lançamento de *Wonderland* foi publicada no *The Illustrated London News* (Figura 88) e Carroll registrou isso em seu diário (vide Figura 85, Private Journal 9). Sistemático e acumulador que era, o autor provavelmente guardou essa edição do jornal, especial para ele. Edição essa que publicou duas novas ilustrações sobre a expedição do Sir. Samuel Baker na África Central, desenhadas pelo próprio explorador. A primeira dá destaque ao Commonoro, chefe da tribo Latooka – a mais poderosa que Baker teve contato durante a jornada. De acordo com a reportagem, a principal distinção dos guerreiros dessa tribo era o cabelo, que formava uma espécie de capacete natural. Nesta imagem, o cabelo do chefe da tribo exibe adereços que se parecem com antenas de inseto:

The illustrated London News: 16 dez. 1865

ilustração que poderia ter inspirado o Marimbondo de *Looking-Glass*

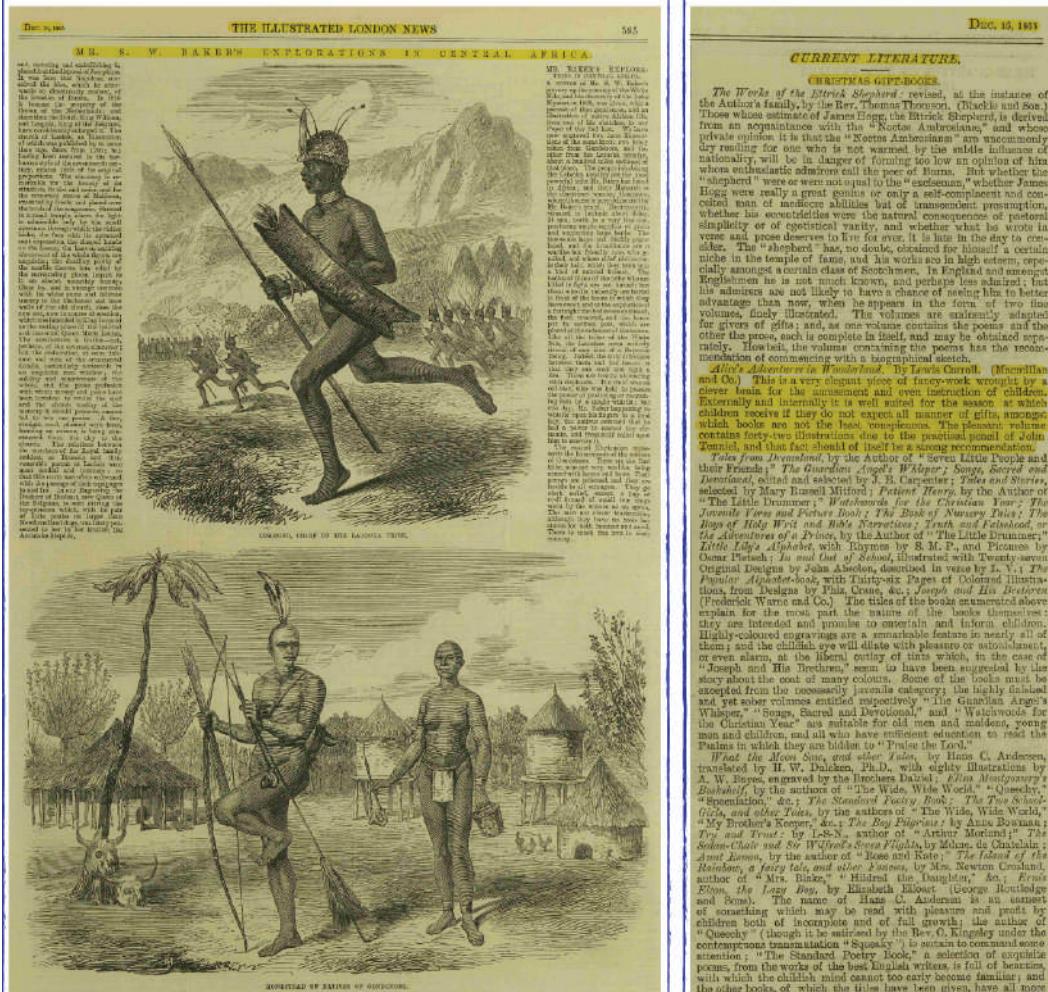


Figura 88 - Uma das possíveis fontes de inspiração para o Marimbondo (ver Figura 85, à esquerda, PJ9/D5). Acervo da British Library, British Newspaper Archive. Elaborada por Larissa Averbukh.

Os cruzamentos dos registros de Carroll com as datas e as notícias de jornais, juntamente com as questões apontadas sobre o texto narrativo no subitem anterior, corroboram a suposição de que o Marimbondo seria o único personagem negro das “Alices”. O final da reportagem do *The Illustrated London News* de 4 de julho de 1863 (Figura 84) é especialmente marcante, porque fala sobre a escravidão e sobre os dois meninos que foram resgatados dessa condição para fazer parte do grupo explorador. Ainda que explícito o posicionamento contra o sistema escravocrata, o eurocentrismo e o preconceito velado, típicos à época, são bastante evidentes no texto da notícia, que encerra abordando as altas taxas de mortalidade e as condições desumanas dos escravos nos navios negreiros:

A chegada dos barcos cheios deles é a visão mais lamentável que se possa imaginar. Nus, embalados o mais perto possível, em uma postura agachada nos barcos abertos, expostos ao vento e à chuva [na ficção narrativa, o Marimbondo estava sentado no chão, todo encolhido e trêmulo, como se sentisse muito frio], e com apenas um

painço dado a eles, grosso o suficiente para tornar a existência possível, muitos morrem no caminho ou caem mortos de exaustão ao serem desembarcados no fim de suas jornadas. Estima-se que para cada escravo que chega a Zanzibar com vida, três morrem durante a viagem; e, quando se considera que de dez a quinze mil escravos são anualmente exportados da costa leste da África para a costa da Arábia e do Golfo Pérsico, para não falar daqueles enviados a Cuba e às colônias francesas, pode-se ter alguma ideia da miséria e da perda de vidas causadas por este tráfico infame (*The Illustrated London News*, 4 de julho de 1863, edição n. 1211, vol. XLIII: “Discovery of the source of the Nile. Tradução e adendo nossos).

4.1.3 Dossiê sobre o sumiço e a reaparição do *Wasp*

Dezoito anos após o ato de abolição da escravatura na Inglaterra, *The Greek Slave* (Figura 89, à esquerda) ganhou imensa repercussão na Grande Exposição de 1851. Exibida na seção americana do Palácio de Cristal, em Londres, a escultura se tornou uma das mais famosas e controversas do século XIX. A obra de Hiram Power foi imediatamente questionada por romantizar a escravidão, representada na mulher grega em mármore branco, no momento em que o sistema opressor estava vivo e a pleno vapor nas Américas, especialmente no país de origem do escultor, os EUA – que à época escravizava cerca de três milhões de afro-americanos. A revista britânica *Punch* logo reagiu à problemática, sugerindo ironicamente que os EUA deveriam ter levado para a exposição, ao invés de uma estátua de pedra, uma amostra viva de seu mais simbólico produto manufaturado: o escravo.

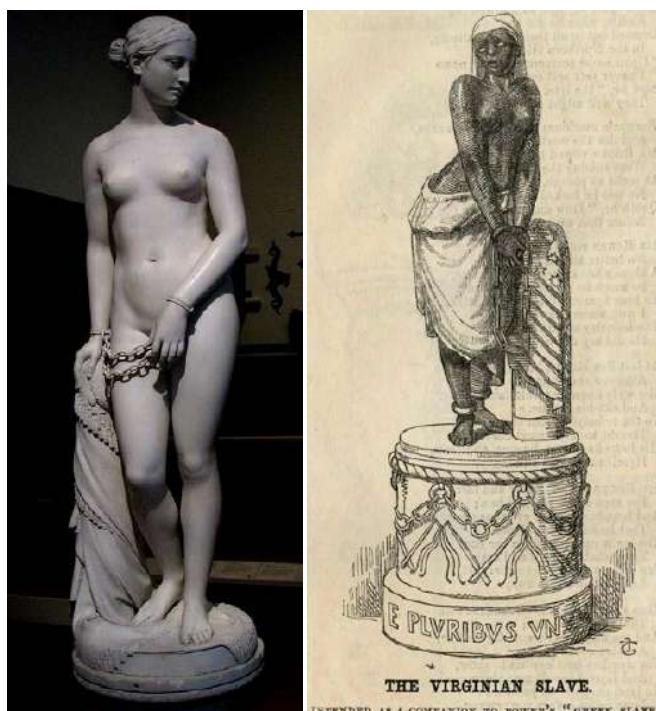


Figura 89 - À esquerda, a escultura polêmica *The Greek Slave*, do americano Hiram Powers, apresentada na Grande Exposição de 1851 e, à direita, a reação à controvérsia em forma de paródia no desenho *The Virginian Slave*, de John Tenniel para a revista *Punch* 20.

Assim, os editores da *Punch* encarregaram o ilustrador John Tenniel de criar uma imagem “intencionada como companheira para a escrava grega de Power” – conforme a legenda que acompanha a charge (Figura 89, à direita) –, publicada nessa edição de nº 20 da revista. Lado a lado com a imagem da escultura, *The Virginian Slave* de Tenniel, além de materializar a ironia sugerida pelo texto e acrescentar a bandeira americana, deixa explícito o real lugar da escravidão naquela época: a pele negra afrodescendente e não a branca grega. Em contrapartida, vale lembrar que, apesar da Inglaterra ser pioneira no abolicionismo, foram os ingleses que deram início à diáspora africana na região de Virginia, descoberta e colonizada por eles em 1619.

Considerando a charge como possível repertório crítico de John Tenniel em relação ao tema da escravidão, talvez houvesse alguma questão ética nesse sentido a se somar como um dos motivos de sua recusa diante do episódio do Marimbondo de Peruca. Na carta enviada à Charles Dodgson em 1 de junho de 1870, Tenniel diz que não tem o menor interesse no capítulo do Marimbondo e confessa, ainda, não conseguir imaginar como ilustrá-lo; a supressão, ao julgamento do ilustrador, seria uma ótima oportunidade para deixar o livro mais curto.⁷⁴ Ainda que o real motivo para a recusa de Tenniel não fique explícito nessa carta, tudo indica que foi ela o estopim para a exclusão deste personagem tão fora do lugar e do comum. A cópia reprográfica da carta (Figura 90) – que contém, além da menção ao episódio eliminado, um desenho rascunhado pelo próprio Tenniel da cena do vagão de trem – está registrada na primeira biografia de 1898, escrita pelo sobrinho Stuart Dodgson Collingwood. Aliás, essa é a primeira publicação a fazer menção ao episódio suprimido e, por isso, foi o que trouxe o personagem ao conhecimento do público. A biografia, no entanto, acabou por deixar um grande mistério em suspenso, ao fornecer pouquíssimas pistas sobre o conteúdo narrativo em si.

A afirmação de Collingwood (1898) sobre *Looking-Glass* ter originalmente 13 capítulos parece duvidosa por si só, já que Carroll, metódico e atento aos detalhes que era, não abriria mão na mágica dos números; *Wonderland* tem 12 capítulos e sua continuação dificilmente seria planejada para ter um a mais. O biógrafo parece, de fato, estar se baseando exclusivamente na carta de Tenniel, que indica o texto como um capítulo ao invés de trecho episódico.

⁷⁴ Leia, na íntegra, o conteúdo traduzido da carta no apêndice A, p. 263.

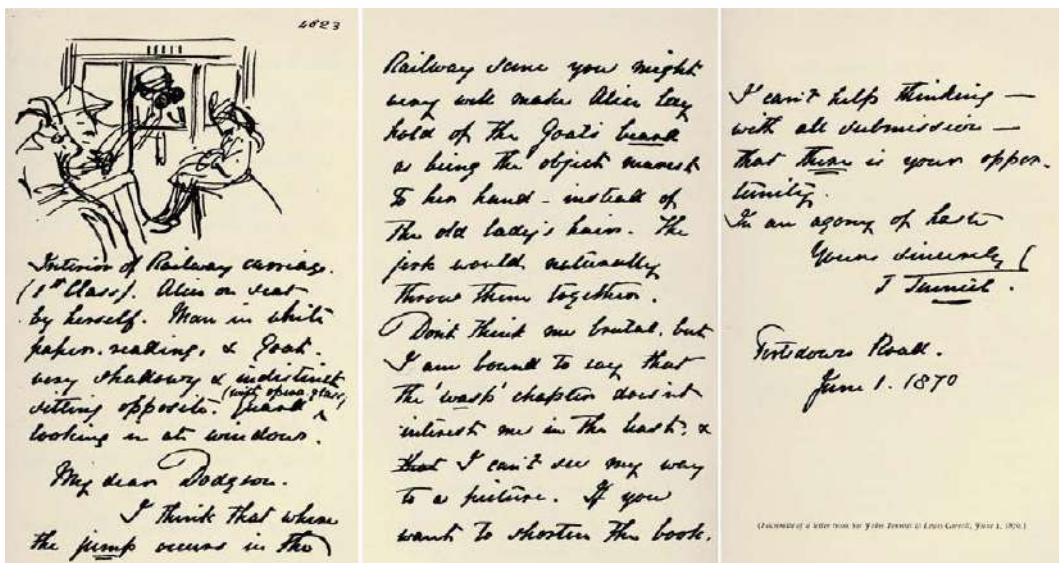


Figura 90 - Fac-símile da carta, de John Tenniel para Charles Dodgson, que sugere a supressão do “wasp’ chapter” (1870).

Nem o sobrinho biógrafo parece ter tido acesso ao texto original, já que, ao comentar o episódio, usa voz passiva e palavras como “suponho” e “provavelmente”. Diante do texto revelado a partir da prova tipográfica, Cohen (1977) afirma enfaticamente que Collingwood nunca chegou a ver o episódio do *Wasp in a Wig*. Aliás, o artigo de Cohen “Alice: the Lost Chapter Revealed”, publicado em 4 de setembro 1977 na Telegraph Sunday Magazine de n. 51 (Figura 91), é emblemático por ser pioneiro em dar, ao público geral, o acesso ao episódio na íntegra, juntamente com o fac-símile da prova tipográfica anotada. Essa edição da revista trouxe também ilustrações inéditas do *Wasp in a Wig* pelas mãos de quatro artistas: Ralph Steadman, Patrick Procktor, Sir. Hugh Casson e Peter Blake.

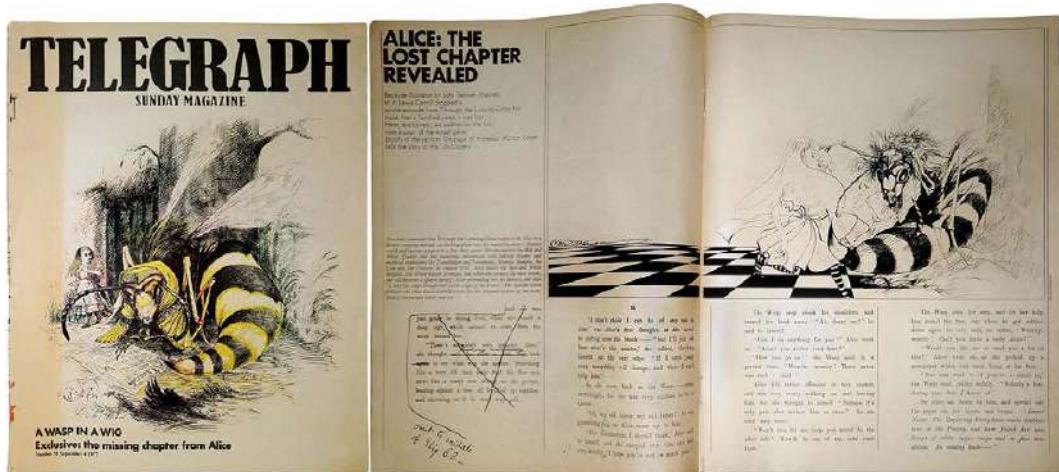


Figura 91 - Telegraph Sunday Magazine: *Wasp in a Wig* – ilustrações de Ralph Steadman (1977). Acervo pessoal de Larissa Averbukh; presente gentilmente concedido por Mark Richards.

Ainda sem aparentemente ter lido o episódio, mas interpretando os comentários de Tenniel, Collingwood (1898) levanta a possibilidade da qualidade duvidosa do conteúdo literário ter sido o principal motivo da exclusão do personagem. Como numa brincadeira de telefone-sem-fio, outros carrollianos ecoaram na mesma sintonia. Gardner (2015) e Cohen (1977), em contrapartida, concordam sobre a qualidade textual e a relevância do trecho na narrativa:

O episódio é interessante por si só e Gardner sabiamente o valoriza como tendo um lugar significativo na história [...] / Além de nos contar mais sobre as relações entre Dodgson e Tenniel – sobre seus esforços para agradar o ilustrador –, revela muito sobre sua própria arte, sobre como ele era consistentemente inventivo. A narrativa é forte, os incidentes se desenvolvem bem e, em um curto espaço, deparamo-nos com um bocado de jogos de palavras tipicamente carrollianos (COHEN, 1977, p. 18, tradução nossa).

Importante ressaltar que a maioria dos teóricos que cita a carta de Tenniel não o faz a partir do documento original, mas do fac-símile reproduzido na biografia de Collingwood (Figura 90). O paradeiro da fonte primária parece não ser do conhecimento desses estudiosos. A ausência de referência sobre o original instigou a presente pesquisa a buscar por pistas na *internet* e isso acabou por revelar que, em 27 de maio de 2010, a carta manuscrita pelo ilustrador foi vendida em leilão na Bloomsbury Auctions de Londres, em 29 lances, por £42,000.

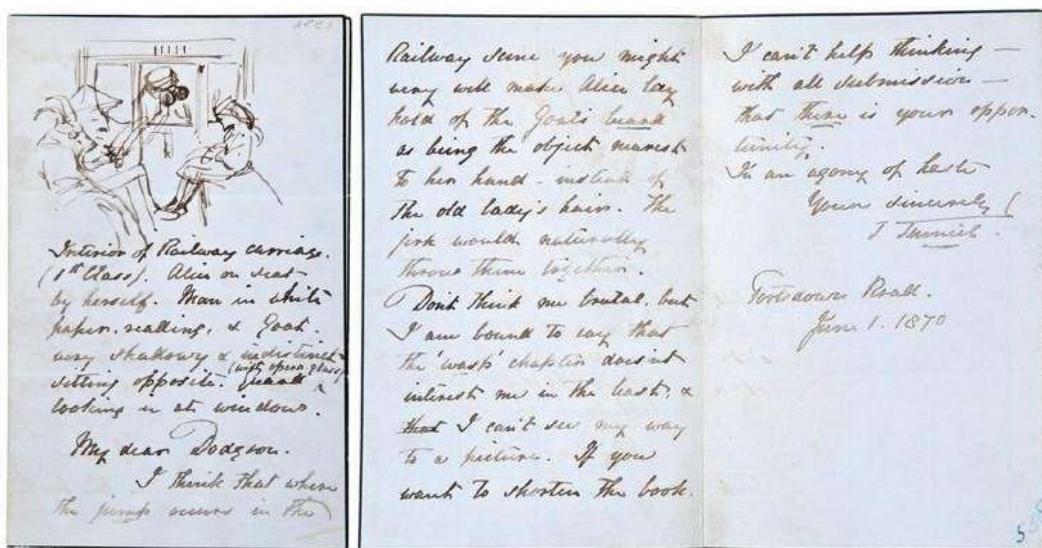


Figura 92 - Carta original de John Tenniel para Charles Dodgson, vendida em leilão em 2010.

De acordo com o catálogo *Important Books and Manuscripts*, a carta referenciada como *The legendary Long-Lost Wasp in a Wig letter* foi a leilão na venda n. 720, sessão II, *Children's and Illustrated Books*, lote 646, com preço estimado

entre £15,000-£20,000 (Figura 92).⁷⁵ A origem dessa preciosidade foi especificada como “*The Property of a Gentleman*” [propriedade de um cavalheiro]. Segundo o *The Times*⁷⁶, antes do leilão, o documento havia permanecido na coleção privada de um americano por cerca de 30 ou 40 anos. Se a informação for verídica, a data aproximada coincide com a do leilão de 1974, quando veio à tona a prova tipográfica com o conteúdo textual do episódio.

No dia 3 de junho de 1974, 104 anos e dois dias depois que a carta sobre a exclusão do *Wasp* foi assinada por Tenniel, uma prova tipográfica com o conteúdo do episódio e anotações manuscritas por Carroll foi anunciada a leilão, no catálogo da Sotheby Park Bernet and Company de Londres (Figura 93). Vendida por £1700, um valor monetário relativamente baixo diante de seu valor simbólico, a peça-chave iluminou o mistério sobre o personagem desaparecido.

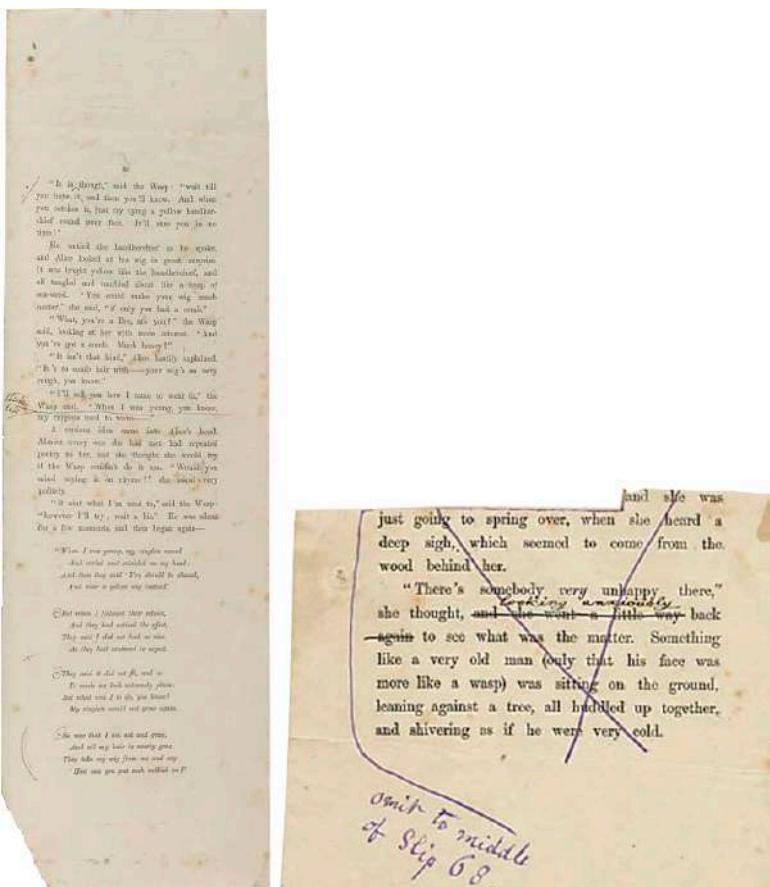


Figura 93 - Prova tipográfica do episódio *Wasp in a Wig*, com anotações manuscritas. Item que foi a leilão em 1974 e 2005.

⁷⁵ <https://www.yumpu.com/en/document/view/9608137/important-books-and-manuscripts-bloomsbury-auctions>. Acesso em: 2 dez. 2020.

⁷⁶ <https://www.thetimes.co.uk/article/curiouser-and-curiouser-the-tale-of-alice-and-the-lost-chapter-hhvb2dmpwd2>. Acesso em: 2 dez. 2020.

Gardner (2002) afirma ser esse um evento de enorme relevância, não só para os especialistas em Lewis Carroll – que sequer tinham conhecimento da existência do documento –, mas para todos da Literatura Inglesa. Tão misterioso quanto a aparição da evidência, no entanto, foi seu sumiço. Não há registros de tal prova tipográfica no leilão dos bens do autor, em Oxford, após sua morte em 1898; o catálogo do leilão de 1974 indica que o documento fazia parte de uma miscelânea de itens desse primeiro leilão – talvez por isso não tenha sido registrado individualmente (GARDNER, 2002).

É evidente que o acontecimento causou alvoroço entre os carrollianos. Sem acesso ao documento original, mas munidos apenas com o fac-símile – concedido a pedido de Gardner pelo comprador final do leilão, Mr. Norman Armour Jr. –, estudiosos se reuniram num simpósio em 1977, na tentativa de verificar se o texto era verdadeiro ou falso. Depois de muito debate, chegaram à conclusão de que se tratava de um texto *a la Carroll*. Com o passar dos anos, o debate acirrado ficou no passado e a veracidade do episódio foi se tornando cada vez mais um consenso. Em seu artigo de 2003, Demakos não só sintetiza o debate do simpósio, mas vai além ao fazer um estudo detalhado das evidências sobre o episódio, que, ao final, apontam para sua veracidade e permitem situá-lo melhor no livro.

Dos cinco principais estudiosos neste trecho citados, Karoline Leach (2010) é quem escreveu o artigo mais recente e, por isso, apenas ela levanta questões relacionadas ao novo leilão ao qual a prova tipográfica foi submetida em 2005. Segundo a autora, até hoje os especialistas não tiveram acesso ao documento original e esse é um dos motivos de sua forte desconfiança. A autora suspeita veementemente não só da veracidade do documento em si, mas da qualidade de seu conteúdo – o qual não considera à altura das narrativas de Carroll. Com o objetivo de investigar a primeira premissa, Leach chegou a convencer a filha do comprador do leilão de 1974 a submeter o documento a uma equipe de especialistas que verificaria sua autenticidade através de testes de papel, tinta etc. Quando finalmente o encontro em Londres estava acertado, a moça recuou e o documento foi revendido neste novo leilão de 2005, na Christies dos EUA, a um preço bem menos módico do que no primeiro: £60000.

Se, porventura, a desconfiança de Leach (2010) se mostrar concreta no futuro, trata-se de crime grave, já que há muito dinheiro envolvido. Leach (2010), no entanto, engana-se ao afirmar que não há outras provas tipográficas dentre os

documentos sobreviventes de Carroll – o próprio acervo *The Making of Alice* da Christ Church conserva bons exemplos. Mas se a prova tipográfica for inverídica, trata-se, sobretudo, de uma falsificação muito bem feita. Diante de tal cenário, a única certeza possível é a de que o falsificador só poderia ser alguém com um conhecimento aprofundado sobre o tema, que teve acesso privilegiado a muitos dos documentos originais que se mantiveram por décadas longe do acesso aos estudiosos. Com isso em vista, a prova tipográfica soa mais verdadeira do que falsa, uma vez que os documentos originais remanescentes, hoje acessíveis, coincidem em detalhes com a peça do leilão.

A principal particularidade que aponta para a veracidade da prova tipográfica está no uso das tintas de cor preta e violeta nas anotações manuscritas (Figura 93). Vê-se, à tinta violeta na intervenção de maior destaque – que, segundo Demakos (2003), condiz com a caligrafia de Carroll –, uma cruz sobre o trecho de texto e uma grande chave guiada pelas palavras “*omit to middle of slip 68*” [omitir até o meio da folha de prova 68]. Todas as outras correções tipográficas – como ponto, vírgula, letra maiúscula e ajustes pontuais no texto corrido – foram feitas à tinta preta. Através de Warren Weaver, Wakeling (1992) afirma que foi em outubro de 1870 que Dodgson passou a usar a tinta violeta em substituição à preta. O uso de diferentes tintas é visível não só na prova tipográfica, mas no plano de ilustrações de *Looking-Glass*. Em relação à prova, isso significa que as correções tipográficas foram todas feitas à caneta preta e, a partir de outubro de 1870, já acatada a sugestão de Tenniel, foi indicada a omissão do episódio à caneta violeta.

Atualmente, a única fonte primária acessível aos pesquisadores que prova a existência do personagem suprimido é o plano de ilustrações de *Looking-Glass* – documento original, manuscrito por Carroll, que é parte da *The Lewis Carroll Collection*, Christ Church Library, Universidade de Oxford (Figura 94). Similar ao de *Wonderland*, o plano de *Looking-Glass* especifica o nome, a ordem, a localização e o tamanho de cada uma das imagens nas páginas, levando em consideração as divisões por capítulos – indicadas, à tinta preta, por linhas extensas e números romanos (Figura 94). Neste plano, a numeração dos capítulos finais não foi completada, já que vai até o número VIII – *Looking-Glass* tem doze capítulos. A última linha divisória, que seria a do Capítulo IX, sugere a posição do episódio do Marimbondo na história. A partir daí, Carroll já não mais indicou os capítulos

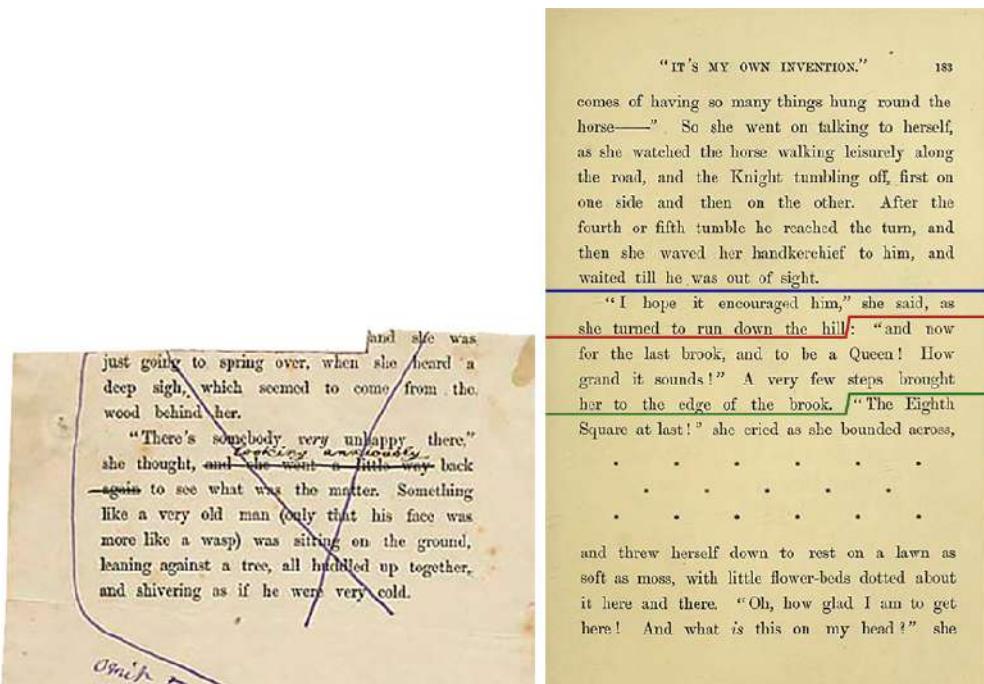
e isso talvez seja indício do impasse ocorrido neste ponto e da consequente mudança de planos provocada pelo pedido do ilustrador John Tenniel.

$8 \times \varepsilon$ Jabberwock - (left page) - Frontispiece	$2 \frac{1}{2} \times 2 \frac{1}{2}$
Frontispiece of Alice in wonderland	
1. x E Black Kitten [3x2]	9.5
2. x E Alice in arm-chair [3 $\frac{1}{2}$ x 2 $\frac{1}{2}$] p. 5. (2)	12
3. x E Looking-glass	11
4. x E	12
5. x E Chef man in leath [wx2 $\frac{1}{2}$]	13
6. x E King being dethroned [2 $\frac{1}{2}$]	13
7. x E Knights on horseback [2 x 2 $\frac{1}{2}$]	14
8. x E Day flowers [5 $\frac{1}{2}$ x 2 $\frac{1}{2}$]	15
9. x E Queen Red Queen [2 $\frac{1}{2}$ x 3 $\frac{1}{2}$]	16
10. x E Chef's board [3 $\frac{1}{2}$ x 2 $\frac{1}{2}$]	17
11. x E Running [3 $\frac{1}{2}$ x 2 $\frac{1}{2}$]	18
12. x E	19
13. x E Railways - carriage [3 $\frac{1}{2}$ x 2 $\frac{1}{2}$]	20
14. x E Rocking horse fly [3x2]	21
15. x E Snapping dragon fly [3x2]	22
16. x E Bald & butter fly [3x2]	23
17. x E Alice & Queen [2 $\frac{1}{2}$ x 3]	24
18. x E Timedale - Timedale [2 $\frac{1}{2}$ x 2 $\frac{1}{2}$]	25
19. x E Walrus & Cossack [2 $\frac{1}{2}$ x 2 $\frac{1}{2}$]	26
20. x E	27
21. x E Red Moth [3 $\frac{1}{2}$ x 2 $\frac{1}{2}$]	28
	29
	30
	31
	32
	33
	34
	35
	36
	37
	38
	39
	40
	41
	42
	43
	44
	45
	46
	47
	48
	49
	50
	51
	52
	53
	54
	55
	56
	57
	58
	59
	60
	61
	62
	63
	64
	65
	66
	67
	68
	69
	70
	71
	72
	73
	74
	75
	76
	77
	78
	79
	80
	81
	82
	83
	84
	85
	86
	87
	88
	89
	90
	91
	92
	93
	94
	95
	96
	97
	98
	99
	100
	101
	102
	103
	104
	105
	106
	107
	108
	109
	110
	111
	112
	113
	114
	115
	116
	117
	118
	119
	120
	121
	122
	123
	124
	125
	126
	127
	128
	129
	130
	131
	132
	133
	134
	135
	136
	137
	138
	139
	140
	141
	142
	143
	144
	145
	146
	147
	148
	149
	150
	151
	152
	153
	154
	155
	156
	157
	158
	159
	160
	161
	162
	163
	164
	165
	166
	167
	168
	169
	170
	171
	172
	173
	174
	175
	176
	177
	178
	179
	180
	181
	182
	183
	184
	185
	186
	187
	188
	189
	190
	191
	192
	193
	194
	195
	196
	197
	198
	199
	200
	201
	202
	203
	204
	205
	206
	207
	208
	209
	210
	211
	212
	213
	214
	215
	216
	217
	218
	219
	220
	221
	222
	223
	224
	225
	226
	227
	228
	229
	230
	231
	232
	233
	234
	235
	236
	237
	238
	239
	240
	241
	242
	243
	244
	245
	246
	247
	248
	249
	250
	251
	252
	253
	254
	255
	256
	257
	258
	259
	260
	261
	262
	263
	264
	265
	266
	267
	268
	269
	270
	271
	272
	273
	274
	275
	276
	277
	278
	279
	280
	281
	282
	283
	284
	285
	286
	287
	288
	289
	290
	291
	292
	293
	294
	295
	296
	297
	298
	299
	300
	301
	302
	303
	304
	305
	306
	307
	308
	309
	310
	311
	312
	313
	314
	315
	316
	317
	318
	319
	320
	321
	322
	323
	324
	325
	326
	327
	328
	329
	330
	331
	332
	333
	334
	335
	336
	337
	338
	339
	340
	341
	342
	343
	344
	345
	346
	347
	348
	349
	350
	351
	352
	353
	354
	355
	356
	357
	358
	359
	360
	361
	362
	363
	364
	365
	366
	367
	368
	369
	370
	371
	372
	373
	374
	375
	376
	377
	378
	379
	380
	381
	382
	383
	384
	385
	386
	387
	388
	389
	390
	391
	392
	393
	394
	395
	396
	397
	398
	399
	400
	401
	402
	403
	404
	405
	406
	407
	408
	409
	410
	411
	412
	413
	414
	415
	416
	417
	418
	419
	420
	421
	422
	423
	424
	425
	426
	427
	428
	429
	430
	431
	432
	433
	434
	435
	436
	437
	438
	439
	440
	441
	442
	443
	444
	445
	446
	447
	448
	449
	450
	451
	452
	453
	454
	455
	456
	457
	458
	459
	460
	461
	462
	463
	464
	465
	466
	467
	468
	469
	470
	471
	472
	473
	474
	475
	476
	477
	478
	479
	480
	481
	482
	483
	484
	485
	486
	487
	488
	489
	490
	491
	492
	493
	494
	495
	496
	497
	498
	499
	500
	501
	502
	503
	504
	505
	506
	507
	508
	509
	510
	511
	512
	513
	514
	515
	516
	517
	518
	519
	520
	521
	522
	523
	524
	525
	526
	527
	528
	529
	530
	531
	532
	533
	534
	535
	536
	537
	538
	539
	540
	541
	542
	543
	544
	545
	546
	547
	548
	549
	550
	551
	552
	553
	554
	555
	556
	557
	558
	559
	560
	561
	562
	563
	564
	565
	566
	567
	568
	569
	570
	571
	572
	573
	574
	575
	576
	577
	578
	579
	580
	581
	582
	583
	584
	585
	586
	587
	588
	589
	590
	591
	592
	593
	594
	595
	596
	597
	598
	599
	600
	601
	602
	603
	604
	605
	606
	607
	608
	609
	610
	611
	612
	613
	614
	615
	616
	617
	618
	619
	620
	621
	622
	623
	624
	625
	626
	627
	628
	629
	630
	631
	632
	633
	634
	635
	636
	637
	638
	639
	640
	641
	642
	643
	644
	645
	646
	647
	648
	649
	650
	651</td

plano de ilustrações auxiliou especialmente os encontros entre Carroll e Tenniel durante a criação das imagens do livro e, portanto, foi preenchido majoritariamente no ano de 1870.

A carta de John Tenniel sobre a exclusão do Marimbondo é datada de junho de 1870, mas a tinta violeta que riscou o “*Wasp*” do plano só aparece em cena por volta de outubro; isso significa que o impasse pode ter levado ao menos quatro meses para ser resolvido. Significa também que a prova tipográfica revisada à tinta preta, se verdadeira, já estava impressa antes de outubro e, provavelmente, antes mesmo da carta de Tenniel, já que, em abril de 1870, Carroll recebeu de Macmillan algumas páginas de teste (WAKELING, 1992). O autor só terminou o manuscrito de *Looking-Glass* em 4 de janeiro de 1871 (PJ10/D6); o texto, portanto, foi escrito e reescrito ao longo do período em que Tenniel fez as ilustrações: tanto o plano como as anotações no diário deixam isso implícito. Pouco dias depois, em 13 de janeiro, Carroll já havia recebido folhas de prova até o final do texto narrativo: “Nada resta agora para ser impresso, exceto os versos do final” (PJ10/D6).

A última linha divisória do plano de ilustrações (Figura 94 e Figura 95) indica que o *Wasp* havia sido planejado para iniciar um capítulo novo (cap. IX), logo após a passagem do Cavaleiro Branco (cap. VIII) – contrariando a suposição de Gardner (2002), que acredita que o *Wasp* era a parte final do capítulo do Cavaleiro. Matthew Demakos (2003), por sua vez, defende que o trecho é grande demais para estar junto ao cap. VIII, que, sem o Marimbondo, já é o segundo maior do livro, perdendo apenas para seu sucessor, o “*Queen Alice*”. Concordamos com Demakos que o mais provável é que o trecho de texto da prova tipográfica seja parte de um capítulo novo, mas não um capítulo inteiro, já que comporia 9 páginas do livro em que os capítulos têm uma média de 25 páginas. Demakos (2003) justifica a falta de um título na prova tipográfica ao sugerir que o episódio é apenas a primeira parte de um capítulo inteiro. De fato, a prova tem um recorte peculiar e começa com letra minúscula, como se extraída do meio de uma frase. O estudioso supõe, então, que o título do capítulo referente ao *Wasp* estivesse após a saída de cena do Cavaleiro Branco e logo antes da fala de Alice, conforme figura a seguir:



Sugestão de Demakos (2003)
da posição do título suprimido

Sugestão nossa da posição do
trecho suprimido

Sugestão de Gardner (2002)
da posição do trecho suprimido

Figura 96 - Em comparação com a prova tipográfica, sugestões da posição do *Wasp in a Wig* como um capítulo preliminar de *Looking-Glass*. Elaborada por Larissa Averbukh.

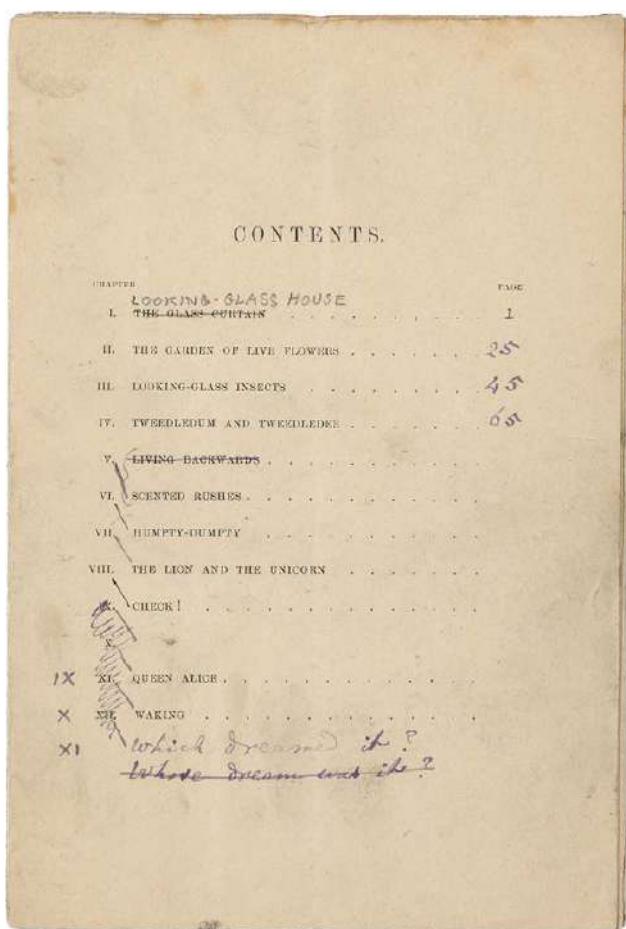
Para Demakos (2003), a primeira metade do atual “*Queen Alice*” (cap. IX) fazia parte do capítulo do *Wasp* e, nesse caso, a ilustração do Sapo em frente à porta com o letrero onde se lê “*Queen Alice*” iniciaria o capítulo preliminar de mesmo nome. Como transição entre capítulos, o estudioso aposta mais precisamente no seguinte trecho, que, de fato, parece com a transição fluida, típica do sonhar:

O ronco tornava-se mais distinto a cada minuto, soando cada vez mais como uma melodia. Por fim ela conseguiu entender até as palavras, e ouviu tão sofregamente que, quando as duas grandes cabeças sumiram do seu colo, mal deu por falta delas [final do capítulo suprimido do *Wasp*].

[início do “*Queen Alice*” preliminar, antes da exclusão] Estava parada diante de uma porta em arco, sobre a qual se liam as palavras RAINHA ALICE em letras grandes, e de cada lado do arco havia uma campainha; numa estava escrito “Campainha das Visitas” e na outra, “Campainha dos Criados” (CARROLL, 2002, p. 249, adendos nossos a partir de Demakos).

Diante de outra prova tipográfica, dessa vez a do sumário preliminar, Demakos (2003) demonstra que Carroll pretendia os doze capítulos em *Looking-Glass* desde o princípio, assim como em *Wonderland* (Figura 97); isso prova que a colocação de Collingwood (1898) sobre a divisão em 13 capítulos era, de fato, errônea. O sumário preliminar também mostra que “Lá e água” é resultado da fusão de dois outros capítulos preliminares. Essa união foi feita antes da decisão definitiva de

supressão do *Wasp*, já que as linhas que a indicam são à tinta preta. A partir do cap. IX, a tinta violeta indica a renumeração dos capítulos, feita a posteriori:



CONTENTS.

CHAPTER	LOOKING-GLASS HOUSE	PAGE
I.	THE GLASS CURTAIN	1
II.	THE GARDEN OF LIVE FLOWERS	25
III.	LOOKING-GLASS INSECTS	45
IV.	TWEEDLEDUM AND TWEEDLEDEE	65
V.	LIVING BACKWARDS	
VI.	SCENTED RUSHES	
VII.	HUMPTY-DUMPTY	
VIII.	THE LION AND THE UNICORN	
	CHECK!	
IX.	QUEEN ALICE	
X.	ME WAKING	
XI.	which dressed it? whose dream was it?	

Figura 97 - Sumário preliminar de *Looking-Glass* (1870).
Acervo da Houghton Library, Harvard University.

É provável que o espaço vazio correspondente ao cap. X no sumário preliminar indique o mesmo impasse visível no plano de ilustrações – o uso da caneta violeta ratifica isso (Figura 97). Nesse caso, o capítulo do *Wasp* corresponderia ao cap. X no sumário preliminar. Com a união de dois dos capítulos anteriores e, posteriormente, a supressão do *Wasp*, a numeração foi reorganizada. A ausência do capítulo “Shaking” [“Sacudida”] (atual cap. X) no sumário preliminar mostra que ele foi uma adição posterior: o “Waking” [“Despertar”] (atual cap. XI) foi dividido em dois para completar, finalmente, doze capítulos ao todo.

Curioso é que tanto o plano de ilustrações como a carta mencionam a vespa, mas não a peruca. O primeiro indício sobre a peruca também aparece na biografia de Collingwood (1898, p. 146), na citação do comentário enfático de Tenniel: “um marimbondo de peruca é algo completamente fora do domínio da arte”. O

sobrinho biógrafo, no entanto, não faz nenhuma referência à fonte da citação, apenas diz que foi escrita por Tenniel. Não há qualquer sinal do documento original nesse caso. Estudiosos como Wakeling (1992) tratam a citação como vinda de uma segunda carta, enquanto Demakos (2003) acrescenta a possibilidade dela estar no verso não reproduzido do fac-símile. A segunda alternativa parece improvável, já que o texto da carta conhecida tem início, meio e fim (Figura 92). De acordo com o catálogo de sua venda em 2010, trata-se de uma única folha de papel dobrada para formar 4 páginas, sendo que apenas 3 delas estão preenchidas com o desenho rascunhado e o texto com um total de 140 palavras – o que coincide com o fac-símile em Collingwood (1898). Não resta dúvida, o comentário enfático não provém daí, conforme afirma o texto do catálogo da Bloomsbury Auctions: “Collingwood cita Tenniel declarando que ‘um marimbondo de peruca é algo completamente fora do domínio da arte’, uma frase que não aparece nesta carta”.⁷⁷

Caso a citação de Tenniel tenha vindo de uma segunda carta endereçada a Dodgson, isso seria um indício da insistência do autor em manter seu personagem. Parecia, de fato, apegado a ele, já que reminiscências da vespa foram encontradas em outros espaços-tempo, apontados mais adiante. Um tanto impolido, o comentário seria uma martelada final de Tenniel diante dessa possível insistência? Ou proviria de uma carta endereçada a outra pessoa que não o Dodgson? Quiçá para o próprio Collingwood, que talvez tenha contatado Tenniel na tentativa de obter mais informações? De toda forma, o fato é que não há fonte original que dê garantia de total veracidade ao famoso julgamento de Tenniel. É de se convir apenas que, como o ilustrador ainda estava vivo à época da publicação da biografia, Collingwood dificilmente faria uma citação inverídica. Ainda assim, o porquê da falta de referência e o paradeiro desse documento original deveriam ser melhor investigados; isso porque, antes de se considerar a prova tipográfica levada à leilão, não existe evidência material de que o marimbondo veste uma peruca.

4.1.4 Onde foi parar a peruca?

“É tudo por causa da peruca” que Collingwood (1898, p. 146) supõe que o *Wasp* seja um juiz ou advogado ao citar o comentário não-referenciado de Tenniel.

⁷⁷ <https://www.yumpu.com/en/document/view/9608137/important-books-and-manuscripts-bloomsbury-auctions>. Acesso em: 2 dez. 2021. Tradução nossa.

A figura imaginada pelo biógrafo é oposta ao personagem que se conhece hoje, cuja origem humilde e desprivilegiada fica evidente nos marcadores de sua fala. Curioso é encontrar uma vespa com peruca (que parece de juiz) na obra *nonsense* de Edward Lear (Figura 98):



Figura 98 - Vespa flautista de Edward Lear.

À primeira vista, o leitor poderia pensar: “isso é obviamente uma mera coincidência”. Então, espere para ver a limerique que acompanha o desenho de Lear:

The Worrying Whizzing Wasp,
who stood on a Table, and played sweetly on a
Flute with a Morning Cap.

“Worriy, Worriy! There never was such a child!”⁷⁸ – exclama o *Wasp in a Wig*. A *Worrying Whizzing Wasp* parece vestir uma peruca, mas o último verso da rima de Lear revela que o que ela tem na cabeça é, na verdade, um chapéu matinal vitoriano. O chapéu, todavia, parece tanto com uma peruca, que, se Collingwood tivesse visto o desenho sem a rima, talvez confundisse a vespa com um juiz ou advogado. “In fact, there is no such a person at all as Edward Lear.” – diz o velho homem no trem saído de Londres em direção a Guildford, na história inusitada contada por Lear, na introdução de seu terceiro livro da série *nonsense* (Figura 99). Trata-se do *More nonsense, pictures, rhymes, botany, etc.* (1872),

⁷⁸ CARROLL, 1977, p. 14. No texto introdutório, Gardner (1977) afirma que essa frase soa estranhamente fora do lugar no diálogo. Na tradução para o português de Maria Luiza Borges: “Com a breca, com a breca! Nunca houve uma criança como esta” (CARROLL, 2002, p. 284).

publicação que contém a *Worrying Whizzing Wasp*, lançada em dezembro de 1871, mesmo mês de *Looking-Glass*⁷⁹:

Tabela 3 - Semelhanças textuais entre trechos do episódio do *Wasp in a Wig* e do livro *More nonsense, pictures, rhymes, botany, etc.*, de Edward Lear:

EPISÓDIO WASP IN A WIG		LIMERIQUE WORRYING WHIZZING WASP	
LEWIS CARROLL <i>Through the Looking-Glass and what Alice Found there</i> (1872)	"Worry, Worry!" "Que irritante, que irritante!"	"The Worrying Whizzing Wasp" "A irritante vespa ziziante"	EDWARD LEAR <i>More nonsense, pictures, rhymes, botany, etc</i> (1872)
Lançado em dezembro 1871	"There never was such a child!" "Nunca houve uma criança como esta!"	"In fact, there is no such a person at all as Edward Lear." "Na verdade, de jeito nenhum existe esta pessoa chamada Edward Lear."	Lançado em dezembro 1871
EPISÓDIO WASP IN A WIG		INTRODUÇÃO DO LIVRO	

Fonte: Larissa Averbug.

A história inusitada, experimentada por Lear no verão de 1867, foi escrita em 1871 para a introdução do *More nonsense, pictures, rhymes, botany, etc.* (1872), com a intenção de encerrar as confusões recorrentes sobre a autoria do primeiro livro da série, *a Book of Nonsense*.⁸⁰ Na história da vida real, Lear estava num vagão de trem rumo à Guildford, juntamente com um velho senhor, quando um grupo de duas mulheres e dois meninos entraram ali. Durante a viagem, os meninos contagiam a todos com seu entusiasmo diante do *Book of Nonsense*, livro recém-adquirido por eles. O cavalheiro perguntou se eles sabiam quem era o autor daquele livro encantador; uma das moças respondeu “Edward Lear”. O senhor explicou, então, que esse era o pseudônimo impresso no livro, mas que o verdadeiro autor se chamava Earl of Derby. Segundo ele, “Edward” era seu nome de batismo e “Lear”, “Earl” transposto. A moça retrucou dizendo ter amigos que conheciam Lear pessoalmente. E o senhor reagiu de forma passional, afirmando com toda a convicção e por mais de uma vez, que não existia tal pessoa chamada Edward Lear. Em carne e osso, Lear assistiu à cena calado, mas não resistiu ao final, já que tinha várias provas sobre sua existência bem à mão. Não só tirou do

⁷⁹ De acordo com Wakeling (2015), *Looking-Glass* foi publicado em dezembro de 1871, mas datado como 1872 na folha de rosto dessa que foi a edição primeira edição do livro. Essa era uma prática comum do mercado editorial daquela época, tanto que os livros de Lear também foram data-dos dessa maneira.

⁸⁰ As duas primeiras edições desse livro foram assinadas pelo pseudônimo “Derry Down Derry” e, provavelmente por isso, muitos pensavam que seu autor verdadeiro fosse Earl of Derby [Conde de Derby], o Lorde Brougham.

bolso as cartas endereçadas a ele, como mostrou ao velho senhor sua cartola, ben-gala e lenço, todos marcados com seu nome próprio (LEAR, 1872, p. v-viii):

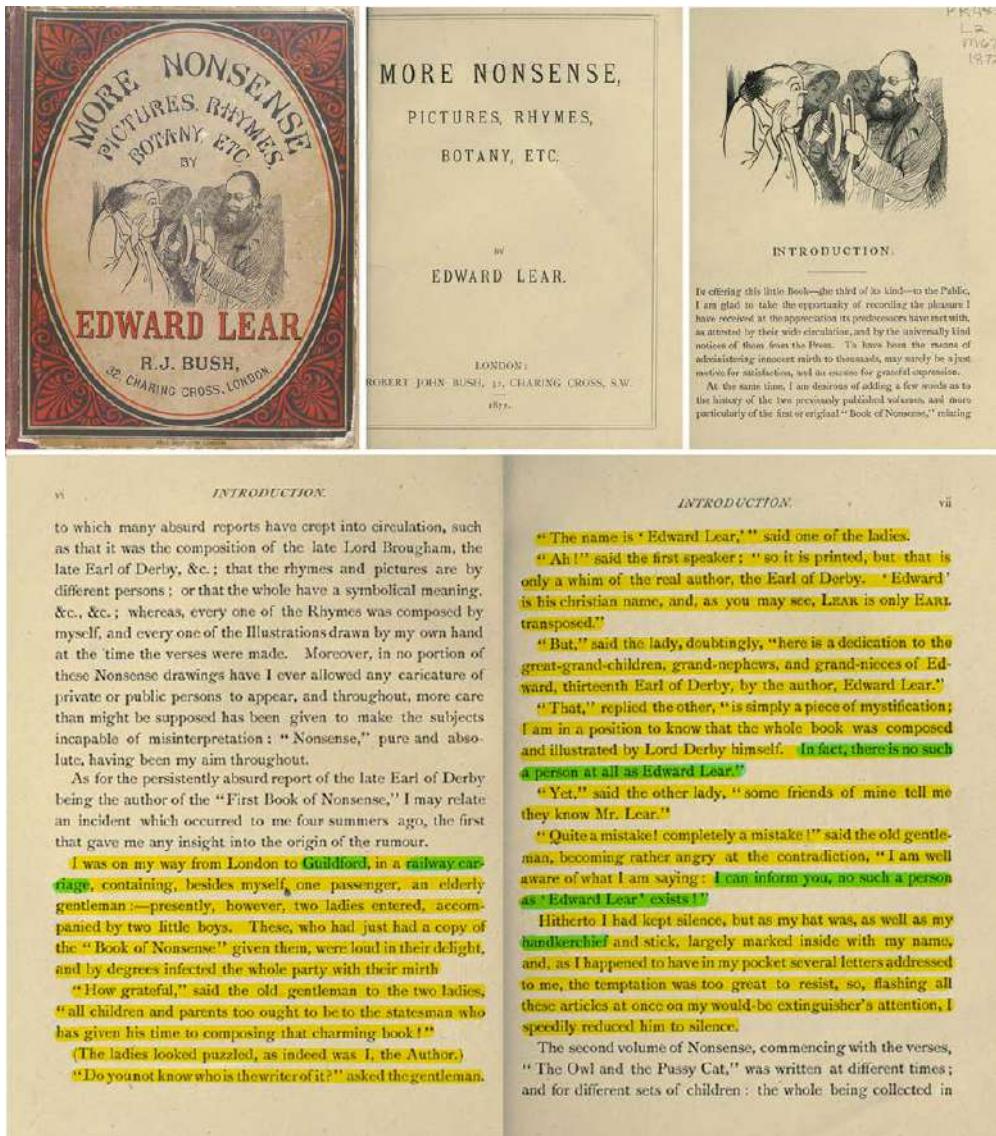


Figura 99 - *More nonsense, pictures, rhymes, botany, etc.*, de Lear (1872, marcações nossas).

Emblemática, a história é capaz de chamar a atenção de qualquer leitor. Aos olhos dos especialistas em Lewis Carroll, saltam algumas coincidências a mais. A primeira é o destino da viagem de Lear: em Guildford, Carroll passou seus últimos dias e, hoje, jaz enterrado no Mount Cemetery; nessa cidade, o autor das “Alices” possuía uma casa, que costumava abrigar sua família. A segunda coincidência é o lenço (no inglês, *handkerchief*): icônico na história de Lear e mais ainda na do *Wasp in a Wig* (lenço amarelo/*yellow handkerchief*). Por fim, a cena da vida real de Lear se passa num vagão de trem e, na ficção de *Looking-Glass* – mais precisamente no capítulo III, “Insetos do Espelho” –, Alice se vê sentada igualmente num vagão de

trem, compartilhado com um cavaleiro vestido de papel branco, uma cabra, um besouro e também um guarda, que coloca a cabeça dentro do vagão para lhe exigir o tíquete. Curiosamente, esta é a cena rascunhada naquela carta em que Tenniel sugere a exclusão do *Wasp* (Figura 92); o texto da carta revela que antes havia uma velha senhora sentada ao lado de Alice, que foi eliminada pela lei da inércia de Tenniel:

Penso que, quando acontece o *pulo* na cena da estrada de ferro, você deveria certamente fazer Alice agarrar a *barba* da Cabra como sendo o objeto mais próximo de sua mão – em vez de o cabelo da velha senhora. O solavanco naturalmente as arremessaria juntas (TENNIEL *apud* GARDNER, 2002, p. 275).

Teriam a cena *railway carriage*⁸¹ e o episódio *Wasp* alguma relação? Seriam provindos da mesma fonte de inspiração? Em carta anterior, Tenniel sugeriu eliminar também essa cena do trem. Sobre isso, Edward Wakeling (1992) explica que foi Frankie Morris quem trouxe para seu conhecimento esta outra carta de Tenniel – datada como 4 de abril, mas sem ano⁸² –, em que o ilustrador dá a entender que Carroll teria pedido a ele uma sugestão sobre como encurtar o livro:

Preferiria infinitamente não dar nenhuma opinião sobre o que seria melhor deixar de fora do livro, mas já que você colocou isso em questão, devo dizer, supondo que a exclusão de algum trecho seja absolutamente necessária, que a cena do trem nunca me pareceu muito relevante e, por isso, acho que pode ser sacrificada sem grandes lamentações (TENNIEL *apud* WAKELING, 1992, p. 32, tradução nossa).

Obviamente, Carroll lamentaria a exclusão dessa cena, já que não acatou a sugestão de Tenniel – que provavelmente fez nova tentativa, dessa vez bem sucedida, ao referir-se ao *Wasp* na carta posterior. Lamentaria profundamente, diga-se de passagem, já que a cena parece ter relação afetiva com um ocorrido na vida de Carroll. É sabido que a imagem da cena do Trem tem inspiração mais óbvia na pintura “*My first sermon*” de John Everett Millais, cuja modelo foi sua própria filha Effie de seis anos. Em 7 abril de 1864, há uma passagem no diário de Carroll marcada com “*white stone*” (seu indicador para os dias memoráveis), em que ele relata sua primeira visita à casa do pintor pré-rafaelita; nessa ocasião, Carroll viu crianças andando com a governanta ao longe e logo disse para si mesmo: “*There comes ‘My first sermon’*” [Lá vem “Meu primeiro sermão”] (PJ8, p. 143), referindo-se à Effie, menina-modelo do quadro famoso, filha de Millais com Euphemia (Effie Gray).

⁸¹ Assim foi nomeada a primeira cena do cap. III no plano de ilustrações de *Looking-Glass*.

⁸² Tendo como referência o plano de ilustrações de *Looking-Glass*, Wakeling (1992) acredita que o ano mais provável seja 1870, ainda que a marca d’água no papel da carta indique 1868.

Provavelmente a pedido de Carroll, as pinturas de Effie Millais foram referenciadas na ilustração de Tenniel, conforme mostra imagem a seguir:



Figura 100 - Da esquerda para direita, estudo em aquarela para *My second sermon* (V&A Collection, 1864), *Looking-Glass* de John Tenniel (1872) e *My first sermon* de John Everett Millais (1863).

Importante notar que, no rascunho da carta de Tenniel (Figura 92), já se pode vislumbrar os detalhes que coincidem com as pinturas de Millais, como o chapéu, a cabeça baixa e o protetor felpudo de mãos (*muffs*). Para Gardner (2015), a ilustração de *Looking-Glass* é uma paródia deliberada de “*My first sermon*” e Spencer D. Brown foi o primeiro a notar tamanha semelhança; para Roger Green, entretanto, tudo pode não passar de mera coincidência, já que, na revista *Punch* daquela época, há imagens de meninas em vagões de trem, vestidas exatamente como Alice. O chapéu e o protetor de mãos eram adereços da moda naquela época, tanto que foi também representado, dentre outros, no livro de Walter Crane de 1869 (Figura 101) – conforme apontou Michael Hearn para Gardner (2015).

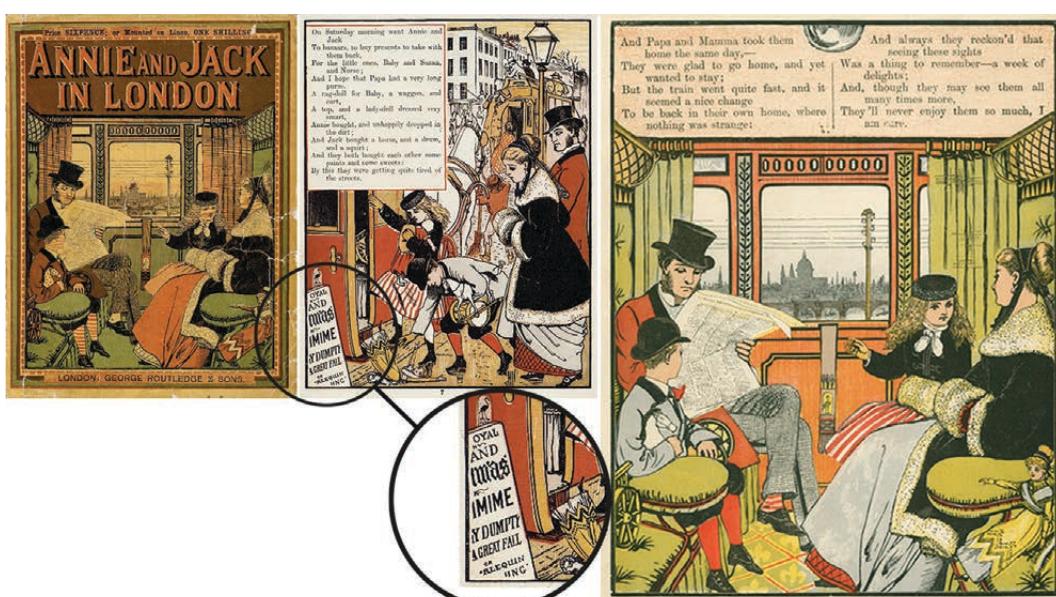


Figura 101 - Livro *Annie and Jack in London* de Walter Crane (1869) com detalhe da placa em zoom.

Ainda sobre a aparência de Alice na cena do trem, Vaclavik (2019) enfatiza que não há qualquer referência sobre a mudança drástica de sua roupa no texto narrativo em si. De nosso ponto de vista, isso corrobora as possíveis inspirações paralelas nas referências visuais de Millais e Crane. O livro *Annie and Jack in London*, publicado em 1869, ano em que Carroll escrevia *Looking-Glass*, poderia ter chamado sua atenção – já que o semblante da personagem de Crane⁸³ lembra muito o da Alice de Tenniel –, o fazendo rememorar aquela passagem do diário destacada por “*white stone*”. Além disso, a criação do personagem mais arrogante de *Looking-Glass*, o Humpty Dumpty, poderia ter sido instigada pela imagem de Crane da boneca caindo ao chão, bem perto de uma placa em que se lê: “*Humpty Dumpty great fall*” (Figura 101, detalhe aproximado ao centro). Somam-se a isso as viagens memoráveis de trem que o próprio Carroll fazia com as irmãs Liddell; por exemplo, aquela expedição especial para Nuneham no dia 25 de junho de 1863, anterior à famosa página arrancada do *Private Journal* 8, com o grupo de dez pessoas – dentre elas os pais, irmãs e avô de Alice. Ao final, a maioria voltou de carruagem para casa, enquanto “Ina, Alice, Edith e eu [Carroll] (*mirabile dictu!*) descemos para a estação Abindton-road e, então, fomos para casa de trem: uma expedição agradável – com um desfecho mais agradável ainda (PJ8, p. 89, tradução nossa).

Agora, voltemos a Lear e a mais uma coincidência de sua obra com *Looking-Glass*: dessa vez, a cena caótica do sonho de Alice que a faz despertar. No segundo livro da série *nonsense* de Lear, o *Nonsense Songs, Stories, Botany, and Alphabets* (1871), lançado mais especificamente em dezembro de 1870, dentre os desenhos da botânica absurda, há o “*Bottlephorkia Spoonifolia*” (Figura 102, à direita), que é muito parecido com um dos seres estranhos que ganham vida a partir de objetos inanimados, na cena final de *Looking-Glass* (Figura 102, à esquerda):

Quanto às **garrafas**, cada uma se apossou de um par de pratos, ajeitando-os rapidamente como se fossem asas, e assim, usando **garfos como pernas**, saíram esvoaçando para todo lado – “e se pareciam muito com pássaros”, Alice pensou consigo mesma, tanto quanto isso era possível na terrível confusão que se estava armando (CARROLL, 2002, p. 256, grifos nossos).

⁸³ Vale lembrar que *Wonderland* foi publicada 4 anos antes, tornando-se um sucesso na Inglaterra e, portanto, o próprio Crane, em contrapartida, poderia ter se inspirado em Alice.

Como na descrição do texto, o desenho de Tenniel (Figura 102, à esquerda) mostra garrafas voadoras com pernas de garfos, que, na associação de Alice, se assemelham bastante a pássaros, mas que poderíamos paralelamente associar à morfologia peculiar dos marimbondos, cuja fina cintura contrasta com espesso abdômen. A planta absurda de Lear, por sua vez, carrega a garrafa e os garfos não só na imagem, mas no nome científico *nonsense*: *Bottlephorkia Spoonifolia*. Lançada no livro de Lear (dez. 1870) poucos dias antes de Carroll terminar o manuscrito do segundo livro (4 jan. 1871, PJ10/D6) e considerando ser esta uma cena do final da narrativa, a imagem tem potencial para ser fonte de inspiração para *Looking-Glass*:

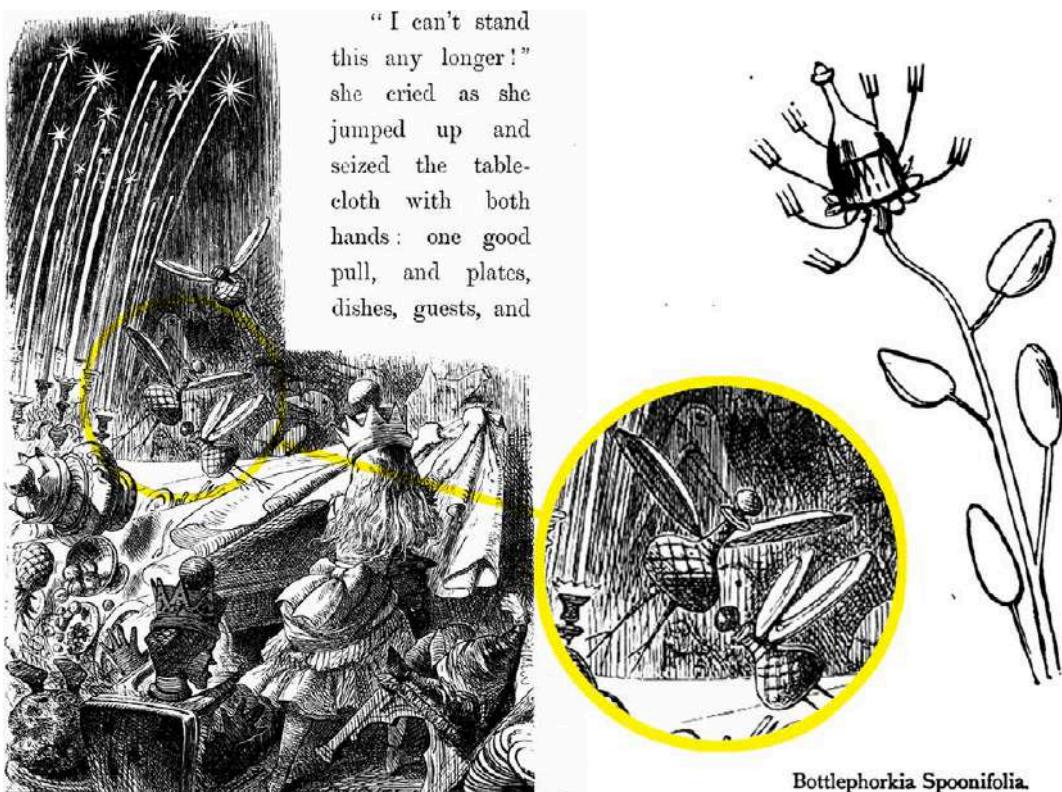


Figura 102 - À esquerda, cena final do sonho de *Looking-Glass* por John Tenniel (1872) com detalhe em zoom; à direita, desenho *Bottlephorkia Spoonifolia* da botânica *nonsense* de Edward Lear (1871).

Nada impede que a inspiração de um trecho venha de mais de uma fonte, como no exemplo da cena do trem. Quanto aos detalhes semelhantes entre o *Wasp in a Wig* e terceiro livro da série *nonsense* de Lear, cuja data coincide perfeitamente com a publicação de *Looking-Glass*, permanece a dúvida sobre quem poderia ter se inspirado em quem. Neste caso, as datas do processo criativo de Carroll já não coincidem com a da publicação de Lear: o *Wasp* foi excluído

por volta de outubro de 1870, mas o terceiro livro da série *nonsense* só foi lançado em dezembro de 1871.

As coincidências e discrepâncias nos levam a imaginar três cenários possíveis: ou Lear se inspirou em Carroll, ou Carroll se inspirou em Lear, ou a prova tipográfica é um grande pastiche, como sugeriu Leach (2010), e, nesse caso, foi o falsificador quem se inspirou em Lear.⁸⁴ Sobre as duas primeiras possibilidades, é possível que as provas tipográficas ou mesmo os rumores sobre os livros, em processo de criação e impressão, transitassem dentre os espaços e os círculos de amigos em comum dos dois autores *nonsense*. Na introdução de seu livro, Lear (1872) revela que fez os desenhos e as rimas nos dois anos anteriores à publicação e que os senhores Dalzall (sic) fizeram as xilogravuras para a impressão do livro *nonsense* anterior – referindo-se à terceira edição do *A book of Nonsense* de 1861, gravada pelos irmãos Dalziel – os mesmos gravadores das imagens de Tenniel para as “Alices”.

Sobre a terceira premissa, supomos que você, caro leitor, proponha-se a falsificar o episódio perdido de *Looking-Glass*, fingindo ser Lewis Carroll em pessoa. Você tentaria escrever à maneira dele, buscando por inspirações nas mesmas fontes bebidas pelo verdadeiro autor, certo? Agora, imagine que, já sabendo ser Lear uma dessas fontes, você se deparasse com as coincidências do terceiro livro da série *nonsense*: a história do Trem para Guildford e a vespa flautista que parece vestir uma peruca. Não imaginaria ser essa a inspiração perfeita para sua história? Outro fato curiosíssimo é que justamente um exemplar do *More nonsense, pictures, rhymes, botany, etc.* (1872) foi anunciado no mesmo lote do leilão da Christies, em que a prova tipográfica do *Wasp in a Wig* foi revendida em 2005.

É preciso dar o braço a torcer: caso o episódio seja inverídico, o falsificador deveria ser punido por sua desonestade, mas coroado por sua criatividade, pois se trataria de um sujeito capaz de, através do texto elaborado, convencer os maiores especialistas carrollianos. Independente das incertezas, o fato é que, caso o episódio do Marimbondo seja falso, o falsificador precisaria

⁸⁴ Quiçá, um quarto cenário impossível seria dos dois terem se inspirado mutuamente; e nesse caso, mesmo sabendo que não há registro de contato direto entre eles, imaginamos a cena irônica de Lear e Carroll como grandes e velhos amigos secretos, que mancomunavam o *nonsense* nos bastidores da vida e da obra. Que o leitor fique à vontade para imaginar novos cenários possíveis e impossíveis e compartilhá-los conosco, através do e-mail waspinawigchallenge@gmail.com.

necessariamente ter tido acesso a documentos originais como o plano de ilustrações de *Looking-Glass*, que só veio ao conhecimento dos estudiosos anos depois do primeiro leilão de 1974, com a descoberta de Wakeling (1992), divulgada entre carrollianos em 1988. Diante disso, acreditamos que há mais chances de o episódio ser verídico.

A pesquisa incansável parece ter levado a tantas perguntas quanto respondidas. Mas qualquer pesquisa, vale lembrar, é um ato coletivo, resultado de muitas cabeças pensantes: vem da herança de estudos anteriores e deixa legado para os futuros. Este texto é, assim, uma reunião de novas possibilidades, para que os pesquisadores e entusiastas de “Alice” e Lewis Carroll possam ligar os pontos num futuro próximo. Por hora, resta-nos um breve passeio viável através das reminiscências da vespa.

4.1.5 Reminiscências da vespa

Sabe-se que Carroll participava ativamente de todas as etapas de produção de seus livros: da escrita às provas de impressão (LASTORIA, 2019b). Nesse processo, atenção especial era dada ao processo de criação dos ilustradores com quem trabalhava em parceria; uma delas foi Emily Gertrude Thomson (1850-1929), de quem Carroll foi amigo íntimo, durante quase vinte anos, até seu leito de morte. Carroll, sempre muito exigente com os mínimos detalhes, fez inúmeras intervenções e correções nos desenhos dela através de cartas, cujo conteúdo só poderia nos fazer imaginar a grande paciência e benevolência da artista (COHEN & WAKELING, 2003).

À Gertrude Thomson, por exemplo, foram encomendadas ilustrações para o livro *Games and Puzzles*, que nunca chegou a ser terminado. Carroll, então, escolheu doze dessas imagens para decorar seu outro livro, o de poesias sérias, *Three sunsets and other poems* (1898), cujo processo de produção durou tantos anos, que, ao final, resultou numa obra póstuma. As ilustrações de fadas da Thomson são decorativas e não necessariamente têm relação direta com os poemas que acompanham. Duas delas chamam a atenção pela presença ilustre do inseto listrado: *Fairy and Wasp* e *Fairy on Mushroom*:



Figura 103 - Ilustrações Emily Gertrude Thomson em *Three sunsets and other poems* (1898): da esquerda para a direita, *Fairy and Wasp* e *Fairy on Mushroom*.

No livro de poesias sérias, a imagem *Fairy and Wasp* (Figura 103, à esquerda) acompanha o poema *A Lesson in Latin* (1888), que fala de amor e encerra assim: “*Our Latin lesson is complete: We've learned that Love is Bitter-Sweet*”. A ilustração de Thomson já não soa meramente decorativa diante disto: a vespa é símbolo do amor, que é inevitavelmente acompanhado da dor – como na pintura *Vénus e Marte* [1485] de Sandro Botticelli. Juntas, a interação explícita entre a fada e a vespa – em *Fairy and Wasp* – e a as mãos atadas do menino – em *Fairy on Mushroom* – lembram uma aventura inusitada, relatada por Carroll em 1893, na carta enviada à menina Enid Stevens:

Bem, aqui está uma pequena aventura. Estava passeando um dia desses e encontrei um menino e uma menina com cerca de 12 e 10 anos; e eles pareciam estar em apuros; e eles estavam examinando cuidadosamente o dedo dela. Então, perguntei: “Algum problema?” E eles me disseram que ela tinha acabado de ser picada por uma vespa. Falei, então, para eles colocarem um pouco de *hartshorn* na picada assim que chegassem em casa: isso tiraria toda a dor. E dei a eles uma pequena lição de química e expliquei que, se você misturar um ácido e um álcali, eles borbulham e o ácido perde sua acidez: o veneno de vespa é um *ácido* e *hartshorn* é um *álcali*. Quando cheguei em casa, pensei: “Agora não estarei tão desprevenido da próxima vez que encontrar uma pequena menina picada” (ou uma “picada menina pequena” – qual é a melhor maneira de dizer isso?), então comprei uma garrafinha de amônia forte (que é melhor do que *hartshorn*) e a coloco no bolso quando vou passear. Agora, se acontecer de novo, posso fazer a menininha feliz em um minuto. Mas, que *eu* saiba, *nenhuma* menininha foi picada desde então. Que peninha de galinha, não é mesmo? (CARROLL *apud* COHEN, 1982, p. 240-241, tradução nossa).

Curioso é que este trecho da carta – “Então eu perguntei: ‘Algum problema?’” [“*So I said 'Is anything the matter?'*”] – lembra o pensamento inicial

de Alice antes de pular o riacho no episódio do Marimbondo de Peruca: ““mas vou só lhe perguntar qual é o problema”” [“*I'll just ask him what's the matter*”]. Curiosíssimo é que Carroll parece mesmo cultivar alguma relação afetiva com a vespa, já que o inseto insiste em reaparecer aqui ou acolá. E lá vem a vespa a voar outra vez, agora na capa colorida do livro *The Nursery “Alice”* – e juro que não fui eu quem colocou ela ali:



Figura 104 - Capa da primeira edição do *The Nursery “Alice”* (1889/90), ilustrada por Emily Gertrude Thomson, com detalhe aproximado da vespa. Acervo da coleção pessoal de Mark Burstein.

A pista discreta, esperando para ser notada há mais de 100 anos é outro fortíssimo indício sobre a morfologia do inseto que Carroll teria em mente ao criar o personagem *de Looking-Glass*. Na ilustração, a vespa repousa em voo a contemplar um livro no canto direito inferior da imagem da capa. O detalhe aproximado confirma: é uma vespa *yellowjacket* e não uma abelha (Figura 104, à direita) – também temos o aval da bióloga Tatiane Tagliatti Maciel neste ponto. Mais curiosíssimo ainda é que o livro, objeto de interesse da vespa, está

aberto com uma página em destaque, totalmente esticada, como que por uma mão invisível prestes a arrancá-la.

As páginas do livro admirado pela vespa têm imagens coloridas como as do próprio interior do *The Nursery “Alice”*. Sua capa, no entanto, é vermelha como as primeiras edições de *Wonderland* e *Looking-Glass*, cujos miolos são em preto e branco. *The Nursery “Alice”* (1889/90), vale destacar, é uma versão totalmente adaptada de *Wonderland* para o público de zero a cinco anos de idade – texto, formato e ilustrações. Foi projetado para ser lido de mãe para filho; para ser dobrado, sacudido e beijado pelos queridinhos iletrados e antigramaticais. Dois séculos antes do iPad, Carroll criou um livro interativo em que o narrador estabelece diálogo direto com o pequeno leitor, através da sinergia entre texto e ilustrações: “Você não percebe o quanto ele está trêmulo? Basta mexer o livro para cima e para baixo que você imediatamente o verá tremer” (CARROLL, 2013, p. 12). Além de observar o Coelho Branco tremer de medo, a criança experimenta o Gato de Cheshire desaparecer e reaparecer no dobrar e desdobrar da página, como nas animações de *flipbook*.

Agora, com o olhar já de volta à pequena vespa da capa, suspeitamos que ela possa estar ali desde o princípio; que sua larva talvez tenha sido depositada no entremeio da história oral e do manuscrito *Under Ground*; que ganhou asas finalmente em 1870, mas logo escapuliu voando para longe das páginas do livro. Ao retornar, descobriu um lago de melado e foi engolida pelo *The Nursery “Alice”*. Finalmente, ao cair do sol, repousou nas páginas do *Three sunsets and other poems* para todo o sempre.

4.2 Método para acreditar em até seis coisas impossíveis antes do café da manhã

4.2.1 Primeira rodada: utopia, ficção e metodologia

“Isto aqui é *tão* solitário!” disse Alice, melancólica; e à ideia de sua solidão duas grossas lágrimas lhe rolaram pelas faces./ “Oh, não fique assim!” exclamou a pobre Rainha torcendo as mãos em desespero. “Considere a menina grande que você é. Considere a longa distância que percorreu hoje. Considere que horas são. Considere qualquer coisa, mas não chore!”/ Alice não conseguiu deixar de rir disso, mesmo em meio às suas lágrimas. “Você consegue parar de chorar fazendo considerações?” perguntou./ “É assim que se faz”, disse a Rainha com muita decisão; “ninguém pode fazer duas coisas ao mesmo tempo, não é? Para começar, vamos considerar a sua idade... quantos anos tem?”/ “Exatamente sete anos e meio.”/ “Não precisa dizer ‘exatualmente’”, a Rainha observou. “Posso acreditar sem isso. Agora vou lhe dar uma coisa em que acreditar. Tenho precisamente cento e um anos, cinco meses e um dia.”/ “Não posso acreditar *nisso!*” disse Alice./ “Não?” disse a Rainha com muita pena. “Tente de novo: respire fundo e feche os olhos.”/ Alice riu. “Não adianta tentar”, disse; “não se pode acreditar em coisas impossíveis.”/ “Com certeza não tem muita prática”, disse a Rainha. “Quando eu era da sua idade, sempre praticava meia hora por dia. Ora, algumas vezes cheguei a acreditar em até seis coisas impossíveis antes do café da manhã” (CARROLL, 2002, p. 191-192).

Esse é o método da Rainha Branca para aqueles que têm dificuldade no exercício da prática de acreditar em coisas impossíveis. Não é necessariamente meu caso. Tenho certa facilidade em acreditar: quando criança, aos 9 de idade, ainda estava convencida de que Noel existia e ai daquele que não acreditasse; durante o doutorado, iniciei a prática de dar vida ao personagem desprezado e ai de quem dissesse “impossível, ninguém vai aceitar o convite”. Antes de desistir, recorri aos ensinamentos da Rainha e essa foi *exatualmente* a técnica usada na construção da pesquisa de campo, descrita adiante, após o referencial teórico-metodológico. No design, método e intuição são indissociáveis: um é atravessado pelo outro e vice-versa. “E isso me faz lembrar uma coisa, uma pequena lição que eu quero ensinar a você [...]. Mas não precisa ficar chateada com isso, minha querida Criança. É uma lição bem curtinha, na verdade.”⁸⁵ Na carta enviada à Mary MacDonald em 1864, Lewis Carroll adverte:

Não tenha tanta pressa em acreditar da próxima vez... vou lhe dizer por quê: se você se dispõe a acreditar em tudo, vai cansar os músculos de sua mente e depois vai ficar tão fraca que não vai ser capaz de acreditar na mais simples das coisas verdadeiras. Faz só uma semana que um amigo meu resolveu acreditar em Bicho-Papão. Conseguiu, mas isso o deixou tão exausto que quando eu lhe disse que estava chovendo (o que era verdade) não *foi capaz* de acreditar, saindo para a rua sem chapéu ou guarda-chuva, em consequência do que seu cabelo ficou extremamente úmido e

⁸⁵ *Alice no Jardim de Infância*, tradução de *The Nursery “Alice”* por Sérgio Medeiros.

um cacho não recuperou a forma correta por quase dois dias (CARROLL *apud* GARDNER, 2002, n. 6).

O exercício do impossível faz com que o real soe inacreditável. Isso porque o impossível e mesmo a utopia não deixam de ser formas de negação da realidade vigente. Toda verdade tem uma estrutura de ficção, assim como a utopia – termo que, justamente por conservar uma ligação com o impossível, é muitas vezes usado pejorativamente para desqualificar uma ação. A utopia não pretende, contudo, uma aplicabilidade no real; pelo contrário, ela dá a ver o caráter fictício da realidade.

Inventada por Thomas Morus (1480-1535), a palavra “utopia” significa “não-lugar” e nomeia seu livro de 1516, cujo colofão apresenta a seguinte proposta, traduzida do latim: “um livrinho realmente de ouro, não menos útil que divertido”. Carregada de certa ironia, *Utopia* é ficção e fantasia, mas também, crítica e rebeldia. Morus não tem a pretensão de materializar sua sociedade ideal; o que está em jogo ali é a abertura de um espaço do desejo e, sobretudo, do desejo de mudança: “não renunciamos a salvar o navio na tempestade só porque não saberíamos impedir o vento de soprar” (MORUS, 1997, p. 57).⁸⁶

Boaventura de S. Santos (2007) – que, aliás, tem um projeto de pesquisa chamado *Alice: espelhos estranhos* – defende uma “ecologia de saberes”, baseada na copresença de diferentes formas de conhecimento para além do saber oficializado da ciência – como, por exemplo, os conhecimentos populares e indígenas. Assim, a “ecologia de saberes é uma epistemologia desestabilizadora na medida em que se empenha numa crítica radical da política do possível, sem ceder a uma política impossível” (SANTOS, B., 2007, p. 92). Nesse sentido, Boaventura concordaria tanto com a Rainha Branca como com Thomas Morus.

Segundo o historiador da arte Giulio Carlo Argan (2000), o utopismo moderno, que começa na fábrica-modelo e termina na ficção científica, é impulsionado pelo progresso tecnológico; e é justamente por essa via que a utopia agora tende a se concretizar. O ciclo interminável de criações do homem, traduzido em objetos da cultura material e imaterial, é impulsionado pelas imagens híbridas do imaginário, individual e coletivo. Ficção e realidade se entrelaçam, intensificando os ciclos criativos. Para Argan (2000, p. 18), a imaginação é tão manual quanto a obra: “é

⁸⁶ Agradecemos ao psicanalista e professor Edson Luiz André de Sousa por essa citação e por sua inspiradora palestra “Ficção e arte”, proferida na Semana do Pensamento Criativo 2017.

uma técnica, é geradora de imagens que povoam o espaço da mente antes do espaço do mundo”. Ao dissolver a rigidez da ciência, a literatura e a arte condensam o saber em sabor. Para Barthes (1980, p. 16-17), “todas as ciências estão presentes no monumento literário”; a literatura “é a realidade, isto é, o próprio fulgor do real”, ela “faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles”. “A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa”.

As narrativas de “Alice” contêm hipóteses científicas, questões da lógica e da física, ideias e ideais em processamento. É o caso da queda na toca do coelho, em que Alice indaga: “Gostaria de saber se vou cair através da Terra! Como vai ser engraçado sair no meio daquela gente que anda de cabeça para baixo!” (CARROLL, 2002, p. 13). O que aconteceria se uma pessoa caísse em um buraco que atravessasse o centro da Terra, polo a polo? Segundo Gardner (2002, p. 13, n. 4), essa era uma questão recorrente, tanto no imaginário popular, quanto para pensadores como Francis Bacon e Voltaire. Foi Galileu, no entanto, quem decifrou o enigma em seu polêmico *Diálogo sobre os dois principais sistemas do mundo* (1632) – livro que revolucionou o pensamento de sua época, provocando o corte epistemológico que culminaria na ciência moderna. Sua obra, aliás, aos moldes de uma ficção, desenrola-se a partir dos diálogos reflexivos entre três personagens. O intuito de Galileu era, através disso, divulgar a ciência para o maior número de leitores possível, não só em prol da teoria heliocentrista de Copérnico, mas numa campanha pela liberdade de pensamento.

Voltemos à indagação de Alice: se não houvesse resistência do ar e com a atuação da gravidade, a pessoa cairia em velocidade crescente e aceleração decrescente até atingir o centro da Terra, ponto em que a aceleração chegaria a zero; isso porque, quanto mais próxima a pessoa estiver do centro, maior será a quantidade de massa da Terra ao seu redor – e essa massa exerce uma atração gravitacional no sentido oposto. No centro da Terra, apesar da aceleração nula, a velocidade ainda seria altíssima e, por isso, a pessoa seguiria viagem em direção ao outro polo. A partir do centro, contudo, sua velocidade decresceria até chegar a zero na abertura do outro extremo da Terra – uma vez que a gravidade atuaria no sentido de puxar a pessoa de volta para o centro. Cairia, então, novamente, em velocidade crescente e assim por diante, oscilando para todo o sempre, polo a polo. Levando em consideração a resistência do ar, a pessoa oscilaria em distâncias cada vez menores até,

finalmente, chegar ao repouso no centro da Terra.⁸⁷ É também a partir dessa lógica que Alice sobrevive à enorme queda sem nenhum arranhão.

A ficção pode ser ciência; em contrapartida, a “ciência não passa de uma ficção” (JAPIASSU, 1975, p. 26). O mundo é caótico; a ciência e o pensamento moderno querem impor ordem ao caos, querem tipificar a complexidade biológica em esquemas explicativos mecanizados; “os filósofos passam a comparar o mundo a um relógio” – explicita Japiassu (1982, p. 42). Uma das mais populares de *Wonderland*, a cena do “Chá Maluco” parece ironizar essa sistematização do mundo. No ritual em que estão o Chapeleiro e seus amigos, são sempre seis da tarde: hora do chá.⁸⁸ Não há tempo para lavar a louça e, por isso, os personagens vão apenas mudando de lugar em lugar ao redor da mesa. O homem perde o controle do Tempo, invertendo os papéis: é o Tempo quem controla o homem. O leitor atento perceberá que, nesta cena, o Tempo se converte em personagem, com vontades próprias e temperamento difícil:⁸⁹

“Se você conhecesse o Tempo tão bem quanto eu”, disse o Chapeleiro, “falaria *dele* com mais respeito” [...] / “Atrevo-me a dizer que você nunca chegou a falar com o Tempo!” / “Talvez não”, respondeu Alice, cautelosa, “mas sei que tenho que bater o tempo quando estudo música.” / “Ah! Isso explica tudo” disse o Chapeleiro. “Ele não suporta apanhar. Mas, se você e ele vivessem em boa paz, ele faria praticamente tudo o que você quisesse com o relógio” (CARROLL, 2002, p. 70-71).

Em sintonia e melodia, Caetano Veloso transforma o substantivo abstrato em vocativo, tornando-o uma entidade viva em “Oração ao Tempo”. Na tentativa de escapar para fora do círculo vicioso, Caetano Veloso é bem mais sutil que Alice e parece seguir o conselho do Chapeleiro ao pé de sua letra de música. Dirigindo-se ao Tempo em refrão e oração, Caetano lhe concede gentis elogios na proposta de um acordo íntimo:

És um senhor tão bonito/ Quanto a cara do meu filho/ Tempo, tempo, tempo,
tempo/ Vou te fazer um pedido/ Tempo, tempo, tempo

⁸⁷ Para saber mais sobre esse fenômeno da física, acesse: <https://www.megacurioso.com.br/terra/48134-o-que-aconteeria-se-pulassemos-em-um-buraco-ate-o-outro-lado-da-terra.htm>.

⁸⁸ Segundo Gardner (2002, p. 72, n. 10), isso se refere ao costume da família Liddell de servir o chá às seis da tarde, hora do jantar das crianças, e não ao chá das cinco, costume inglês que se consolidou depois que o texto foi escrito.

⁸⁹ O filme da Disney *Alice Through the Looking-Glass* (2016) é uma das raras interpretações que trazem o Tempo como personagem.

Compositor de destinos/ Tambor de todos os ritmos/ Tempo, tempo, tempo, tempo/
Ouve bem o que te digo/ Tempo, tempo, tempo, tempo [...] ⁹⁰

O Chapeleiro parece não ter se saído tão bem quanto Caetano afinal; está brigado com o Tempo, que já não atende a seus pedidos, mas o aprisiona às seis da tarde: hora do incessante ritual do chá. Numa crítica à objetividade e à mecanização da era industrial, Carroll transforma o Tempo em sujeito e o sentido em não-sentido. Para Lacan (1985), o Real é o impossível, o que não tem sentido: aquilo que não cessa de não se inscrever; o sentido só existe no registro Imaginário. O Simbólico, por sua vez, tem a função de dar sentido ao Real. Nessa perspectiva, a ciência está no registro Simbólico, quer esquematizar o Real, tornar o inacessível acessível. É importante ressaltar, aliás, que a psicanálise foi protagonista na reelaboração da teoria do sujeito, ocorrida ao longo das últimas décadas. Trata-se, sobretudo, de uma história à parte, cujo enredo foi impulsionado pelas ideias de Freud.

Ao defender a importância de se deixar fluir os pensamentos involuntários a partir do abandono de uma postura crítica, Freud (2001) cita a carta escrita em 1 de dezembro de 1788 pelo poeta e filósofo Friedrich Schiller, em resposta ao bloqueio criativo de seu amigo Körner:

O fundamento de sua queixa parece-me residir na restrição imposta por sua razão à sua imaginação. [...] Parece ruim e prejudicial para o trabalho criativo da mente que a Razão proceda a um exame muito rigoroso das ideias à medida que elas vão brotando – no próprio portal de entrada, por assim dizer. Encarado isoladamente, um pensamento pode parecer muito trivial ou muito absurdo, mas pode tornar-se importante em função de outro pensamento que suceda a ele, e, em conjunto com outros pensamentos que talvez pareçam igualmente absurdos, poderá vir a formar um elo muito eficaz. A Razão não pode formar qualquer opinião sobre tudo isso, a menos que retenha o pensamento por tempo suficiente para examiná-lo em conjunto com os outros. Por outro lado, onde existe uma mente criativa, a Razão – ao que me parece – relaxa sua vigilância sobre os portais, e as ideias entram precipitadamente, e só então ela as inspeciona e examina como um grupo. – Vocês, críticos, ou como quer que se denominem, ficam envergonhados ou assustados com as extravagâncias momentâneas ou transitórias que estão presentes em todas as mentes verdadeiramente criativas, e cuja duração maior ou menor distingue o artista pensante do sonhador. Vocês se queixam de sua improdutividade porque rejeitam cedo demais e discriminam com excessivo rigor (SCHILLER *apud* FREUD, 2001, p. 105).

Reconhecido por Schiller, o elo frutífero entre uma série de pensamentos aparentemente absurdos ou triviais parece antever a lógica do gênero *nonsense*. Mas o que o filósofo chama de “portal de entrada” remete, sobretudo, às manifestações do

⁹⁰ ORAÇÃO ao Tempo. Intérprete: Caetano Veloso. Compositor: Caetano Veloso. In: CI-NEMA Transcendental. Intérprete: Caetano Veloso. Verve, 1979. Faixa 2. Disponível online em: <https://www.youtube.com/watch?v=HQap2igIhxA>. Acesso em: 21 ago. 2020.

inconsciente e à associação livre de Freud, seu sucessor. Ainda que, inserido no contexto do Romantismo, Schiller estivesse em busca de uma verdade transcendental, seu conceito de “impulso lúdico” se pauta na tentativa de conciliação entre objetividade e subjetividade, entre razão e sensibilidade. Ao passo que pretende objetivar a subjetividade da Estética, reivindica uma nova forma de libertação em meio à clausura da moral, que era, precisamente, a liberdade para o mundo sensível. Suas ideias e ideais um tanto ambíguos, provêm da proximidade entre ética e estética – e, conforme supõe Suzuki (*In SCHILLER*, 2002, p 15), concretizam-se numa tarefa inatingível, utópica, “destinada a ser, paradoxalmente, um sistema jamais ‘acabado’” e, talvez, “fadado a condição de eterna ciência filosófica em construção”.

Esse aparente divórcio entre objetividade e subjetividade, sensível e inteligível, razão e intuição, é questionado no artigo “O *kan* e a espada” de Denise Portinari e Bruno Barros (2011) – especialmente no que se refere à metodologia projetual no design. Os autores esclarecem que o designer acaba estabelecendo uma relação dialética entre esses falsos opostos que, na verdade, mostram-se indissociáveis durante o processo projetual. Nesse sentido, a intuição (*o kan*) se impõe como uma forma de saber, diante da razão científica e instrumental predominante. Para eles, o designer não deve seguir um método à maneira de uma receita de bolo; deve tomar consciência de sua atitude projetual, estabelecendo suas próprias reflexões ao longo do processo, ao invés de simplesmente reproduzir técnicas programáticas. Para Gustavo Bomfim (1997), no método “caixa preta”, parte do processo criativo do designer permanece obscura; sua prática projetual é, assim, indutiva e experimental – já não pertence à esfera do método científico tradicional. Nesse sentido, o designer não faz experimento: ele, de fato, experimenta.

Durante a prática projetual, o designer aciona o pensamento extralógico, conforme explica Washington Lessa (2011), e já não pode deter um controle absoluto e pragmático da metodologia. São, justamente, as interferências da intuição e do pensamento abdutivo que criam associações e metáforas inesperadas para além do pensamento lógico – e isso, sem dúvida, remete ao discurso de Schiller e à associação livre freudiana. Enquanto Nigel Cross (2007) propõe investigar os modos “designerísticos” de conhecimento em *Designerly ways of knowing*, Donald Schön (1983) ressalta a consciência prática inerente ao pensamento do designer, a partir dos termos *Reflection-in-action* (reflexão na ação) e *Reflective-practitioner* (praticante reflexivo). Assim como na medicina, na engenharia e em outras ciências

aplicadas, o conhecimento do designer é sempre atravessado pela prática. Seu pensamento projetual criativo é marcado por percursos de idas e vindas, por uma constante revisão dos conceitos e dos resultados do projeto.

O produtor contemporâneo capaz de ver a complexidade caleidoscópica de “Alice”, provavelmente irá encará-la, ainda que inconscientemente, como um *wicked problem* – no termo de Rittel (1972). Traduzido por Lessa (2011) como *problema traiçoeiro*, esse termo reflete as dificuldades iniciais de um projeto de design, devido às fontes escassas de informação, dispersas e confusas, sobre o problema a ser solucionado. “Alice” é, todavia, um *wicked problem*, não pela escassez, mas pelo excesso: suas fontes de informação, tão múltiplas e ricas, causam uma espécie de vertigem no produtor visual (e no pesquisador), que precisa ir muito além do texto *nonsense* de Carroll para obter dados que possam dar conta da bagagem cultural acumulada. Diferentemente do almejado para um projeto de design, espera-se que “Alice” permaneça um eterno *wicked problem*; que nunca se converta em um problema domado (*tame problem*), aquele que é de fácil formulação. É justamente essa complexidade caleidoscópica que impulsiona a dinâmica criativa irreversível.

Espera-se que o produtor visual de “Alice” traga à tona uma abordagem “inovadora”, não no sentido de fazer algo totalmente inédito, mas que seja capaz de sintetizar as diversas fontes extratextuais, contribuindo para o devir das narrativas. Algumas vezes, é na inspiração no passado ou até na apropriação de imagens anteriores que se pode chegar a algo novo – e típico da pós-modernidade. Neste caso, a palavra “inovação”, tão desgastada pela recente abordagem do *design thinking*, deve ser substituída pelo conceito de “desvio”, proposto por Boaventura de S. Santos (2007). O desvio é uma ação com *clinamen*, isto é, uma declinação que encontra novas direções a seguir durante o percurso; é como um grande rio que se ramifica em córregos capazes de desviar parte do fluxo da corrente. Não se trata, portanto, de rupturas drásticas, mas de pequenos desvios que vão se acumulando até formar combinações complexas e criativas. Ainda que com ressalvas, é possível associar, a esse princípio de “desvio”, os conceitos de “redesign” de Bruno Latour (2014) e de “projetar contínuo” de Argan (1992).

Em seu artigo “Um Prometeu cauteloso?”, Latour afirma que o design é sempre um redesign, na medida em que tem como ponto de partida algo já existente. Defende, assim, um design cauteloso e sempre atento aos detalhes, em que as

coisas nunca são criadas do zero e, sim, minuciosamente reelaboradas. Em outras palavras, é a favor, não de uma ação heroica e revolucionária, mas de uma atitude que é quase uma perícia, lenta e pontual – que se contrapõe ao *ethos* modernista, segundo ele. Em contrapartida, Argan (1992) se insere justamente no contexto do projeto modernista, que tem por princípio a ruptura revolucionária com o passado. Para o autor, entretanto, a memória é a imaginação do passado e, a imaginação, a memória da posteridade. Nesse sentido, o projetar, antes de ser criador, é sempre análise e crítica do já existente; é, sobretudo, um projeto de mudança.

O “projetar contínuo” de Argan (1992) cria, neste ponto, um elo com o conceito de Boaventura (2007): o projeto desviante é um processo intermitente, uma prática geradora de novos processos; é a ramificação da via principal em infinitos córregos que poderão se entrelaçar em novos fluxos criativos. “Nunca mergulhamos duas vezes no mesmo rio. Alice não é um produto de seu tempo, Alice é uma maravilhosa máquina do tempo” (PELIANO, 2012, p. 28). Lewis Carroll é poeta e cientista, imerso nos sonhos de infância; viu na ficção muito mais que uma fuga à realidade: uma forma de interpretar e interferir em seu mundo particular e no mundo à sua volta. “Alice”, como obra aberta, é máquina geradora de novas imagens, na medida em que é capaz de suscitar desejos. E movida pelo desejo do artista, Alice torna a atravessar a imagem do espelho.

4.2.1 Cartas na mesa: um convite à moda antiga

A respeito da relevância da imagem, Rafael Cardoso (2008, p. 19) argumenta que o diálogo entre o verbal e o visual é sempre um diferencial desta área de conhecimento: o design. Em sintonia com o ponto de vista do autor, esta pesquisa foi projetada a partir do “argumento iconográfico”: seria impossível construir esta tese sem imagens. Transbordantes através dos textos de “Alice”, foram as imagens que instigaram o interesse pela pesquisa, (re)definindo seu rumo e promovendo abertura a possibilidades inesperadas. A tese como um todo – metodologia, pesquisa bibliográfica, de arquivo e escritura, inclusive – foi arquitetada através da sinergia texto-imagem. Mesmo a reflexão teórica é melhor (re)formulada através de recursos gráficos como diagramas, infográficos e experimentações visuais variadas, que permitam dar visualidade a combinações, variações e contrastes presentes no objeto de estudo.

Também a pesquisa de campo foi conduzida através do diálogo verbal-visual. Como ponto de partida para o campo, foi essencial pensar em táticas de abordagem que seduzissem o possível colaborador, promovendo sua vontade de envolvimento e engajamento na proposta da tese. Para tanto, pensamos em criar algo instigante, como um jogo ou um kit, povoado pela imagética de “Alice” e Lewis Carroll. Na abordagem com os produtores visuais, nosso objetivo foi fazê-los “partilhar seu prazer” – como diz Sennett (2004, p. 62) – através do brincar e do lúdico. Partiu-se do pressuposto de que esse prazer partilhado fosse mútuo e verdadeiro, partilhado entre pesquisador e colaborador, entre leitores-ativos apaixonados pelo mesmo objeto literário – e por suas manifestações diversas no campo da imagem.

A troca com os artistas foi planejada para se desenrolar presencialmente e/ou à distância, dependendo do acesso ao artista. Tendo em vista que os produtores visuais de “Alice” se encontram dispersos pelo mundo, já era previsto que a maioria fosse contatada virtualmente – através de e-mail, mensagens privadas nas plataformas de rede social, telefone, questionário, videoconferência etc. A concretização do doutorado sanduíche de seis meses na Queen Mary University of London possibilitou, ainda, o diálogo presencial, não só com alguns dos artistas previamente selecionados, mas com pesquisadores atuantes na área, que também ajudaram com a sugestão de nomes de artistas possíveis.

A ideia de um experimento convocando artistas para criar algo sobre o episódio perdido do Marimbondo de Peruca, pretendia, inicialmente, ser materializada através de um *sketchbook* que iria circulando de mão em mão entre os participantes, à maneira de uma troca de cartas. Em sequência linear, cada artista iria deixando sua representação visual do episódio, formando um acúmulo de imagens para o participante seguinte. Dividida em dois momentos, a dinâmica de jogo abarcaria, primeiramente, abordagens individuais e, então, uma possível interação entre os produtores mais engajados e receptivos num segundo momento.

Por questões de viabilidade, a ideia inicial foi adaptada e, ao invés do *sketchbook*, optou-se pelo envio de cartas-convite individuais para os possíveis colaboradores que, agora, poderiam cumprir o desafio do Marimbondo simultaneamente, cada qual no seu tempo, sem que um dependesse da finalização do outro. O abandono do *sketchbook* como suporte viabilizou, sobretudo, a possibilidade de execução da proposta em qualquer mídia, para além do papel:

ilustração em técnica tradicional ou digital, fotografia, vídeo, escultura etc. Isso, de fato, mostrou-se melhor condizente com o objetivo geral da tese.

A ideia da carta-convite foi inspirada nas narrativas de “Alice” e nas correspondências lúdicas que Carroll costumava enviar a crianças. Com a intenção de projetar uma carta à moda antiga, a primeira etapa foi desenhar símbolos representativos das narrativas para a criação de sinetes. Também chamado de selo, o sinete é um objeto de ponta metálica, cujo desenho em baixo relevo estampa e decora a cera especial no ato de selar a carta. Com o auxílio do monitor Guto Pereira do LIFE – Laboratório de interfaces físicas experimentais do Departamento de Artes & Design da PUC-Rio –, foram feitos dois sinetes diferentes a partir de desenhos bidimensionais, posteriormente adaptados para versão virtual tridimensional e, finalmente, materializados através da Modeladora 3D MDX-40^a, uma máquina de prototipagem rápida por subtração. Na prototipagem, foi usada a chapa de madeira macia disponível no laboratório e, já com esses protótipos, foi possível selar as primeiras cartas-convite; a madeira, contudo, não é o material mais adequado a essa função, pois não responde bem na interação com a cera, e, logo, foi preciso encomendar os dois sinetes em metal tradicional à posteriori (Figura 105).

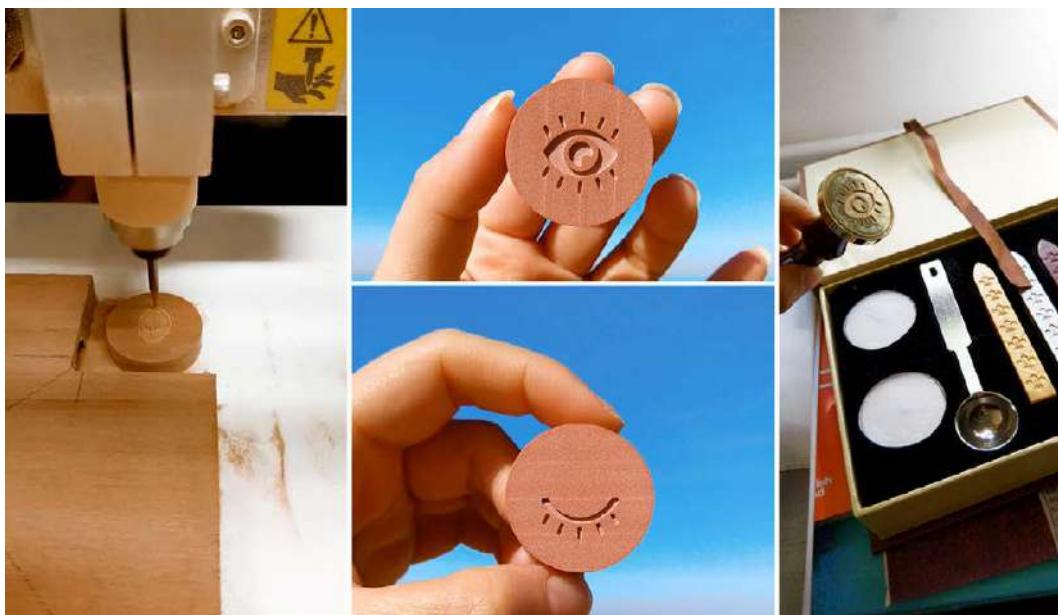


Figura 105 - Processo de criação dos sinetes para selar as cartas-convite do *Wasp in a Wig Challenge*.

A ideia do selador à moda antiga corrobora a proposta pretendida de jogo, concedendo um caráter misterioso à carta. Com isso em mente, os próximos passos foram planejar a dinâmica do convite e colocar sua escritura em prática: as duas

etapas fluíram de maneira mais ou menos simultânea, porque intrínsecas afinal. O resultado foi uma série de três cartas, embaladas uma dentro da outra em envelopes ligeiramente menores, sendo que o último contém, além da terceira carta, um livreto com o episódio do “Marimbondo de Peruca” (Figura 106, Figura 107, Figura 108, Figura 109 e Figura 110).

Em sintonia com a lógica dos envelopes selados e com a intenção de provocar o leitor, os trechos finais de texto da primeira e segunda cartas condicionam a abertura do próximo envelope à participação no desafio: “Pode abrir o envelope ou deixá-lo fechado para todo o sempre”/ “Pois esse é o desafio que lhe propomos; não adianta olhar pra trás, agora já não há volta: uma dinâmica criativa irreversível foi acionada! Se preferir, fique de cabeça pra baixo e abra o terceiro envelope para descobrir as regras do jogo”. Nos três envelopes fechados, o selo de cera estampado seguiu a sequência olho aberto, olho fechado e olho aberto, como um piscar. Além da brincadeira com o método da rainha, deixamos subentendido, na simbologia do olho e dos múltiplos envelopes, a ideia de sonho dentro de sonho. Além dessas, há outras conexões implícitas do olho com a narrativa do Marimbondo e com o ilustrador oficial das “Alices” – preferimos deixá-las à decifração do leitor curioso.



Figura 106 - Carta-convite para o *Wasp in a Wig Challenge*: primeiro envelope da sequência.



Figura 107 - Carta-convite para o *Wasp in a Wig Challenge*: primeira carta aberta da sequência.



Figura 108 - Carta-convite para o *Wasp in a Wig Challenge*: segunda carta aberta da sequência.



Figura 109 - Carta-convite para o *Wasp in a Wig Challenge*: terceira e última carta com livreto. A composição desse envelope específico foi feita com imagens de Adriana Peliano, a destinatária.

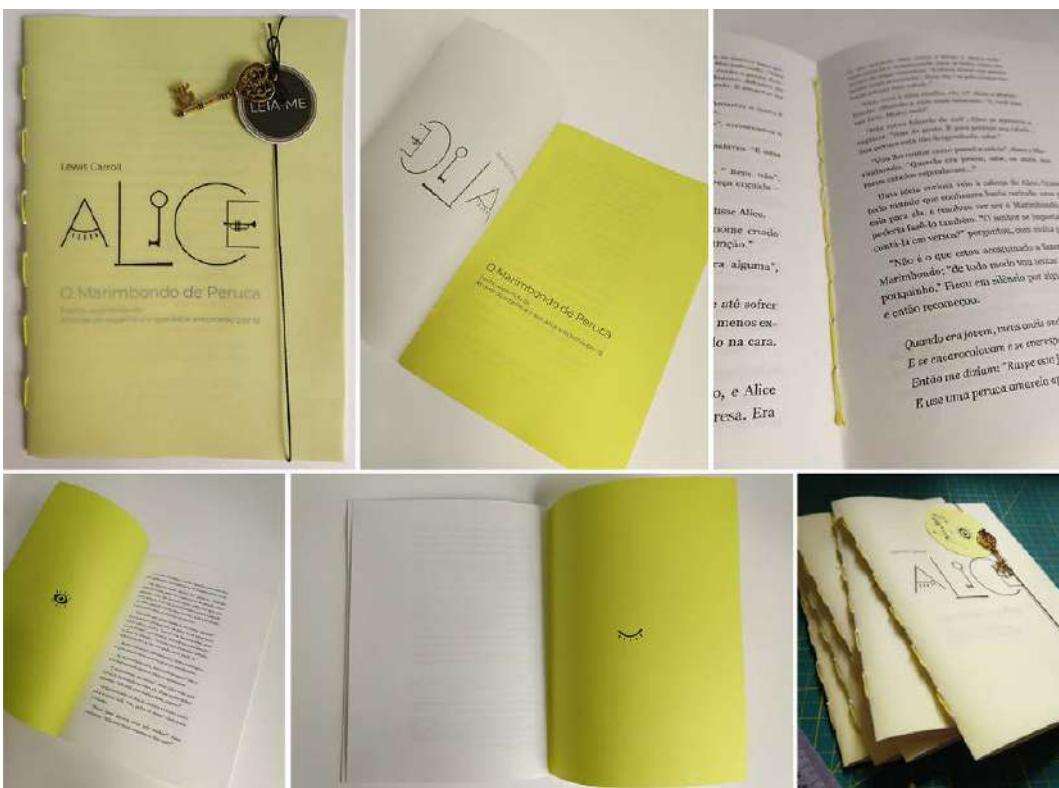


Figura 110 - Carta-convite para o *Wasp in a Wig Challenge*: livreto com o conteúdo do episódio.

Em português e inglês, o conteúdo das três cartas pode ser lido na íntegra nos apêndices A e B (p. 261), assim como o episódio do “Maribondo de Peruca” nos anexos A e B (p. 269). Sobre o visual das cartas, as escolhas dos papéis texturizados, formatos e cores dos envelopes e das ceras, têm a intenção de estabelecer uma conexão afetiva ao atiçar o olhar tático do destinatário. O envelope do meio (Figura 108) foi o mais trabalhoso, porque, além da criação de uma composição com fotos, desenhos e imagens diversas do universo de Lewis Carroll, foram feitas pequenas interferências à mão, com caneta metalizada, após a impressão. O terceiro envelope registrado na Figura 109 foi especialmente personalizado com imagens de autoria da primeira destinatária: Adriana Peliano. Os terceiros envelopes posteriores foram substituídos por um papel amarelo-vivo sem impressões. Todos os envelopes foram impressos em jato de tinta caseira A3 e cortados à mão. O livreto tem encadernação artesanal. Por questões de viabilidade, variações eventuais no tipo de papel e cera foram necessárias. Durante o período do sanduíche, o conteúdo da maioria das cartas (tamanho A4) foi impresso na biblioteca da Queen Mary University of London, que disponibiliza impressoras a laser para o autosserviço de seus alunos.

Importante ressaltar que, não só o acabamento, mas o conteúdo das cartas foi ligeiramente adaptado durante o experimento. De início, a carta foi traduzida para o inglês, com pequenas interferências pontuais sugeridas pela orientadora Kiera Vaclavik. Tanto na versão em português como na em inglês, o primeiro parágrafo da carta inicial estabelece uma relação mais direta e pessoal com seu respectivo destinatário e, por isso, esse trecho é o que mais varia de artista para artista. A segunda e terceira cartas são mais genéricas, mas, ainda assim, foram adaptadas em trechos específicos na tentativa de solucionar determinadas questões observadas ao longo do experimento; por exemplo: na tentativa de driblar a demora nas respostas ao desafio, em meados de novembro de 2019, foi acrescentada, na versão da carta em inglês, uma nota de rodapé à assinatura (ver apêndice B, p. 267). Optamos, aliás, por não estabelecer um prazo fixo para a entrega do desafio, ainda que vários dos participantes tenham suplicado por um. Se, por um lado, sentimos extremamente desconfortáveis em estabelecer um prazo para o trabalho que se propõe voluntário e criativo, por outro, percebemos ser, em boa parte dos casos, justamente o prazo um dos gatilhos primordiais para a criatividade. Ao final, fomos sugerindo (nunca impondo) prazos individuais, conforme demanda ou ocasião específica, durante comunicação direta estabelecida com o produtor após o envio da

carta. Na expectativa de transformar o experimento em uma futura publicação especial ou, quiçá, exposição, o desafio continua aberto para além da tese.

Em agosto de 2019, antes da viagem a Londres, foram finalizadas e entregues cartas-convites entre os brasileiros Adriana Peliano, Vinicius Mitchell, Larissa Arantes, Helen Bar, Roger Mello e Odilon Moraes. Com entusiasmo, todos aceitaram participar do desafio, com exceção de Roger Mello, que não respondeu objetivamente se participaria ou não. Dos 6 primeiros brasileiros convidados, cinco aceitaram o desafio e três o cumpriram de fato, conforme planilha a seguir:

	A	B	C	D
1	nome	envio	status	país
2	Adriana Peliano	correio	feito	Brasil
3	Vinicius Mitchell	em mãos	feito	Brasil
4	Larissa Arantes	em mãos	feito	Brasil
5	Helen Bar	correio	aceito	Brasil
6	Roger Mello	correio	resposta ambígua	Brasil
7	Odilon Moraes	correio	aceito	Brasil
8	Maggie Taylor	em mãos	recusa gentil	EUA
9	Chris Roantree	em mãos	aceito	Reino Unido
10	Tim Walker	via terceiros	nenhum retorno	Reino Unido
11	Paul Farrell	via terceiros	nenhum retorno	Reino Unido
12	Rebecca Dautremer	em mãos	recusa gentil	França
13	Mathilde Bourgon	em mãos	nenhum retorno	França
14	Mathias Friman	em mãos	nenhum retorno	França
15	Joanna Concejo	em mãos	nenhum retorno	França
16	Aratrika Choudhury	em mãos	aceito	India
17	Roby Dwi Antono	correio	extraviado	Indonesia
18	Jose Roosevelt	correio	recusa gentil	Brasil/Suíça
19	Anthony Browne	correio	nenhum retorno	Reino Unido
20	Adrian Piper	correio	nenhum retorno	EUA/Alemanha
21	Hajime Sawatari	correio	resposta ambígua	Japão
22	Chris Riddell	em mãos	nenhum retorno	Reino Unido
23	Ted Jouflas	e-mail	feito	EUA
24	Kristy Worthen	e-mail	feito	EUA
25	Tim Hill	e-mail	feito	EUA
26	Eric Dodds	e-mail	feito	Espanha
27	Renan Alves	e-mail	feito	Brasil
28	Mario Lima	e-mail	feito	Brasil
29	Bernardo Alevato	e-mail	em processo	Brasil
30	Corey Okada	e-mail	sem mais respostas	EUA
31	Xavier Loza	e-mail	sem mais respostas	?
32	Ronald Papp	e-mail	em processo	EUA
33	Sue Rosenberg	e-mail	em processo	EUA
34	Bruna Saddy	e-mail	sem mais respostas	Brasil
35	Verônica Soares	e-mail	sem mais respostas	Brasil
36	Rafael Secim	e-mail	sem mais respostas	Brasil
37				

Figura 111 - Planilha dos envios das cartas-convite para o *Wasp in a Wig Challenge*.

Roger recebeu a carta assim que chegou em Brasília depois de uma viagem para Gana e, no entremeio do recebimento e a resposta, esteve em trânsito entre Frutal (MG), São José do Rio Preto (SP) e Rio de Janeiro (RJ). Em mensagem de áudio via WhatsApp, ele disse ter adorado a correspondência, que qualificou como maravilhosa e “lewiscarrollziana”, “de um capricho e criatividade absurdos”. Ao invés da tão esperada resposta de três letras, no entanto, o ilustrador retornou com perguntas pertinentes que, àquela altura, com o experimento ainda engatinhando, não soube responder com precisão. Odilon Moraes também retornou através de áudio via aplicativo, dizendo que achou “a carta divertidíssima, bem *a la* Lewis Carroll” e que pretendia responder igualmente por correio, mas mudou de ideia diante do tempo limitado; o embarque no doutorado sanduíche seria em poucos dias e, além disso, o ilustrador estava muito atarefado.

No total, foram enviadas 35 cartas-convite (Figura 111): 14 em formato digital, via e-mail, seguindo a mudança de estratégia na segunda etapa do experimento, e 21 cartas físicas, distribuídas entre julho e dezembro de 2019, dentre as quais 9 foram entregues por correio, 10 em mãos e mais 2 via terceiros. Bem mais extensa que a final, a lista inicial também foi organizada em planilha compartilhada com colaborares como Adriana Peliano, Mark Richards e Kiera Vaclavik, que sugeriram nomes de artistas. A maioria desses nomes, entretanto, precisou ser deixada de lado, já que não foi possível estabelecer contato direto com os artistas.

Assim, a seleção atual envolveu razões práticas como acessibilidade. Por exemplo, à famosa artista americana, residente em Berlin, Adrian Piper, que disponibiliza o endereço de seu escritório em *website*, foi enviada a carta diretamente por correio sem contato prévio – que, infelizmente, não obteve nenhum tipo de retorno. O conhecido fotógrafo japonês Hajime Sawatari, em contrapartida, foi o único a retornar via correio, através de cartão postal com uma foto de sua autoria e mensagem escrita por ele, à mão, em dezembro de 2019; com um agradecimento gentil e desejos de Boas Festas, seu postal, no entanto, não fez menção alguma sobre sua participação. O endereço de Tóquio foi obtido após contato prévio, via e-mail, com seus assessores que, anteriormente, já haviam atendido a nosso pedido de autorização de uso das imagens do fotógrafo para o artigo publicado na revista brasileira de literatura *Remate de Males*.⁹¹

⁹¹ <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8653969>

Durante o doutorado sanduíche, mais convites foram entregues em mãos, a maioria deles durante eventos relacionados aos respectivos ilustradores: Maggie Taylor, que inaugurou sua exposição *Through the Looking-Glass* em Lacock; Rebecca Dautremer, Mathilde Bourgon, Mathias Friman e Joanna Concejo, que participaram de uma feira do livro infantil em Troyes; Chris Riddell, que palestrou enquanto desenhava ao vivo no evento da Lewis Carroll Society em Londres. Atarefadas com seus projetos pessoais e comerciais, Dautremer e Taylor recusaram o convite educadamente via e-mail. Na mensagem, Taylor disse ter curtido a leitura das cartas, que considerou muito criativas; explicou que, apesar do projeto parecer interessante, já havia encerrado sua série de ilustrações para *Looking-Glass*. Disse ainda que, à época que criou a série, pensou em ilustrar o Marimbondo e releu várias vezes o episódio, mas, ao final, não se sentiu visualmente motivada por ele.

Chris Roantree e Aratrika Choudhury, quem tive a oportunidade de conhecer durante o período do sanduíche, também receberam o convite em mãos. Professor e ilustrador premiado, Roantree soube do desafio através de mim e se mostrou bastante interessado em participar; ele aceitou o convite e, em determinado momento, disse que dois de seus colegas professores também estavam interessados; ao responder que seriam todos bem-vindos, tivemos a ideia de levar o desafio para seus alunos e Roantree chegou a confirmar essa possibilidade junto ao coordenador do programa de ilustração da University of Lincoln. Aratrika Choudhury, ilustradora e pesquisadora de doutorado recém-chegada à Queen Mary University of London, soube do desafio através de nossa orientadora em comum e pediu para participar assim que nos conhecemos; ela também aceitou o desafio e fez uma publicação entusiasmada no Instagram sobre o convite (Figura 112). Nenhum dos dois, infelizmente, levou o projeto adiante.

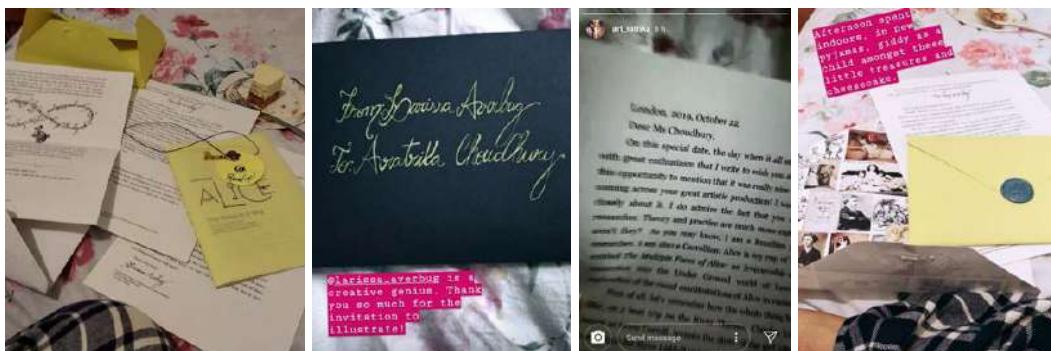


Figura 112 - Reação de Choudhury à carta-convite (versão em inglês com variações no acabamento).

Na planilha (Figura 111), é importante notar que os nomes em itálico designam aqueles que, ao terem notícia sobre o desafio por mim ou por terceiros, pediram para participar por vontade própria. Mais especificamente, os nomes marcados em azul claro identificam os que souberam do desafio através da postagem no *blog* da LCSNA (Lewis Carroll Society of North America),⁹² feita por seu presidente emérito Mark Burstein, ou no “alice-in-wonderland.net”,⁹³ *blog* administrado pela holandesa Lenny de Rooy – quem provavelmente tirou a nota do site da LCSNA. Mark Burstein soube do desafio através da iniciativa de Adriana Peliano, que nos apresentou via e-mail. Peliano, por sua vez, fez três publicações sobre o *Wasp in a Wig Challenge* no *blog* da Sociedade Lewis Carroll do Brasil.⁹⁴

Em janeiro de 2020, a partir dessas iniciativas, o desafio acabou se transformando numa chamada aberta. Num curto espaço de tempo, houve uma maior demanda por participação dos artistas, especialmente os americanos, que entraram em contato por e-mail, solicitando o envio do convite. Foi preciso mudar de estratégia, já que a confecção das cartas e o tempo dos correios eram longos demais. Com certo pesar, a carta-convite foi adaptada para uma versão digital simples que, agora, podia atravessar o atlântico em instantes via e-mail. Os artistas marcados em azul na planilha (Figura 111), arrisco-me a dizer, são carrollianos “alicinados” e, com eles, foi visível a partilha do prazer pelo objeto literário de fato. Ainda assim, uma minoria não retornou o contato após o envio da carta-convite digital; outros dois aceitaram o desafio, mas ainda não o finalizaram: estão com o trabalho em andamento. Ronald Papp, em especial, trocou inúmeros e-mails com rascunhos e confabulações sobre seu processo de criação. Já de volta ao Brasil e com a chegada implacável da pandemia no país em março de 2020, a versão digital da carta foi mantida no envio a mais alguns brasileiros.

Meses antes, em meados de novembro de 2019, uma atitude impulsiva resultou no envio de cartas-convite para um público bem diferente: os estudiosos de “Alice” e Lewis Carroll. Também como uma forma de agradecimento, foram entregues cartas à orientadora Kiera Vaclavik, Catherine e Mark Richards, Lindsay Fulcher, Cristina Neagu e Kate Bailey. O texto da carta, evidentemente, foi adaptado e a proposta incluía, por exemplo, criação de limeriques, poesias minúsculas

⁹²<https://www.lewiscarroll.org/2020/01/10/the-art-of-bewigged-wasps/>. Acesso em: 6 jan. 2021.

⁹³<https://www.alice-in-wonderland.net/blog/2020/01/wasp-in-a-wig-challenge/>. Acesso em: 6 jan. 2021.

⁹⁴<http://adrianapeliano.blogspot.com/2020/01/wasp-in-wig-challange.html>. Acesso em: 6 jan. 2021.

ou mesmo texto acadêmico sobre o Marimbondo (Figura 113). Àquela altura, o material teórico sobre o episódio aparentava escasso e, o que hoje se materializou no capítulo 4.1, antes era uma imensa folha em branco.



Figura 113 - Carta-convite para o *Wasp in a Wig Challenge* enviada a estudiosos de Lewis Carroll.

Ao final, a iniciativa se mostrou parcialmente frustrada, já que nenhum dos especialistas participou do desafio de fato, ainda que se propusessem a fazê-lo. Em contrapartida, essas cartas ajudaram na divulgação do *Wasp in a Wig Challenge*, que já havia chegado aos ouvidos de Kate Bailey, curadora da grande exposição “Alice: Curiouser and Curiouser”⁹⁵ do V&A (Victoria and Albert Museum). Em e-mail intermediado por Kiera Vaclavik⁹⁶, Bailey se mostrou entusiasmada ao ter notícias sobre o desafio e disse, ainda, que devíamos

⁹⁵ <https://www.vam.ac.uk/exhibitions/alice-curiouser-and-curiouser>. Acesso em: 7 jan. 2021.

⁹⁶ Com experiência em curadoria no V&A Museum of Childhood, minha orientadora é uma das especialistas que faz parte da comissão de planejamento da exposição de “Alice” no V&A.

definitivamente explorar a possibilidade de mostrar as respostas dos artistas durante a exposição – prevista para meados de 2020, mas adiada para março de 2021 devido à pandemia. Sobre o convite, Bailey também respondeu via e-mail em 22 de janeiro de 2020, com o agradecimento sobre a “carta intrigante”, a justificativa sobre sua demora e a pergunta: “É tarde demais para minha participação?” Respondi que ainda havia tempo, mas não obtive retorno da parte dela, que provavelmente continuava ocupada com a organização da exposição.

A partir de meados de dezembro de 2019, com os trabalhos de Lari Arantes, Vinicius Mitchell e Adriana Peliano já finalizados, o próximo passo era divulgar esses resultados e promover a interação entre os participantes. Para isso, criamos contas no Instagram⁹⁷ e Facebook⁹⁸, em que os três primeiros trabalhos foram postados no mesmo dia e os posteriores, à medida em que foram enviados – todos com autorização prévia dos participantes. Até então, o compartilhamento dos processos criativos dos artistas mais ativos havia sido mediado por mim, como pesquisadora, em troca de mensagens privadas via e-mail, WhatsApp e/ou Messenger (maiores detalhes relatados adiante, no capítulo 4.3). Artistas como Adriana e Vinicius foram compartilhando seus processos criativos espontaneamente, antes mesmo do resultado final; outros permitiram a contrapartida após a entrega, a partir de uma proposta simples, suficiente para intensificar a troca: “Se quiser contar um pouco sobre suas inspirações, gostaria de saber”.

Assim, em 6 de janeiro de 2020, na tentativa de não só estabelecer uma interação direta entre os participantes, mas de obter o retorno dos artistas que ainda não haviam respondido ao convite, foram criadas contas de Gmail, Instagram e Facebook para Lewis Carroll e John Tenniel – personagens fictícios que teriam renascido em pleno séc. XXI, mais de cem anos após o fim da era vitoriana. Adap-tando as correspondências da vida real de Dodgson e Tenniel, foram redigidos dois e-mails: o primeiro, enviado por Lewis Carroll, e o segundo, em resposta, por John Tenniel. A brincadeira era também uma oportunidade de divulgar as contas de Instagram e Facebook do *Wasp in a Wig Challenge* dentre os que receberam o convite e, portanto, os e-mails foram disparados em cópia para todos, inclusive os estudi-osos (Figura 114). No anexo do e-mail enviado por Lewis Carroll, foi encaminhado o *Manifesto Alicidélico do Marimbondo de Peruca*, escrito por Adriana Peliano

⁹⁷ <https://www.instagram.com/wasp.in.a.wig.challenge/>. Acesso em: 8 jan. 2021.

⁹⁸ <https://www.facebook.com/wasp.inawig.5>. Acesso em: 8 jan. 2021.

durante seu processo criativo, nas versões em português e inglês – leia-as, na íntegra, nos anexos C e D (p. 276), respectivamente.

The Wasp in a Wig Challenge

Inbox



Lewis Carroll 06/01/2020

to Kiera, Info, maggie, Vini...



John Tenniel 07/01/2020

to me, Kiera, Info, maggie, ...



Dear all,

Please to fancy, if you can, that you are reading a real letter, from a real friend whom you have seen, and whose voice you can seem to yourself to hear wishing you, as I do now with all my heart, a happy New Year.

I write to send you good news but must begin to introduce myself. Some of you have already known me pretty well (as you have read my secret diaries, which makes me feel ready to sink into the earth). I shall sign my real name, but I have, as **Lewis Carroll**, written two little books for children, called *Alice's Adventures in Wonderland* and *Through the Looking-Glass*. Talking of writing, I found quite impressive this new kind of ink-and-paper-free letter but spent ages to pick each letter up in such a queer typewriter. Well, at least, no more wasting time with bad handwriting! I mean it from experience. Years ago, I spent about a week to read a letter from a friend written in one of the most atrocious hands ever invented!

Anyway, it seems I had been sleeping since 1898 and suddenly woke up in a wonderful dream, in which people have learned about me and my Alice stories for more than one hundred and fifty years. One of my characters, however, was crossed out from the story, forgotten in the past, poor thing! It is the **Wasp in a Wig**. Larissa Averbug, a great friend of mine, is helping me to bring it alive. Can you believe it is possible? Oh, dear! I am back to life myself, don't you see? And you reply: "That is impossible! I can't believe impossible things". It is hard to believe, no doubt. But then check out what these great artists have done recently:



<https://www.instagram.com/wasp.in.a.wig.challenge/>

and also this Manifesto I have received from a mysterious author: **find both English and Portuguese version attached**.

Here it is the great puzzle: who wants to play the next move on the chessboard? Alice is eager to become a queen, so please let me know if you are joining the challenge. We have big dreams for the Wasp in 2020!

Your affectionate friend,


[alias "Lewis Carroll"]



<https://www.instagram.com/lewiscarroll42dododgon/>

Figura 114 - Segunda etapa do desafio: e-mails enviados a todos os participantes.

Enviada no dia seguinte, a resposta formal de Tenniel continha a confirmação de sua recusa em participar do desafio e era nova provocação acrescentada àquela da segunda carta, que, na reação de Vinicius Mitchell, poderia ser gatilho do processo criativo: “Quando a gente lê que o próprio Tenniel desistiu de ilustrar, bate uma vontade de tentar, sabe? Ego de artista vai ver! Hehehe.” Em 28 de janeiro de 2020, os e-mails foram adaptados e disparados novamente para o novo grupo de artistas que chegou ao desafio através do *blog* da LCSNA. Foram justamente eles os que responderam de volta – mais detalhes em 4.3.

Ao nos darmos conta de que os dados já estavam ali, nas conversas informais por e-mail, WhatsApp e Messenger, decidimos abrir mão do plano inicial de fazer entrevista semiestruturada ou questionário. O informal tem um caráter mágico: não só os participantes se sentem mais à vontade, mas o pesquisador se deixa guiar pela intuição. Como o processo criativo do artista, também o campo se desenvolveu em percursos de idas e vindas, entremeados de constantes pausas para reflexão e mãos à obra sem tempo para racionalização excessiva: a mão pensa e a mente é ferramenta. Como o pensamento projetual criativo do designer, a metodologia foi movida a impulso e intuição. Os pequenos ajustes e desvios ao longo do percurso foram sempre bem-vindos: “é o que você falou ontem, esse caminho que você está fazendo, informal, é que nem a criação, não é uma receita de bolo”, concorda Vinicius Mitchell.

Agora, voltemos, por um instante mais, nossa atenção à Rainha Branca. O que ela pretende dizer, com seu método desviante, é que o projeto é um processo contínuo; que é preciso dar alguns passos para trás antes de avançar: regredir para refletir. “Tente de novo: respire fundo e feche os olhos” – aqui está a ansiada receita de bolo. “Agora terminamos a lição, mas vamos aguardar um minutinho até você ficar bem calma outra vez. Tudo bem agora? Você está bem calminha? De cabeça fria? Nenhum sinal de contrariedade nos cantos da boca? Então vamos em frente.”⁹⁹

⁹⁹ *Alice no Jardim de Infância*, tradução de *The Nursery “Alice”* por Sérgio Medeiros.

4.3 *Wasp in a Wig Challenge*

6 de agosto de 2019: contagem regressiva para o embarque no doutorado sanduíche. Dez, nove, oito e, enquanto isso, Larissa Arantes – que, além de xará, é designer gráfica, ilustradora e amiga de longa data – coleciona experiências recentes para compartilhar. Sete, seis, cinco e, depois do comprido horário de expediente, um breve encontro. Quatro, três e nós duas matamos as saudades, a acumulada e a iminente pré-viagem, num café: seu convite para o desafio do Marimbondo de Peruca é entregue em mãos, nessa ocasião, mas só é aberto minutos depois, em privacidade. Um, dois, três e já começa o desafio. Na volta para casa, além do retorno positivo imediato, recebo da Lari mensagens de elogio sobre o projeto gráfico e a brincadeira dos envelopes um dentro do outro. É ela a artista a entregar o primeiro resultado do *Wasp in a Wig Challenge* (Figura 115).



Figura 115 - Ilustração de Lari Arantes para o desafio, em 9 ago. 2019.

Lari Arantes¹⁰⁰, quem, aliás, já passou por diversos escritórios e empresas como o jornal O Globo, hoje assume sua paixão pela ilustração trabalhando como profissional autônoma. O feminino e feminismo estão presentes em muitos dos trabalhos dela; com o do Marimbondo de Peruca não seria diferente – ainda que, talvez, inconsciente. Parece ironia do ponto de vista cultural, mas, na Biologia, o ferrão em evidência é sinal certeiro de que o marimbondo é fêmea, já que os machos não tem ferrão. Na sociedade dos marimbondos, são as fêmeas que dominam as colônias, majoritariamente compostas por elas, que fazem todo o trabalho de construção, defesa e abastecimento do ninho, de onde o macho é rapidamente expulso, já que sua função é limitada à reprodução.¹⁰¹

Outros detalhes além do ferrão dão o toque feminino à ilustração (Figura 115): o cabelo comprido, o lenço, as cores delicadas, a mancha de fundo em aquarela digital. As asas e as linhas de contorno azuis acrescentam um aspecto feérico ao inseto voador (e assustador), tão temido por muitos: trata-se de uma contradição explícita. A ausência de cenário e de outros personagens ou objetos resulta na não-referência de escala e permite à imaginação voar junto com o inseto, através de sua morfologia. O leitor da imagem poderia imaginar, diante da anatomia realista do marimbondo, que se trata do bicho em tamanho real; eu o imagino um pouco maior, mas ainda em miniatura, do tamanho de uma fada de oito centímetros – mesma altura da Lagarta e da Alice antes de comer o cogumelo oferecido por ela. Nas palavras da ilustradora,

a estrutura desse marimbondo é quase realista, é quase um desenho técnico do marimbondo. É engraçado porque eu optei por um desenho realista, ao mesmo tempo usando esse elemento contraditório: a peruca com o lenço amarrado é totalmente descolada da realidade; é uma situação irreal, improvável, impossível. Então, eu fiz uma brincadeira sobre esse contraste, do inseto desenhado tal qual a realidade, aplicando esse elemento quase surreal da peruca com lenço na cabeça dele. Com isso, é como se eu materializasse a dificuldade que o ilustrador disse que teve de “como é que vou desenhar isso, meu deus?”. É uma ironia. Na verdade, fiz um desenho muito simples e direto; não fiz cenário, não fiz ele interagindo com mais nada: é um retrato desse inseto com o elemento inusitado (ARANTES, 2020).

Quando lhe pergunto sobre seu processo criativo para o desafio em 22 de setembro de 2020, mais de um ano depois do desenho feito, Lari Arantes responde: “Na maioria das vezes, meu processo criativo é muito intuitivo, então, vou fazendo umas associações conforme vou desenhando”. O seu é um caso à parte, vale

¹⁰⁰ Conheça seu trabalho no link <http://www.lariarantes.com.br/>. Acesso em: 9 out. 2020.

¹⁰¹ Agradecemos novamente à Tatiane Tagliatti Maciel pelas informações sobre Biologia.

ressaltar, não somente por ela ser a primeira, mas porque a estruturação de minha pesquisa de campo – tal qual o processo criativo relatado pela ilustradora – vai acontecendo conforme o experimento vai ganhando forma: um gerúndio após o outro. Com o experimento ainda muito embrionário à época que Lari o inicia, a pergunta não é feita durante o processo de criação em si e, assim, é preciso voltar a ela muitos meses depois. O plano inicial – de realizar questionário e/ou entrevista semiestruturada – cai por terra à medida em que o desafio vai ganhando forma e eu vou me dando conta de que os dados do campo já estavam nas mensagens informais trocadas com os participantes durante seus processos criativos respectivos. E descubro que há espaço para intuição também na pesquisa.

Tudo (re)começa quando mostro a primeira versão da carta do desafio para alguns amigos avaliarem, dentre eles Vinicius Mitchell¹⁰², ilustrador e quadrinista carioca, com formação em design gráfico. Ao perceber sua recepção positiva, sinto-me no impulso de convidá-lo. Decisão inesperada essa, já que o plano inicial era convidar apenas os artistas que já haviam produzido algo visual de *Alice*. Além de amigo próximo, Mitchell é parceiro acadêmico. Trabalhamos no mesmo setor da Fundação Cecierj há anos: ele, ilustrador e eu, designer. Atualmente doutorandos, somos do grupo de pesquisa EAI (Experiências e Ambientes Interativos) da PUC-Rio, criado por nossa orientadora Luiza Novaes. Compartilhamos a imagem narrativa e a ilustração como temas em comum nas conversas reais e virtuais – “elaborações teóricas de WhatsApp!”, eu brinco. Entremeados com resenhas de leituras, conceitos filosóficos, exemplos interessantes de trabalhos artísticos e metodologias, estão memes (como o da Figura 116), relatos das pequenas descobertas cotidianas, experiências das andanças na cidade e dicas de comidas nas feiras de rua. Em conversas assim, despretensiosas, trocamos mensagens de texto, áudio e imagens sobre o *Wasp in a Wig Challenge*, via aplicativo WhatsApp. Dou-me conta, meses depois, que o despretensioso é precioso, contém dados da pesquisa de campo e do processo criativo do ilustrador.

A respeito do desafio, Mitchell prefere construir suas ideias primeiro, a partir de referências próprias e de pesquisa iconográfica prévia, antes de se deixar influenciar por imagens do mesmo tema. Quando pergunto se gostaria de ver a

¹⁰² Conheça o *Janela Acessa* e outros de seus projetos em: <http://www.janelaacessa.com/> e <https://www.behance.net/viniciusmi92cf>. Acesso em: 13 agosto de 2020.

revista com as primeiras ilustrações já feitas para o *Wasp in a Wig*, ele nega; mas muda de ideia logo que sabe do ilustrador da capa: Ralph Steadman, de quem somos fãs. Eu, em Londres, tinha urgência em dividir minha alegria: acabara de ser presenteada com a tal edição 51 da *Telegraph Sunday Magazine*, de 4 setembro de 1977 (Figura 91). Que sorte a minha! Mark Richard justifica sua generosidade dizendo ser esse um ato comum entre colecionadores, que muitas vezes guardam mais de um exemplar da mesma peça. Enquanto isso, Mitchell de férias, a vascilar outras preciosidades, passeia por seu acervo pessoal dos desenhos da infância, guardados na casa da avó na Ilha do Governador do Rio de Janeiro: “ainda nem comecei minha pesquisa iconográfica, mas é porque estou passando os dias na rua, fazendo caça ao tesouro na ilha”.

Final de setembro de 2019, conversa vai, conversa vem, “mas o marimbondo e a vespa são os mesmos bichos? Obviamente o ‘listrado’ é muito mais legal de desenhar”, diz Mitchell. “Espécies diferentes”, arisco-me na resposta, “a vespa amarela e preta daqui, vi um dia desses na cozinha de casa, parecia tão dócil que quase peguei na mão; só me faltou coragem quando lembrei do marimbondo brasileiro”. Não sei a Vespa, mas marimbondo pica e dói demais. “Você tem razão, na verdade, não lembro do marimbondo porque eu tinha medo dele; assim que via aquela parada voando saía correndo” – ele descreve sua reação de criança no áudio. E rememoramos aventuras infantis, as férias em Araruama, o alvoroço do dia em que minha avó destruiu a temida casa dos marimbondos com uma vassourada: eu, meu irmão e minhas primas na expectativa do susto pelas frestas da janela veneziana. Lembramos do amigo que brincava de marimbondo na coleira de barbante em Manaus e concluímos que, ou a criança vivia perigosamente, ou o marimbondo amazonense era manso, e talvez houvesse muitas espécies e humores, até mesmo posições na escala social dos bichos: marimbondo soldado, vespa rainha.

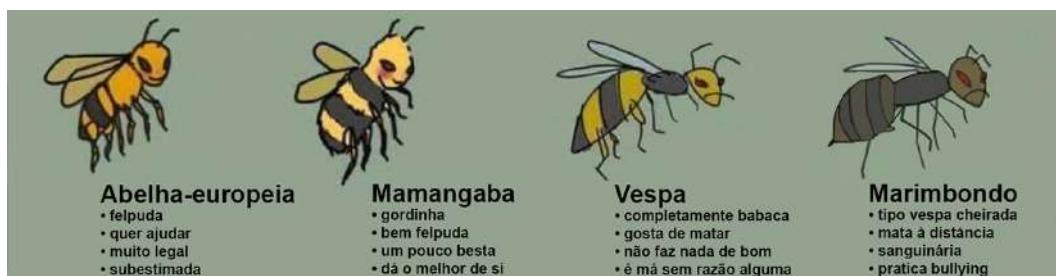


Figura 116 - Meme sobre a diferença entre abelha-europeia, mamangaba, vespa e marimbondo, recebido de amigo biólogo e encaminhado para Mitchell em 2 set. 2019.

14 de novembro e “eu ainda estou mexendo nas ideias”, declara Mitchell, como se o imaginário fosse técnica manual, como se as ideias não resistissem ao gesto da mão; “um esboço ia mais em cima de uma ideia de desenho anatômico, porque gostei do diálogo final, em que ficam comparando queixos, olhos e mandíbulas” (Figura 117). E continua: “outra ideia ia para um lado mais de misturar referências sem muito nexo, mas trazendo algo de brasiliade: a ‘vespa’ seria a camisa do flamengo (listrada) e o bosque seria o aterro do flamengo”.



Figura 117 - Rascunhos e anotações do caderno de Mitchell (2019).

Mitchell, talvez por ter sido professor de desenho anatômico na EBA/UFRJ, atreve-se a este trecho em especial, que é, de fato, dos que mais chamam a atenção:

“Sinto muito pelo senhor”, Alice disse de coração; “e acho que se sua peruca se ajustasse um pouco melhor não iriam caçoar tanto.”/ “A sua peruca se ajusta muito bem”, murmurou o Marimbondo, olhando para ela com uma expressão de admiração; “é por causa do formato da sua cabeça. Mas os seus maxilares não são bem conformados... eu diria que você não consegue morder bem, não é?”/ Alice começou a soltar um gritinho de riso, que transformou em tosse tão bem quanto podia. Por fim conseguiu dizer gravemente: “Consigo morder qualquer coisa que queira.”/ “Não com uma boca assim tão pequena”, o Marimbondo insistiu. “Se estivesse lutando, ora... seria capaz de agarrar o outro pela nuca?”/ “Acho que não”, disse Alice./ “Bem, é porque seus

maxilares são curtos demais”, o Marimbondo continuou. “Mas o cocuruto da sua cabeça é benfeito e redondo.” Tirou a própria peruca enquanto falava e esticou uma pata em direção a Alice, como se desejasse fazer o mesmo com ela, mas a menina recuou, tirando o corpo fora. Assim o Marimbondo continuou com suas críticas./ “Depois, seus olhos... estão na frente demais, sem dúvida. (CARROLL, 2002, p. 287).

Em seu livro *Fashioning Alice*, Kiera VACLAVIK (2019) também destaca o comentário crítico do Marimbondo em relação aos olhos de Alice: “*too much in front*”. Sem dúvida, o Marimbondo é apenas mais um dos personagens a fazer uma série de comentários desconcertantes sobre a aparência da menina, ainda que admire sua “peruca”; trata-se, sobretudo, de um “sistema de homocentrismo reverso” (VACLAVIK, 2019, p. 30, tradução nossa). Na lógica *nonsense* que atravessa o espelho, Lírio-tigre e outras flores falantes, o homem-ovo Humpty Dumpty, animais antropomórficos, todos têm como referência suas anatomias próprias, colocando o corpo de Alice no lugar da alteridade, do exótico, do “monstro fabuloso” – grita o Unicórnio e concorda o Leão.

“Dá no mesmo ter um ou dois, se é para se tê-los tão perto um do outro” – critica o Marimbondo, ainda a respeito dos olhos da menina. Sobre esse trecho, Gardner (2002, p. 288, n. 16) explica que a vespa, diferentemente da criança, tem olhos salientes nas laterais da cabeça e mandíbulas potentes; o autor suspeita ainda que esse trecho contenha um bom motivo para Tenniel ter se recusado a ilustrar o personagem intrometido: o chargista poderia ter se ofendido, afinal perdera a visão de um dos olhos ainda jovem, na prática de esgrima com o pai; o trauma físico, gerado pela fina espada, deve ter doído como ferroada de marimbondo, causando trauma psicológico em sequência. Conto o caso para Mitchell, que reage: “ahhhh, não sabia; até porque, francamente, é óbvio que dava para ilustrar. Ele ficou incomodado com algo. Que triste perder o olho pelo próprio pai!”.

Em diferentes ocasiões, Mitchell demonstra preocupação em criar uma imagem fora do óbvio e por isso, até certo ponto, evita ver os trabalhos de outros artistas para o desafio – ainda que só houvesse um anterior ao dele até então. Ele, portanto, pergunta-me se alguém já havia trilhado o caminho da justaposição de anatomias. Em outro momento, ele explica: “fiquei pensando em como desenhar uma alice, sem ser óbvio; então pensei que ela seria mais velha, mas não tão velha, já que é o segundo livro. Dá muitas possibilidades”. Vê-se, ainda, em seus rascunhos (Figura 117), que o ilustrador planejava acrescentar cotas esquemáticas na comparação das anatomias, mas acaba abrindo mão dessa ideia para não poluir a imagem final.

Em 19 de novembro, Mitchell anuncia estar passando o desenho a limpo e deixa-me na expectativa da imagem acabada, que finalmente receberia três dias depois. Nesse interim, ele me envia o desenho finalizado a lápis (Figura 118), que comemoro com um brinde virtual de chá inglês, e que logo mostraria à orientadora, Kiera Valclavik, no encontro feliz e coincidentemente programado para o dia 21. Uma segunda coincidência, compartilhada com Mitchell, está no trecho do livro de Kiera, citado anteriormente: Mitchell deixa explícito que igualmente se atentara ao elogio do Marimbondo em relação à peruca de Alice: “tanto que fiquei quebrando a cabeça para criar a imagem de forma que servisse aos dois”. Vê-se isto, de fato, nos estudos de cor que o ilustrador envia em seguida (Figura 118), com experimentações de diferentes tonalidades no fundo e no cabelo da personagem, feitas através de pintura digital no Photoshop.

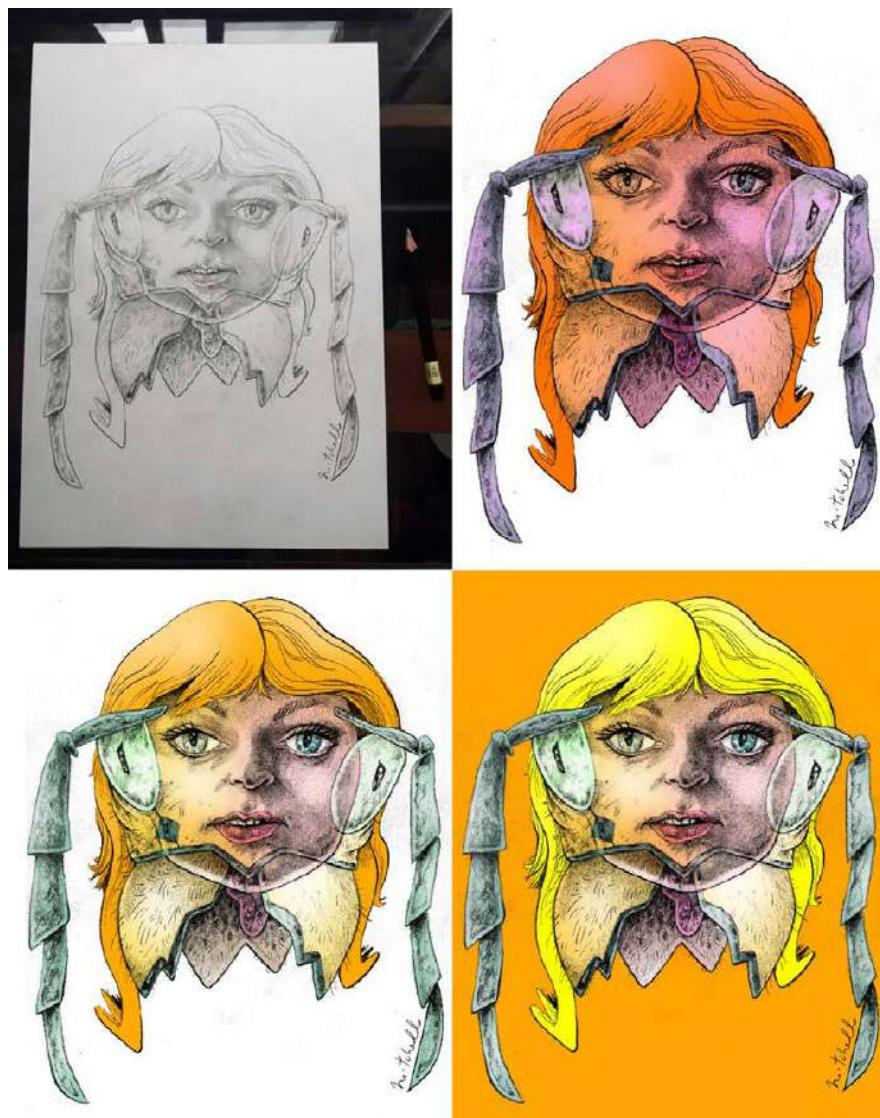


Figura 118 - Arte final a lápis e alguns dos estudos de cor de Vinicius Mitchell (2019).

“É como se o Marimbondo estivesse idealizando vestir a peruca dela?” – pergunto a ele, que responde:

hehehe, não tinha pensado exatamente nesses termos, mas, visualmente, sim, como se fosse um espelho; ele se olhando e se comparando com ela, os olhos, a boca, o queixo e a ‘peruca’, invejando-a de certa forma. Foi o sentimento que tive, mas, no desenho, as coisas não são objetivas. Pode ser que interpretem de outro jeito, né?! (MITCHELL, 2019).



Figura 119 - Ilustração de Vinicius Mitchell para o desafio, em 22 nov. 2019.

Não sem antes passar por uma breve enquete de opinião entre amigos e, ainda, trabalhar a pintura um pouco mais, Mitchell chega à ilustração final (Figura 119) em 22 de novembro de 2019. Nela, o cabelo de Alice é liso e de um amarelo-

vivo como o da peruca. Não há definição em relação à espécie do inseto, já que seu corpo está fora do enquadre; há de ser tanto a vespa listrada de amarelo e preto como o marimbondo brasileiro: o espectador é quem decide. O enfoque está no rosto, desenhado e redesenhado através da mesa de luz, acabado a lápis e escaneado para, finalmente, ser pintado digitalmente, numa mescla indiscernível entre técnica manual e cor luz. As texturas do lápis, fortemente presentes não só nas sombras, mas nas linhas de contorno preservadas, estão em sinergia com as cores, que adicionam transparência de forma a fundir dois personagens em um só. E na fusão, consigo imergir muito além do que os olhos podem ver, esses olhos que, através da transparência, mas talvez por pura coincidência, tornam-se azul e cinza como os de Dodgson.¹⁰³ O olho, microcosmo particular, ressalta ainda a anatomia do resto do rosto, que é assimétrica: as antenas, o nariz e a boca entreaberta, ligeiramente maiores para um dos lados, são um charme, acréscimo ideal de imperfeição. A assimetria se faz presente não só no mundo do espelho criado por Dodgson, mas no corpo em si do autor vitoriano.

Sabe-se que Dodgson era um pouco gago, o suficiente para acrescentar-lhe um tanto de charme. Na lembrança de Ruth Waterhouse, sua boca é fina, quase palpitante, e seu falar é fascinante (HUDSON, 1954, p. 315). Além de comprovadamente surdo do ouvido direito, há relatos de que andava ligeiramente torto, provavelmente por uma lesão no joelho. Eu, que também tenho perda auditiva do ouvido oposto, o esquerdo, imagino que Dodgson tentasse se posicionar do lado propício nas conversas com colegas ou nas mesas de jantar, sempre que possível – isto é, à direita das pessoas (Figura 120). A disparidade auditiva tende a acentuar a assimetria do corpo – digo por experiência própria. A perda da audição de um dos ouvidos é, aliás, relativamente comum. Um de meus amigos, como eu, não escuta do ouvido esquerdo e há, portanto, certa dificuldade de comunicação sempre que andamos lado-a-lado, já que um de nós fica inevitavelmente mal posicionado; já é de se esperar que um dos dois acabe com torcicolo após uma longa conversa. Fico imaginando, em contrapartida, que dialogar lado-a-lado com Dodgson não seria um problema para mim, uma vez que os ouvidos que escutam são, em nosso caso particular, complementares.

¹⁰³ No relato de uma sobrinha, os olhos de Charles são azuis ou cinzentos e isso é uma característica herdada por toda família Dodgson (COHEN, 1995, p. 334).

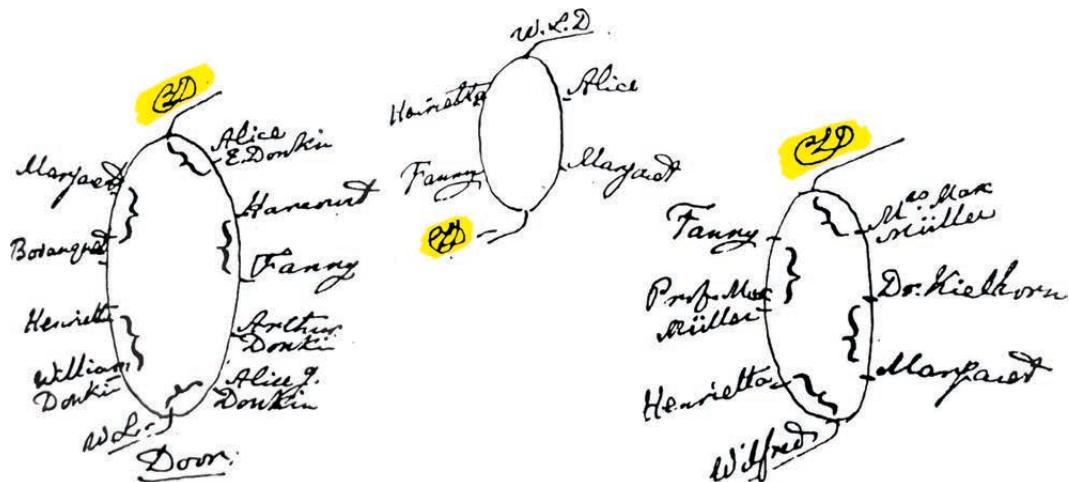


Figura 120 - Alguns dos esquemas de posicionamento dos convidados em volta das mesas de jantar, desenhados por Dodgson em seus diários. Destacadas em amarelo, as iniciais (CLD) indicam onde ele se sentou à mesa – geralmente na ponta, sempre com o ouvido esquerdo voltado para sua dupla.

Por falar em escuta – e já em pouso após breve voo impulsionado pela imagem –, confirmo, ao ouvir as muitas mensagens de áudio trocadas em julho de 2020 (meses após a entrega da ilustração e já durante o processo de escrita do último capítulo da tese), que a participação de Mitchell não se circunscreve apenas ao desafio, mas transborda para a pesquisa como um todo. “Agora estou do outro lado, eu sou cobaia, virei ratinho”, ele brinca, referindo-se à posição anterior de entrevistador, que assumira à época de seu mestrado. Se, por um lado, o Mitchell parceiro acadêmico me ajuda a racionalizar o trabalho de campo, por outro, minha pesquisa parece influenciar seu processo criativo como ilustrador. De acordo com ele, em mensagem de áudio:

Acaba que a gente vai se influenciando. O meu pai usava uma expressão que falava assim: “fulano é engenheiro de obra pronta”; que é aquele cara sabichão, que chega e explica tudo depois que aconteceu a coisa. Não sei de onde que ele tirou essa expressão, se é uma gíria da antiga, mas eu acho que todo artista fica meio engenheiro de obra pronta, porque, na hora que a gente está lá fazendo, a gente não racionaliza, até porque, se você racionalizar, você trava. O que se faz ali é muito rápido, essa catarse de se ter uma ideia. Eu vou muito pela forma e por associação de ideias (MITCHELL, 2020).

No imaginário popular, o “engenheiro de obra pronta” é sempre muito crítico do trabalho alheio; reclama das falhas do projeto concluído, mas não ajuda a resolver os problemas. Apesar de sua conotação fortemente negativa, o jargão revela aspectos outros quando trazido à subjetividade do ilustrador. Mitchell, sobretudo, refere-se ao próprio trabalho: “eu sou muito autocritico, então, para conseguir criar, tenho que baixar a guarda e começar a fazer uma coisa meio rápida, antes de eu poder me criticar”. Ele menciona ainda o texto de Jallen Grove (2018),

‘Theoretical Turn’ and pedagogy in illustration education, em que a professora e ilustradora defende uma educação mais prática e menos teórica para ilustradores, justamente para evitar que o olhar crítico interfira excessivamente na capacidade criadora. Em diversos momentos, a fala de Mitchell se mostra em sintonia com o conceito de “portal de entrada” de Schiller (citado em 4.2, p. 177), que, por sua vez, está ligado à associação livre do inconsciente de Freud.

Ainda que evite problematizar a etapa criadora, que considera mais expressiva e bruta, Mitchell transita por um processo de tentativas, de idas e vindas, em que a ação e a reflexão se tornam intercambiáveis – como em *Reflection-in-action* e *Reflective-practitioner* (SCHÖN, 1983). Trata-se, sobretudo, de uma reflexão mais intuitiva:

Essas associações vão acontecendo na sua cabeça, não é um processo tão racional, não estou fazendo uma coisa matemática. Eu estava ali querendo juntar emoções e impressões naquele desenho. Eu me lembro que fui desenhando; faço o rascunho mais para começar a tentar fazer emergir uma imagem, que é um processo, é quase como se tirando de um sonho e você está tentando fazer aquilo ficar concreto, mais nítido; você vai, até achar uma coisa interessante, que você fala: “ah, isso aqui vai dar legal”. [...] Já a parte de finalizar e dar cor, aí não, aí é racional; aí você fica ali, é mecânico, é técnica (MITCHELL, 2020).

É justamente na etapa de finalização que o ilustrador busca novas referências. Quando lhe pergunto se gostaria de compartilhá-las, Mitchell (2020) explica:

a pesquisa do Google, aquilo é como se você tivesse entrado no meu quarto bagunçado. Por exemplo, tinha baixado algumas imagens da Alice, da Liddell, mas com certeza influenciado por você, pelas nossas conversas; eu tinha baixado um monte de imagens de vespa; achei vespa em vários ângulos, coisas estilo National Geographic; eu lembro até que eu demorei um tempão para achar uma com a vespa de boca aberta, com uma boca meio gosmenta; e como era pequeno, então eu acabei inventando. [...] Se eu tivesse conseguido desenhar sozinho, não ia nem buscar referências, então, não posso dizer que a Alice que eu fiz é inspirada em alguma imagem específica; ela foi formando da minha imaginação e eu procurei referências em momentos pontuais, quando tinha que fazer alguma coisa mais concreta, de como é que fica o sombreado de determinada parte. Por isso, eu digo: foi na hora de buscar inspiração que fiquei procurando esses rostos, na hora de fazer uma finalização. Foi uma preocupação que tive no momento de fazer um sombreado, para ver como é que faz um olho e que não ficasse um olho de criança; eu lembro de procurar umas referências nisso, mas é porque eu gosto de fazer sombreado e textura, então eu queria que a coisa tivesse um certo volume; eu acho que é legal com meu grafite.

Para desenhar detalhes como o olho, Mitchell busca inspiração em ícones da cultura de massa de sua infância na década de 1980 – por exemplo, as Paquitas (Figura 121). As assistentes de palco do programa de televisão *Xou da Xuxa* têm um quê de Alice – a da imagem popular da Disney, especialmente. As Paquitas

têm, em geral, olhos claros como os da apresentadora, o mesmo tom de loiro nos cabelos longos, todos com franja; exibem uma beleza padronizada (uniformizada, de fato) e, portanto, artificial. Essa artificialidade está presente na “peruca” amarelo-vivo da Alice de Mitchell – que, aliás, havia experimentado tons de ruivo, laranja e rosa nos estudos de cor (Figura 118), mas decide pelo loiro claro afinal.



Figura 121 - Imagens do álbum “Paquitas” (1989), tão popular à sua época que ganhou certificação de disco de ouro e platina por 800.000 cópias vendidas.

Há tantas questões concentradas na ilustração (Figura 119) como um todo e em cada uma de suas partes, na peruca, no olho. A imagem é síntese, releva e oculta significados múltiplos: “a gente coloca tudo num liquidificador; eu queria que a coisa tivesse um tempero, uma complexidade, alguma tensão” (MITCHELL, 2020). Uma única ilustração pode se desdobrar em amplas discussões, mas é, antes, síntese de um processo íntimo, é fruto de reflexões intrínsecas ao ato artístico e poético; é, simultaneamente, reflexo do texto criado por outrem e está intimamente ligada a esses signos linguísticos, às sensações por eles transmitidas ao ilustrador – que é, por sua vez, leitor privilegiado do texto, que devolve à narrativa significações outras através da imagem a ser fruída por futuros leitores:

Quando eu quis ir para aquela que são duas caras se sobrepondo, eu achei legal porque discutia a questão da anatomia, mas, para isso, precisava abandonar uma representação espacial. Então desisti da ideia do primeiro rascunho, de fazer uma visão mais tipo a do Tenniel, em que os personagens estão num mundinho. Embora eu tenha colocado um sombreado, um volume, é uma coisa mais justaposta, em que ela está solta: é uma cabeça solta. [...] O lance era tentar fazer um olhar ambíguo, atraente e ao mesmo tempo inocente, que também pudesse ser um olho meio assustado, porque a vespa, pelo menos me dá a entender que ela é meio grosseira, meio ameaçadora, fica criticando e falando de maneira mandona. [...] Acaba sendo tudo muito rápido; quando você vê, já resolveu o desenho. E é o que eu te falei, eu quis deixar ele meio aberto. Até porque fica nessa coisa de obra aberta na minha cabeça; também gosto

dessa ideia de fazer algo que as pessoas vão ter que decifrar: um pode interpretar de um jeito ou de outro; a única coisa que era óbvia ali é que existe a comparação anatômica das cabeças, que está no texto (MITCHELL, 2020).

Quando, em 23 de novembro, mostro a ilustração e os estudos de Mitchell para Adriana Peliano, ela responde: “Adorei a vespa dele, principalmente a amarela. Sabe que ligeiramente lembra você?” Eu não tinha reparado até então, mas acho que tem algo ali no nariz ou nos olhos: “lembra um pouco mesmo”, concordo. Parecidas, aliás, são as trocas ocorridas durante o experimento artístico, através de conversas individuais, majoritariamente via Messenger, no caso de Peliano, e WhatsApp, no de Mitchell. Trocas que, intermináveis e irreversíveis como a dinâmica criativa, não se circunscrevem apenas ao experimento do campo, mas transbordam para a pesquisa inteira. Também pesquisadores, esses dois artistas são os que fornecem maior quantidade de informação durante as conversas informais, surpreendendo-me de detalhes ao longo da atividade em exercício, não apenas ao final.

Participaativamente de todo o processo, portanto, Adriana Peliano: a primeira a receber a carta-convite e a terceira a cumprir o desafio. No pré-campo, mantendo-a em mente como leitora ao projetar texto e forma do convite; uma vez esse recebido e, logo, aceito, sou também contemplada com seus bons conselhos em trocas constantes de mensagens que ajudam a guiar não só o campo, mas a pesquisa como um todo – um percurso trilhado desde 2012, na verdade, ao me tornar membro da Sociedade Lewis Carroll do Brasil,¹⁰⁴ fundada por Peliano em 2009 (Figura 122). Após a conclusão de meu mestrado em 2013, eu e Adriana partimos rumo a uma viagem *alicidélica*, cujo ponto de encontro – o interior de sua casa – é tal qual a toca do coelho: um sonhar acordado por si só, repleto de infância, objetos curiosos e livros. Nossa intenção era, àquela época, projetar uma grande exposição de “Alice” para a data comemorativa de seus 150 anos em 2015. O encontro inusitado abre-me olhos para um mundo à parte e acaba por influenciar profundamente o rumo do projeto de pesquisa de doutorado.

30 de julho de 2019 e logo atravessamos a primeira portinha atrás de Alice: ao receber a carta por correio, Adriana retorna via e-mail: “Adorei as *alicinagens*, os desafios dentro de desafios e o lacre que desperta e pisca para nós ;-). Além de se mostrar interessada pelo tema da pesquisa e aceitar fazer parte dela, Adriana já

¹⁰⁴ Conheça-a em <http://www.lewiscarrollbrasil.com.br/>, <http://alicenations.blogspot.com/>, <http://alicinagens.blogspot.com/>. Acesso em: 19 dez. 2020.

planta a ideia embrionária de preparamos “um grande evento *Transalicedélico*” para 2021 – data comemorativa dos 150, dessa vez, de *Looking-Glass*; ideia essa que germinaria um ano depois. Enfim, ela se despede: “Cuide sempre dos seus sonhos e da sua criatividade”.



Figura 122 - Tornando-me membro da Sociedade Lewis Carroll do Brasil. Colagem de Adriana Peliano (2012).

Adriana¹⁰⁵ é artista, designer gráfica, ilustradora e pesquisadora *alicinada*; tornou-se oficialmente parte desse grupo peculiar em 1998, quando foi a Oxford, pela primeira vez, conhecer *alicinados* do mundo todo. É também por volta dessa época, quando ainda cursava a Faculdade de Comunicação, que ilustrou as “Alices” pela primeira vez.¹⁰⁶ Um dos pontos de parada de sua viagem dos sonhos foi a coleção do casal Mark e Catherine Richards: “numa época em que não havia essa facilidade de encontrar ilustrações e imagens na *internet*, foi como visitar o jardim de Alice”, rememora Peliano. Vinte e um anos depois, é minha vez de passear pelos jardins dos Richards e, em meio aos tesouros desenterrados, encontro a foto de Adriana no passeio a Oxford e suas primeiras imagens de “Alices”.

4 de novembro de 2019 e eu ainda em pesquisa de arquivo, dessa vez na Homenton College Library, que tem um acervo *monstrofabuloso* de livros ilustrados de

¹⁰⁵ Peliano é ganhadora do prêmio Jabuti (2012) pelo projeto gráfico de *Aventuras de Alice no subterrâneo* – manuscrito *Under Ground*, traduzido por ela e Myriam Ávila. Conheça seus projetos em: <http://adrianapeliano.blogspot.com/>. Acesso em: 26 jan. 2021.

¹⁰⁶ Conheça o trabalho apresentado na celebração do centenário de morte de Lewis Carroll, em Oxford: <http://adrianapeliano.blogspot.com/search/label/Alicina%C3%A7%C3%B5es>. Acesso em: 29 jan. 2021.

“Alice”. A biblioteca é a da Faculdade de Educação de Cambridge, onde Maria Nikolajeva foi professora; várias das edições de “Alice” são russas, porque foram doadas por Maria; algumas são da época de sua infância. Entretida com a pilha de livros recolhidos das prateleiras, compartilho esta experiência com Adriana: “Acabei de achar um inseto esquisito. Não sei se é a vespa sem peruca” (Figura 123), envio uma foto a ela, que sugere: “Pode ser o mosquito do bosque onde as coisas não têm nome, mas você pode procurar imagens dos outros insetos de Carroll também”. Adriana me envia seu mosquito de 1998 (Figura 124). “É o mosquito!”, confirmo, “a folha de rosto é linda. A edição parece mais antiga, mas é da década de 1990” (Figura 123). Adriana vê “outros bichinhos em volta: a borboleta de pão com manteiga... não entendi o coelho”. Eu tento me situar no livro; é o capítulo III de *Looking-Glass*: “Como não entendo russo, é um jogo de adivinha. Parece o mosquito mesmo e o coelho está de intruso”. A edição contém as duas histórias e, portanto, o Coelho de *Wonderland* poderia facilmente ter atravessado o espelho para chegar ali:

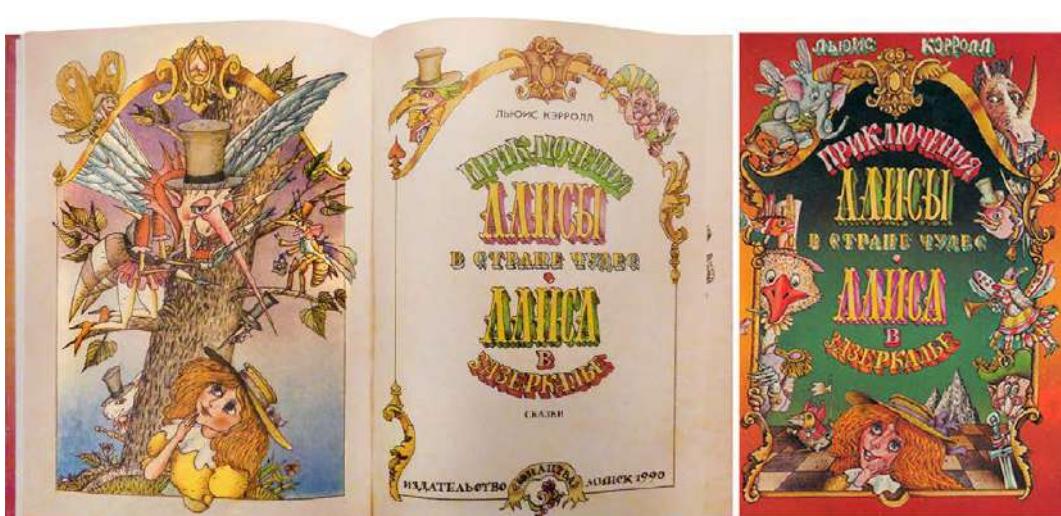


Figura 123 - Edição russa ilustrada por Viktor Shatunov (1990). Acervo Homerton College Library.



Figura 124 - Mosquito de Peliano (1998).

Ainda na biblioteca, encontro mais uma edição russa, dessa vez com ilustrações do *Tempo* como personagem: “Que maravilha!”, diz Adriana, “essa parte do diálogo com o Chapeleiro passou a chamar mais a atenção do que o clássico girar ao redor da mesa. Penso que os diálogos passaram a ser tão ‘ilustráveis’ quanto as cenas em si, personagens etc.”. Por falar em tempo, Adriana me pergunta como vai a comunicação com os artistas e aproveita para me cobrar um prazo. Essa já é a terceira vez que ela o faz: “para quando você quer a peruca????” (13 ago. 2019); “até quando quer que eu mande as imagens? Quero fazer semana que vem, mas preciso de uma mini equipe, então pode ser que fique pronto na outra semana. Tudo bem pra você?” (26 set. 2019); “Estou com a ideia definida do marimbondo e acho que vai ficar incrível, mas preciso marcar com fotógrafo, assistente e modelo. *Please*, seja objetiva em relação aos prazos para que possa me organizar aqui” (4 nov. 2019, já sem paciência). Eu respondo que “cometi o erro de não estipular. Fico muito sem graça de cobrar prazo, mas ele também faz parte do processo criativo, afinal”. Até então, só Lari Arantes havia entregado sua ilustração. E desabafo: “Às vezes, desanimo, porque dá muito trabalho e parece que não vai dar certo. Mas continuo tentando! Sigo batendo no *Tempo* para dar conta de tanta coisa junta”. “Ah, esse é o problema, ele não gosta que batam nele”, retruca Adriana, que insiste: “Você tem que definir um prazo, mesmo que flexível”. E o Coelho Branco finalmente responde por mim: “*Oh dear! Oh dear! Please send me your idea till the end of this year*”.

9 de novembro de 2019: “oi querida, tudo bom? O formato do trabalho é livre? Estou extrapolando em ideias; pensei até em um manifesto, um vídeo de um evento fictício em homenagem ao mosco”, Adriana inicia a conversa. “Sim! O formato é livre. A mídia e a técnica também”, respondo. Adriana tem outra dúvida: “você considera *Wasp* um marimbondo ou uma vespa?”. “Essa é uma questão interessante”, eu explico, “deixei a tradução como ‘marimbondo’ porque a vespa não faz muito parte do imaginário brasileiro. Mas acho a imagem da vespa preta e amarela mais interessante, até porque tem uma ambiguidade com a abelha”. Adriana tem outra ideia: “poderia fazer um leilão da peruca original usada pelo verdadeiro mosco. Estou usando ‘mosco’, mas quero usar ‘vespa’; acho que ‘vespa’ em português complica, pois é feminino”. Ela continua: “alguém poderia criar a peruca verdadeira, *enorme*, para as pessoas entrarem dentro”.

Ainda é 9 de novembro e a conversa continua tão extrapolante quanto o processo criativo da artista: “Posso te contar a ideia que tive? É bizarra”, declara

Adriana. Eu, morta de curiosidade: “Claro! Conta, conta!”; ela, cheia de vivacidade: “estou criando um manifesto do movimento do mosco de peruca alicidélico. Começo falando que ele é o protótipo do excluído em todos os níveis”. “Um manifesto surrealista?” pergunto. “*Vespodélico*”, ela corrige. E continua: “aí, o vespo atravessa o espelho e tudo se inverte. Ele vira um ativista das diferenças, do estranho, do que não se encaixa”. “E ele ganha os holofotes?”, quero saber mais. Ela responde:

Ele é bem *exdruxulista*. Não tem holofotes, mas atravessa uma história subterrânea: bestiários, circos estranhos, festas *underground*, rituais mágicos. Estou escrevendo num tom provocador, como se fosse um desses discursos pós-identitários, mas bem maluco (PELIANO, 2019).

Sobre a dualidade feminino/masculino da vespa/marimbondo, eu lembro que “fiquei reparando no uso do termo ‘queer’ em Alice e me perguntando se isso tinha alguma coisa a ver com o termo de hoje.” Adriana, então, reage: “nossa, que ideia boa!!! Eu tinha pensado que ele era *queer*, mas não lembrava do uso em Alice.” Diante das ideias brotantes, Adriana também lembra que conhece um ator *vespodélico* que já fez papel de Lagarta e que poderia performar a leitura do manifesto: “aí ele apresentaria o fragmento de um filme excluído em que Alice se transforma numa vespa, como naqueles filmes de ficção científica”. Eu, então, pergunto: “Um filme que existe ou que você vai criar?”. Ela se refere aos longa-metragem americanos: “Penso em fazer uma colagem de vídeo com um trecho de *The Fly* ou *The Wasp Woman* e uma imagem de Alice em preto e branco, dando esse susto subentendido da transformação”. Mais tarde, ela envia o esboço do manifesto *vespodélico* e me deixa à vontade para críticas e sugestões.

Ao ler o manifesto, compartilho minha reação: “Adriana, eu adorei. Uma lágrima até caiu rolando discretamente na lagoa. Não mudaria nem uma vírgula, mas o texto do manifesto já me faz pensar em novos parágrafos”. Surge uma ideia e consulto Adriana: “Acha que isso poderia já entrar como provocação para outros artistas?” Adriana concorda e, em paralelo, envia um e-mail sobre seu projeto visual: “Depois que o *brainstorm* saiu, voltei. Vou fazer uma instalação com objetos e experimentos de *invensonhos* em diálogo com meus trabalhos artísticos. Vamos fotografar e vai ficar lindo” (9 nov. 2019). No dia 13, envio fotos das esculturas *Moko Jumbie* de Zak Ové, expostas na seção africana do British Museum, e Adriana responde: “Estamos conectadas. Vou fazer também uma escultura grande, estranhíssima”. Para o manifesto, ela sugere criar um pseudônimo e, assim, trocamos

palpites: “alicsis especlaris”, Adriana propõe; Tento seguir a mesma lógica: “Que tal Alli Cispeclaris?”. Mudo de ideia minutos depois: “Na verdade, o nome que sugeri parece de remédio ou doença (risos). E o *cis* é o oposto do que estamos propondo”. Envio, então, mais “alguns raciocínios sem muito sentido:

Mary Ann	Wasp
Mary Bond	Wasplish
Mari Bond	Alice
Wasp	Allish
Vasp	Allish Speculate
Vaspo	Allice Speculate
Vespo	Allish Waspeculate
Vaspe	Allice Waspeculate
Vespa	Allich Waspeculate

Adriana envia a versão do manifesto traduzida para o inglês em 26 de novembro de 2019; faço umas poucas sugestões e nós duas finalmente definimos o pseudônimo: “Allish Waspeculate”. Tal qual os rascunhos com anotações de Vinicius Mitchell (Figura 117), o *Manifesto Alicidélico do Marimbondo de Peruca* (anexos C e D, p. 276) é o esboço de Adriana Peliano – ela mesma, aliás, refere-se ao texto recém-criado dessa maneira. A produção textual faz parte do processo criativo dela em particular. As mídias escolhidas por Peliano e Mitchell são bem diferentes, mas o conceito de delinear ideais em processamento é o mesmo, seja o esboço feito de letras ou de linhas à lápis.

4 de dezembro de 2019 e Adriana anuncia: “até sábado te mando as fotos e o vídeo. Acabei me perdendo na floresta, viajei que ia fazer uma história mirabolante, mas acabei voltando ao meu tamanho e acho que ficou legal”. Em 7 de dezembro de 2019, Adriana finalmente cumpre o prazo estabelecido pelo Coelho Branco: “Como havia dito, comecei criando algo maior, um teatro das figuras do inconsciente de Alice, depois foquei no vespo. Tirei fotos dos outros personagens também, mas decidi focar no encontro dos dois” (Figura 125, Figura 126, Figura 127). Sobre o vídeo, compartilho minhas primeiras sensações:

Adriana, ficou maravilhoso! Estou assistindo em *looping* sem saber direito onde começa e onde termina. É uma mistura de sonho maravilhoso e pesadelo agonizante. Adorei as bonecas com olhos de vespa, especialmente a preta de vestido azul, meio Alice, meio vespa. A sonoplastia e a trilha sonora do Beto estão maravilhosas. Amei o marimbondo cordel dos créditos. As respostas para o desafio já valeram todo meu esforço até aqui (AVERBUG, 2019).



Figura 125 - Curta-metragem *waspalicidélico* de Adriana Peliano para o desafio, em 7 dez. 2019. Edição de vídeo, design de som e trilha sonora por Paulo Beto.

À postagem do vídeo no Facebook e Instagram do *Wasp in a Wig Challenge*,¹⁰⁷ Mark Richards reage: “Impressionante! E excelente som do Paulo Beto” (tradução nossa). Além de músico, designer de som e compositor de trilhas sonoras para cinema, animação, televisão e comerciais, Paulo Beto é fundador da banda de música eletrônica Anvil FX, criada nos anos 1990. Os filmes de terror são sua especialidade e a *Alice* de Jan Švankmajer é uma de suas principais fontes de inspiração – influência, aliás, compartilhada com Adriana, que sempre dialoga com o surrealismo. O curta-metragem *waspalicidélico* (Figura 125), aliás, é um tanto perturbador e o som é fundamental nisso. Não simplesmente sentimos a presença *zumbizante* da mosca, mosquito ou qualquer marimbondo que seja ao pé do ouvido, mas tomamos de empréstimo os olhos caleidoscópicos do inseto, através da lente da câmera a voar descontroladamente em movimento circular. No sobreovo, somos apresentados à coleção de objetos do imaginário da artista que, inevitavelmente, mescla-se ao de “Alice” e Lewis Carroll: relógio, microscópio, vespa em pouso e meninas em repouso, bonecas sem cabeça e cabeças sem boneca, objetos metálicos retirados diretamente da cozinha da Duquesa, *souvenir* da Torre Eiffel – mais conhecido como tromba do mosquito em 1998 (Figura 124). Os reflexos e o colorido-luz dominante, por fim, resguardam o sonhar maravilhoso a um piscar do pesadelo.

¹⁰⁷ Assista ao curta-metragem de Peliano em: <https://www.instagram.com/p/B6EfYTCF79P/> ou <https://www.facebook.com/wasp.inawig.5/videos/119061512931475>. Acesso em: 27 jan. 2021.



Figura 126 - Composição, cenário e personagens de Adriana Peliano para o desafio, em 7 dez. 2019. Fotografia: Gui Gomes; *Waspdelic Alice*: Lue Radycal; Assistente: Lina Gabriella.



Figura 127 - *Teatro do inconsciente de Alice*. Composição, cenário e personagens de Adriana Peliano. Fotografia: Gui Gomes; *Waspdelic Alice*: Lue Radycal; Assistente: Lina Gabriella.

8 de dezembro de 2019: vejo o vídeo outra vez e a boneca *pretalice* lembra-me a Emília (Figura 125). “Sim”, Adriana confirma, “a boneca preta é uma das minhas Emílias” – referindo-se à personagem-boneca-de-pano mais espevitada de todo *Sítio do Pica Pau Amarelo*. “Amei o vespo queer: ele tem um quê de coringa (Figura 126)”, escrevo para ela, também querendo saber mais sobre os outros seres imaginários e a atmosfera subterrânea de ficção científica. Adriana mata minha curiosidade: “São seres híbridos do teatro inconsciente de Alice. O teatro inconsciente é um grupo de personagens que são os aspectos sombrios da Alice e que ela interage de formas estranhas” (Figura 127). Em termos de referências,

vejo o trabalho como um encontro entre o programa infantil H.R. Pufnstuf (A Flauta Mágica) e o surrealismo, já que abre as portas para o mundo dos sonhos de Alice e não apenas traduz em imagens os elementos objetivos do texto. Há uma mistura entre um universo reconhecível da infância dos anos 70 com deslocamentos que evocam o pesadelo e o bizarro (PELIANO, 2021).

A estética, tanto do vídeo quanto das fotos, remete-me à infância e à cultura televisiva dos anos 1980/90. Também por causa de Mitchell, lembro dos personagens *exdruxulistas* do Xou da Xuxa: Praga e Dengue. Adriana, agora, lembra de outra coisa: “Ah, esqueci de dizer que a *menine* que faz a Alice é indecifrável e não se enquadra em categorias de gênero”. À primeira vista, eu não consigo decifrar, de fato: “fiquei sem ter certeza se era uma Alice ou não”; e continuo: “Agora revendo as fotos do seu teatro inconsciente, ela me lembra muito o Nino do *Castelo Rá-Tim-Bum*” (Figura 128). “Sim”, Adriana revela, “ela também disse isso no dia” – referindo-se à Lue Radycal, *artiste* no papel de *menine* Alice.



Figura 128 - Nino, personagem da icônica da série brasileira de televisão *Castelo Rá-Tim-Bum*, produzida e apresentada pela TV Cultura.

Tudo isso e mais um pouco acontece durante o processo criativo do *moscoito vespodélico* de Peliano. Como se não bastasse, em paralelo, a faceta pesquisadora

da artista lê o texto provisório de minha tese nesse mesmo período; e damos continuidade à discussão sobre conceitos teóricos e temas centrais da pesquisa – uma discussão extensa que não cabe agora, mas que, sem dúvida, está materializada ao longo da tese. As cortinas do *Teatro inconsciente de Alice* encerram o espetáculo. Provisoriamente. E, agora, com vocês: Ted Jouflas.

O ilustrador americano Ted Jouflas, cujo trabalho é publicado internacionalmente, já realizava uma série voltada especialmente à poesia de Carroll – exposta em uma seção de seu *website* –, quando se propôs a participar do desafio. Por puro deleite, Ted faz essas imagens a bico de pena e tinta preta no papel branco, à maneira de um ilustrador do séc. XIX – ele diz –, mas sob a mão e o olhar inevitáveis do XXI – um procedimento, típico da pós-modernidade de releitura e apropriação assumida do passado, eu diria. Seu desenho à lápis sobre papel Canson para o *Wasp in a Wig Challenge* se destaca por um estilo ligeiramente diferente dos anteriores de sua série *Lewis Carroll*¹⁰⁸ e, agora, compõe a última atualização desse projeto em andamento no site do ilustrador.

Como a maioria dos artistas americanos, Ted chega ao desafio através da postagem “*Art of Bewigged Wasps*”, feita no *blog* da LCSNA em 10 de janeiro de 2020. Na extensa conversa a se desenrolar em trocas informais de e-mail entre 19 de janeiro e 7 de fevereiro de 2020, compartilhamos a paixão por Carroll, nosso autor favorito, dentre outras coisas:

Muito obrigado por me convidar! O capítulo *Wasp in a Wig* já me intriga há algum tempo, desde que o descobri no *The Annotated Alice*. Vira e mexe, pensava em ilustrá-lo, mas nunca o fiz. Até agora. Graças ao seu projeto, vou finalmente desenhá-lo! Vou tentar terminar o desenho e entregá-lo a você nas próximas duas semanas. Obrigado pela ideia tão divertida (JOUFLAS, 2020, tradução nossa).

Àquela época, imersa na pesquisa de arquivo do doutorado sanduíche, compartilho com Ted descobertas frescas das visitas à *Lewis Carroll Collection*, Christ Church, e à British Library. Ele me chama de “detetive literária” e diz que também gostaria de acessar os originais. Envio-lhe, em troca, uma fotografia da página da abelha do livro de Lear, *A Book of Nonsense* (1861), e posteriormente, o *link* do acervo digital da coleção. Nas palavras dele:

Comecei a trabalhar no desenho ontem e tive uma falsa partida. Então, em homenagem a John Tenniel, joguei o primeiro fora ontem à noite. Esta manhã, comecei de novo e, até agora, tudo bem. Trabalhei o dia todo nisso e estou satisfeito com a

¹⁰⁸ Conheça esse projeto e outros trabalhos a partir de <https://tedjouflas.com/lewis-carroll>.

maneira como está fluindo./ A limerique de Edward Lear é muito divertida! Obrigado por enviá-la. Eu não tinha visto essa antes. Seu estilo de desenho tinha muita verve. Ele é outro artista vitoriano totalmente incrível. Suas pinturas são extraordinárias./ Seu projeto parece divertido e maravilhoso, como se você fosse uma detetive literária. Confesso ter inveja de seu acesso à British Library e à Christ Church, Oxford. Amanhã vou trabalhar mais no desenho. É minha intenção dar a você a melhor arte que eu puder (JOUFLAS, 2020, tradução nossa).



Figura 129 - Desenho de Ted Jouflas para o desafio, em 31 jan. 2020.

A mensagem seguinte vem com o tão esperado desenho em anexo (Figura 129). A roupa translúcida da Alice de Ted é delicada como um vestido de noiva. Ela nos encara com seu olhar profundo, intrigante e, ao mesmo tempo, perdido – e vamos juntas divagar, de mãos dadas, para bem longe dali. De volta, reparo que a

Vespa também é mulher, em sintonia com a língua portuguesa. Aliás, lembra-me Adriana Peliano, “marimbondo” é masculino e “vespa”, feminino. *Wasp*, em inglês, seria *queer*? Isso importa? Só sei que a Vespa de Ted é charmosa: conduz-me através do imaginário de minha infância nos anos 1990, ao me fazer recordar a bruxa Morgana da série de televisão brasileira *Castelo Rá-Tim-Bum* (Figura 130).



Figura 130 - Bruxa Morgana, personagem da icônica série de televisão *Castelo Rá-Tim-Bum*, produzida e apresentada pela TV Cultura.

Parece que Alice finalmente é bem-sucedida em ajeitar a peruca desgrenhada (Figura 129). Ou será que a Vespa deseja tanto a “peruca” alheia que é capaz de materializá-la em sua cabeça? Ora, a Vespa antecessora de Vinicius Mitchell consegue vestir a “peruca” de Alice com a força do pensamento (Figura 119). E, na cena (Figura 129), o cabelo da menina é atraído pelo impulso do desejo em direção à mão da Vespa, que se assemelha aos galhos, e vice-versa, já que a árvore também anseia por seus fios loiros. Enfim, a coruja misteriosa e o enquadramento da imagem nos convidam novamente ao desvio, a imaginar o que acontece no fora de cena. Eu, então, convido Ted para compartilhar mais sobre seu processo criativo:

Sim, você tem razão. Ela é uma vespa mulher. Talvez isso tenha ficado ressonante na minha mente por causa dos filmes de ficção científica que via na televisão quando era um menino em Los Angeles. Enquanto desenhava, parece que esqueci que a vespa, tal como está no texto, é descrita como masculina. Ao final, a Vespa saiu mais feminina. Talvez eu tenha me concentrado demais na ideia de perucas francesas para homens e mulheres da época de Maria Antonieta, em como deveria conceber uma.

Então, inconscientemente, desenhei uma fantasia teatral, ornamentada e artificial para o inseto. As modas barroca e rococó fazem isso com você. Tentei desenhar o vestido de Alice como um vestido vitoriano do século XXI; daí a translucidez e o bordado combinados em um único vestido. Fico feliz que você ache o desenho como um todo lindo e charmoso, pois essa é minha intenção final. Na maioria das vezes eu falho quando tento a beleza. Portanto, obrigado. Concentrei-me, de fato, na parte do capítulo em que a Vespa comenta sobre a “peruca” de Alice, que me parece um tanto desconcertante. No final das contas, John Tenniel provavelmente estava certo ao dizer que isto é impossível de desenhar. Eu entendi tudo tão errado, que me sinto como Alice tentando recitar “Como pode o pequeno [...]” e fazendo com que tudo soasse errado sobre o crocodilo (JOUFLAS, 2020, tradução nossa).

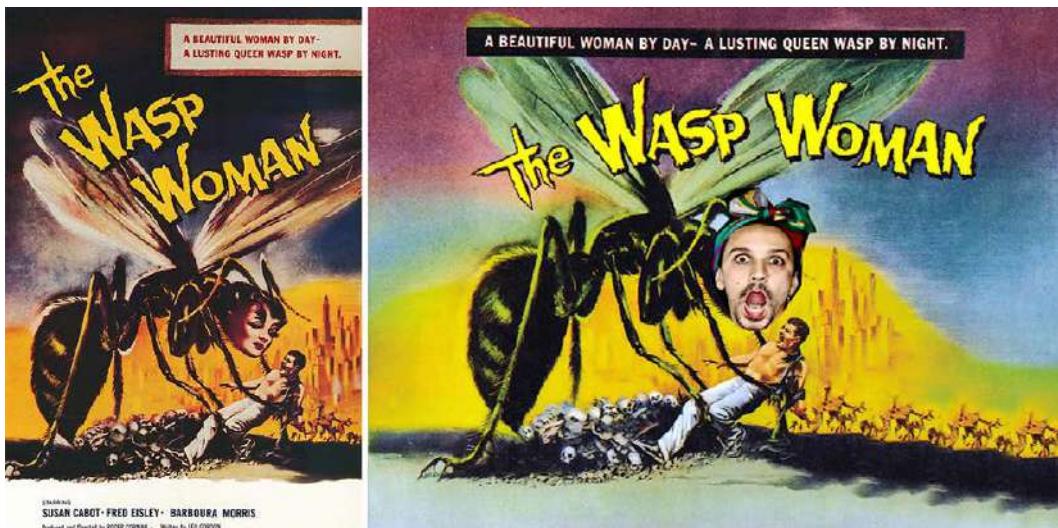


Figura 131 - À esquerda, cartaz do filme *The Wasp Woman* (1959); à direita, colagem de Adriana Peliano (2019), elaborada em paralelo com seu Manifesto *Alicidélico do Marimbondo de Peruca*.

Era uma vez algo como um homem muito velho, só que com rosto de Marimbondo, até que Ted, submerso em seu imaginário de infância, esquece-se completamente disso tudo ao criar uma vespa mulher. Em resposta à minha suposição, ele confirma ter assistido ao *The Wasp Woman* na televisão quando era um garoto; o filme americano de horror e ficção científica é de 1959, dirigido e produzido de forma independente por Roger Corman (Figura 131, à esquerda). A resposta de Ted diz respeito à referência encaminhada por mim no e-mail anterior – uma inspiração que Adriana Peliano traz à tona durante seu processo criativo (Figura 131, à direita), que, pelo que pude ler nas entrelinhas do texto e do desenho de Ted, parecia o ter influenciado também, de fato. Ted comenta, então, que o trabalho de Adriana para o desafio é “*marvelous*” e nós, aos poucos, criamos conexões diversas entre os resultados do *Wasp in a Wig Challenge*.

Enquanto isso, nas postagens das imagens criadas para o desafio no Instagram, alguns dos participantes interagem brevemente através de curtidas e comentários (Figura 132). Convido, para vislumbrar a vespa mulher de Ted Jouflas,

Adriana Peliano, que reage afetuosamente. Tim Hill enuncia o desenho de Ted como “fabuloso” e a parte superior do vestido de Alice como especialmente marcante; ele anuncia, ainda, que o seu *Wasp* está a caminho. Dias depois, Hill comenta a mais nova imagem criada para o desafio, dessa vez a de Kristy Michelle Worthen, que considera “tão maravilhosa”; ele diz adorar o detalhe do jornal, presente na pintura dela, em referência à narrativa.

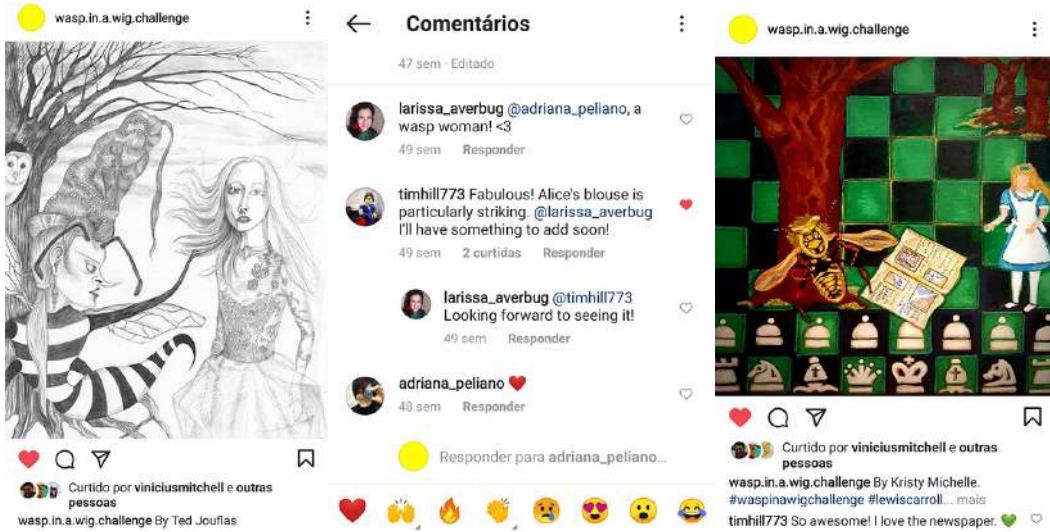


Figura 132 - Reações de postagens no Instagram do *Wasp in a Wig Challenge*.

Como Adriana e Ted, Kristy M. Worthen já havia criado imagens de “Alice” antes do desafio – pelo menos uma por capítulo inspirada em *Wonderland* e mais algumas em *Looking-Glass*; essas pinturas em tinta acrílica foram expostas no hall de entrada do Ballet Infantil do Arkansas. Em mensagens de e-mail trocadas entre janeiro e outubro de 2020, Kristy diz se sentir imensamente inspirada pelas muitas obras de Tenniel e Dodgson. Em resposta à carta-convite enviada por meio digital, Kristy é certeira e se compromete plenamente a participar: “*Yes, I agree wholeheartedly*”. Seu engajamento a permite produzir duas imagens para o desafio: a primeira, logo após o envio do convite e a segunda, cerca de cinco meses depois. Quando recebe os e-mails fictícios de Lewis Carroll e John Tenniel (conforme relatado em 4.2, Figura 114, p. 193), Kristy entra na brincadeira. “Haha! Muito bom!”, ela responde brevemente. Depois continua, numa segunda resposta, em reação à recusa de Tenniel em ilustrar o Marimbondo de Peruca do e-mail anterior, relembrando-o de suas ilustrações bem-sucedidas para *Looking-Glass*: “Pensava que Insetos do Espelho como a Libélula-de-natal fossem esplêndidos: corpo de pudim de passas, asas de azevinho, cabeça de passa flambada ao conhaque” (tradução nossa).

No dia 30 de janeiro, dia seguinte ao e-mail de Tenniel, Kristy submete a primeira imagem para o desafio e, ao fazê-lo, já anuncia que pretende trabalhar em outra arte com algumas modificações. Feita em tinta acrílica, a primeira pintura mede 30 x 30 cm (Figura 133, superior); com a mesma técnica, a segunda é bem maior do que a anterior: 76 x 76 cm (Figura 133, inferior). No dia 6 de abril de 2020, ela compartilha seu processo em andamento, ao enviar uma foto da segunda pintura inacabada. E agora, já diante da imagem pronta, imagino que Kristy tenha se deixado influenciar pela troca de e-mails com os personagens fictícios, já que, em sua resposta à recusa de Tenniel, ela o questiona sobre as ilustrações, realizadas por ele, dos insetos de *Looking-Glass* – que ela considera excepcionais.



Figura 133 - Pinturas de Kristy Worthen para o desafio, em 30 jan. e 15 jul. 2020.

Ou ela se deixa influenciar, ou, ao responder Tenniel daquela maneira, mostra que já nutria uma relação afetiva com os personagens alados – de fato, os havia representado em imagem anterior ao desafio. Assim, ganham destaque na segunda pintura de Kristy (Figura 133), os insetos do espelho: *Rocking-horse-fly* [Mosca-valo], *Snap-Dragon-Fly* [Libélula-de-natal], *Bread-and-butter-fly* [Borboleteiga]. Quando lhe pergunto sobre o *Gnat* [mosquito], ela confessa ter se esquecido completamente dele; Tenniel tampouco o incluiu; trata-se do único inseto não ilustrado por ele – além do Elefante-abelha gigante e, é claro, do Marimbondo, que, na verdade, é mais homem do que inseto.

Na primeira imagem de Kristy, o marimbondo é um inseto e, ao lado dele, o jornal ilustrado é o centro das atenções e da composição (Figura 133). Já na segunda, parece haver uma expansão do enquadramento do mesmo cenário da primeira: agora, vê-se o Marimbondo que já não mais é inseto, mas homem com rosto de inseto e camisa listrada de amarelo e preto. Em aceno, ele se despede de Alice, que segue viagem, rumo a se tornar Rainha. Em ambas, o tabuleiro de xadrez compõe o fundo e as peças se movimentam sobre ele: antes, em ponto de partida e, agora na segunda imagem, já em plena ação no jogo de *Looking-Glass*. A planalidade dessas pinturas lembra um pouco as iluminuras dos manuscritos medievais. Pelo vestido azul de gola e o avental branco, sua Alice remete à da Disney. Além dos Insetos do Espelho, outros personagens entram em cena: o Cavaleiro Branco, as gatinhas que representam as rainhas no sonho e Jabberwocky [Jaguardarte].

Ao compartilhar a segunda pintura de Kristy na página do Facebook da The Lewis Carroll Society (Reino Unido), Lindsay Fulcher a qualifica como “Charmosa, surreal e divertida” (tradução nossa). Enquanto isso, Kristy compartilha comigo as etapas básicas de seu processo criativo, que, como nos exemplos anteriores, parecem um misto entre racionalidade e intuição:

Basicamente, meu processo criativo é: sentar-me com o livro, fazer anotações, pesquisar etc.; em seguida, tentar visualizar e fazer um esboço. Quero ser precisa e me deixar influenciar pelo que leio. Tento seguir pelo que estou inspirada a fazer (WORTHEN, 2020, tradução nossa).

Como Ted e Kristy, o americano Timothy Hill tem o primeiro contato com o desafio através da chamada no *blog* da LCSNA. Tim Hill é pesquisador e estuda o repertório imaginário de Lewis Carroll no mestrado em Belas Artes, Literatura Inglesa, na Southern New Hampshire University. Nas mensagens trocadas por e-mail

a partir de 14 de janeiro de 2020, Tim se mostra entusiasmado em participar do experimento. Ele explica, ainda, que a fotografia é sua mídia escolhida para o desafio e que, há cerca de um ano, começou a tirar fotos de composições criadas a partir de “Lego e outros brinquedos clássicos, misturados com itens encontrados pela cozinha” (HILL, 2020, tradução nossa). O Lego é, além de motivo de grande paixão, uma das ferramentas artísticas de Tim Hill, cujos projetos visuais abrangem escultura, desenho e pintura viva – um estilo fotográfico do final do século XIX.

Pouco mais de um mês depois, Tim anuncia ter três fotografias prontas para serem postadas. Ao final, acaba não resistindo a selecionar algumas mais: “estou enviando cinco (desculpe, empolgado!), mas minhas favoritas são as duas primeiras” (HILL, 2020, tradução nossa). Eu, igualmente entusiasmada, posto todas as imagens no Instagram do desafio nesse mesmo dia (Figura 134):

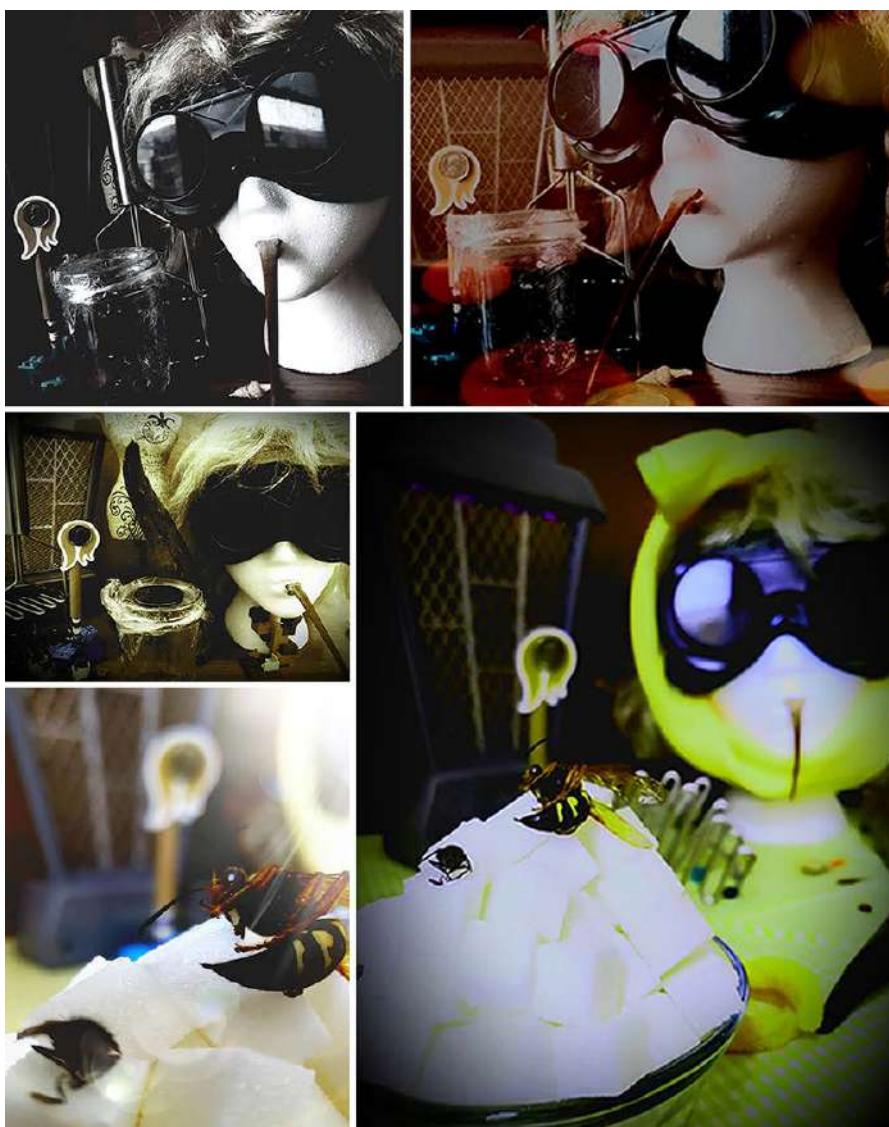


Figura 134 - Composições e fotografias de Tim Hill para o desafio, em 25 fev. 2020.

“É uma vespa de verdade?”, pergunto a ele, que responde:

Há uma vespa e uma mosca de verdade. Encontrei-as assim verão passado no meu quintal e, na morte, elas se tornaram minhas modelos. Fico tão feliz que tenha gostado das imagens! Essas são cinco de um total de cerca de 100 fotos que tirei. Foi um projeto tão maravilhoso este! Fez-me manter Alice em mente o tempo todo. Aliás, estou indo para Cincinnati, Ohio, daqui a três semanas para fazer uma tatuagem inspirada em Carroll. Definitivamente, irei mostrá-la no Instagram, presumindo que ficará boa quando estiver pronta (HILL, 2020, tradução nossa).

Uma das poucas certezas que se pode ter ao ver as imagens de Tim é a de que guardar uma vespa por meses pode ser sempre muito útil, afinal, um desafio como este pode ocorrer a qualquer momento. A vespa morta tem ferrão evidente e já sabemos, pela biologia, que é (era, a coitadinha) uma fêmea. Na sequência de imagens, a vespa e a mosca mortas, antes guardadas num pote vedado, vão ganhando o primeiro plano (Figura 134), junto à notícia do jornal que anuncia a tragédia ocorrida durante a expedição do Grupo Explorador, lida por Alice para o *Wasp*: “*Enquanto experimentavam o melado, sofreram um triste acidente: dois membros do grupo foram engolfados...*” (CARROLL, 2002, p. 284).

Entre fotografia e escultura, as cenas criadas por Tim Hill em mídia híbrida são misteriosas e, por isso, um pouco difíceis de descrever: abarcam abertura interpretativa (Figura 134). Num primeiro olhar, imagino que a cabeça de isopor represente nosso personagem de peruca, especialmente pelo objeto preto que o reveste de olhos e que parece um binóculo – mas que poderia ser qualquer item da cozinha. A imagem refletida no possível aparato ótico, aliás, amplia a cena e dá pistas sobre o fora de quadro: seria a paisagem vista da janela?

Em geral, os objetos em cena não são fáceis de identificar. Ainda assim, pelo puro prazer do jogo da decifração, insisto em ver um amassador de batatas, um manequim miniatura, uma concha e algumas peças de Lego. O que sai da boca do *Wasp* pode ser uma língua, mas parece um canudo; a imagem superior direita, especialmente por seu ângulo ambíguo e suas cores avermelhadas, dá-me a impressão de que o personagem está a bebericar um tal refrigerante. A bióloga Maciel nos lembra que as vespas (de tão sociais) já estão adaptadas ao meio urbano e gostam de alimentos açucarados: refrigerante é de seus prediletos. É tanto açúcar que as cáries já são de se esperar e suspeito, exatamente como Alice, que o lenço amarrado no rosto sirva para dor de dente. O *Wasp*, no entanto, aconselha: “é muito bom para a presunção”, isso sim; se um dia sofrer disso, “experimente usar um lenço amarelo enrolado na cara. Vai curá-la num instante!” (CARROLL, 2002, p. 285).

Descrito pelo texto, o amarelo-vivo que caracteriza a peruca, o lenço e as listras da vespa *yellowjacket* também está presente no livreto e em outros detalhes da carta-convite para o desafio e, até aqui, nos trabalhos de Lari, Vinicius, Adriana, Kristy e Tim. Renan segue na contramão ao optar por uma paleta mais pálida, com cores pasteis e neutras, que intencionalmente dão o tom da melancolia experimentada pelo Marimbondo (Figura 135). Renan Alves é ilustrador com formação em design gráfico; trabalhamos juntos na Fundação Cecierj.



Figura 135 - Ilustração de Renan Alves para o desafio, em 10 mai. 2020.

23 de janeiro de 2020 e Renan recebe a carta-convite virtual. Após doze dias e uma mensagem positiva no e-mail anterior, ele quer se inteirar sobre o formato e o prazo: “estou perguntando, porque já terminei o traço e queria saber se teria tempo para trabalhar melhor na finalização. Se precisar dela logo, eu adianto aqui” (ALVES, 2020). Respondo que não há prazo definido e que qualquer mídia e formato estão valendo: “Pode finalizar com calma”. Ele, então, envia a ilustração pronta em 10 de maio: “Como não tinha prazo, fiquei experimentando aqui. Espero que ainda esteja em tempo.” Tempo, Tempo, Tempo e, sem pressa alguma, não batemos nem brigamos com ele, como fez o Chapeleiro. Na ilustração feita por Renan (Figura 135), as cores e as texturas, em especial a de retícula, não só remetem ao jornal que Alice lê para o Marimbondo, mas dão a sensação de imagem antiga e lapso temporal, como um *flashback*: nostalgia de tempos que não voltam jamais.

O Marimbondo de Renan Alves transborda autoconfiança e presunção: ainda não havia sido curado pelo lenço amarelo. Estiloso e muito bem-vestido, a peruca lhe cai bem nessa ilustração (Figura 135). Lembra-me o próprio autor das “Alices”. O cabelo comprido, a gravata borboleta, o terno vitoriano e a pose corroboram a associação – nutrida por mim como leitora da imagem e pesquisadora, vale dizer, e não necessariamente pelo ilustrador. Lembra-me não só o autorretrato em que Dodgson aparece jovem (e autoconfiante), mas especialmente aquele em que, mais velho (e presunçoso), está de braços cruzados – imagem base para o retrato póstumo feito pelo pintor Hubert von Herkomer, hoje pendurado na parede do grande salão da Christ Church, Universidade de Oxford (Figura 136).



Figura 136 - Da esquerda para a direita, autorretratos assistidos de Charles Lutwidge Dodgson, aos 25 anos (1857) e aos 44 anos (1876), e pintura de Hubert von Herkomer pendurada no refeitório da Christ Church (foto por Larissa Averbukh).

Nas postagens do Facebook e Instagram, Mark Richards e Tim Hill reagem ao Marimbondo de Renan: “Brilhante, adorei!” (tradução nossa), comenta o primeiro; “Ficou incrível! Me lembra o Matt Smith do episódio com abelhas gigantes de Dr. Who. Muito bom. Um símbolo e tanto” (tradução nossa), elabora o segundo. Interpretações e devaneios do leitor à parte, quando pergunto sobre suas próprias referências, o ilustrador diz ter buscado por animais antropomorfizados em livros do final do séc. XIX e início do séc. XX, em que estão “sempre de terno, com um visual sério, o que eu acho que dá um contraste interessante por eles serem animais” (ALVES, 2020); revela, ainda, que antes havia desenhado o personagem “com outro tipo de gravata, mas depois achei que a borboleta ficaria mais cartunesca e troquei” (ALVES, 2020). Sobre a pose (Figura 135), é muito criativa a maneira como Renan coloca o Marimbondo sentado sobre o próprio abdômen, aproveitando-se da anatomia do inseto e transformando-o numa figura antropomórfica de fato – característica típica dos personagens de Carroll, muito bem representada nas ilustrações de Tenniel. Seus quatro braços – um par cruzado e outro apoiado nas pernas bem abertas – são pontos-chave da linguagem corporal do personagem, que, nas palavras do ilustrador,

apesar de ser apresentado como emburrado e resmungão, à medida que conhecemos melhor o Marimbondo de Peruca, fica claro que esse comportamento ríspido que o caracteriza à primeira vista é, na verdade, apenas uma defesa para disfarçar sua vaidade fragilizada. Com isso em mente, considerei que a linguagem corporal do Marimbondo na ilustração deveria retratar esse perfil austero e pedante que ele tenta impor a si mesmo – por isso a ideia de representá-lo sentado com as pernas bem separadas uma da outra, o clássico gesto masculino de insolência e necessidade de afirmação. Seu traje aprumado e a postura desafiadora também são alguns exemplos de afetações que buscam compensar sua insegurança com a própria imagem. Durante a finalização, decidi usar uma paleta de cores bem limitada e com pouco contraste, que refletiria a visão de mundo sem graça e melancólica do Marimbondo, uma condição intimamente ligada ao seu mau humor. A ideia principal da ilustração, por fim, era ressaltar aspectos do personagem com que pudéssemos nos relacionar: seus medos, suas inseguranças e, principalmente, sua luta interna para lidar com esses sentimentos (ALVES, 2020).

Diante da imagem e do comentário de Renan, não temos dúvida: o Marimbondo é macho. E, machucado pelo sentimento de rejeição – é bom lembrar, mais uma vez, pela bióloga Maciel (2020) –, todo macho é expulso da colônia. Suponho ser esse um dos motivos para a solidão, irritação e tristeza do Marimbondo, que já sofreu desprezo em tantos níveis – da agressão verbal recitada na poesia do final da prosa¹⁰⁹ à repulsa eternizada na carta de Tenniel, que legitimou

¹⁰⁹ “Arrancaram de mim a peruca, zombando,/ ‘Como pode usar esse objeto nefando?’”.

a supressão do episódio. O Marimbondo, contudo, resiste através das imagens oferecidas ao olhar diverso do espectador: e o personagem ganha vida própria. Como leitora e pesquisadora, permito-me alguns desvios mais, impulsionados pela imagem, e os comproto com Renan na troca de e-mails:

Certeiro você captar esse aspecto do marimbondo: a vaidade fragilizada. Pessoalmente, acho que o Marimbondo precisava de uma imagem assim para recuperar um pouco da autoestima. E fiquei pensando na personalidade e na insegurança do próprio Carroll. A coisa da timidez e da gagueira sempre foram divulgadas como características predominantes, mas – li numa biografia mais recente – ele tinha a autoconfiança nas alturas, especialmente quando jovem./ Existe um pequeno romance chamado *From an Island*, escrito pela Anne Thackeray – uma contemporânea uns cinco anos mais nova que o Carroll –, que é autobiográfico e que um dos personagens (George Hexham) foi identificado como o Carroll numa cópia pessoal do livro dessa autora. É engraçado porque esse personagem é muito autoconfiante e um tanto arrogante. Existe uma suspeita de um romance real entre Carroll e Thackeray, mas não há evidências concretas, porque sumiram com os diários dele que cobrem o período referente. Um dos poemas dele (*Stolen Waters*) parece bater com a história do romance dela. É muito curioso, mas é tudo meio especulação, ficção e interpretação afinal (AVERBUG, 2020).

Na mensagem, refiro-me ao livro *In the Shadow of the Dreamchild: The Myth and Reality of Lewis Carroll*, de Karoline Leach (2015), que, aliás, segundo a própria autora, não deve ser tomado como uma biografia: “Essa revisão exploratória não é, de maneira alguma, sobre Charles Lutwidge Dodgson; é sobre tentar entender como nós o perdemos de vista” (LEACH, 2015, p. 16, tradução nossa). No prefácio da edição mais recente do *The Annotated Alice*, Gardner (2015) critica Leach veemente em diversos pontos, mas acaba por assumir que a relação entre Dodgson e Anne Thackeray deveria ser melhor investigada. Em resposta à minha divagação, Renan complementa:

Faz sentido que o Marimbondo reflita essa sensação de perda de confiança, que todo mundo sente conforme vai envelhecendo e que deve ser pior pra quem era muito seguro quando jovem. Eu acredito muito nessa relação porque um personagem, mesmo quando não é autobiográfico de forma direta, acaba sendo autobiográfico sensorialmente (um termo que o Mutarelli costuma usar e que eu acho genial). De alguma forma, esse era um sentimento que ele conhecia – e que talvez ele não quisesse encarar tanto e, por isso, concordou em abrir mão desse trecho do livro. Aliás, foi justamente esse tanto de rejeição o que mais me cativou no Marimbondo. Todo personagem tem o seu valor. E o personagem que fica de lado acaba sendo uma oportunidade de encontrar alguma coisa nova, que ninguém explorou antes./ Eu acho interessante como a biografia do Carroll tem esse lado misterioso, envolto em conjecturas, que leva a gente a tentar enxergar alguma resposta na obra dele – e, com isso, parece que ela vai ganhando várias camadas novas, sempre instigando a imaginação de uma maneira diferente. Mas o barato é esse mesmo: ir juntando as peças de diversas formas para tentar contar uma história que está em constante transformação. Se a gente soubesse toda a verdade, iria perder a graça./ Achei esse livro que você falou aqui no archive.org e vou deitar na lista, porque agora fiquei curioso, né!

Acabei me empolgando também. Mas esse assunto rende mesmo, como você bem sabe./ Na expectativa aqui e feliz por ter contribuído (ALVES, 2020).

Dessa vez, explicitamente inspirado em Carroll, o personagem do espanhol Eric Dodds contracena com Alice já mais velha (Figura 137). No reencontro que se passa no futuro, Alice é adulta e Carroll, visivelmente envelhecido, carrega uma expressão apática e uma cabeça de inseto enigmática. Ainda mais melancólica que a anterior (Figura 135), esta imagem desvela um cenário macabro, dominado pela neblina e pelas árvores contorcidas, algumas com suas entranhas aparentes. A autoconfiança já não habita o personagem, que está tão murcho quanto as folhas caídas do outono. Preocupada, Alice olha-o fixamente em interesse:

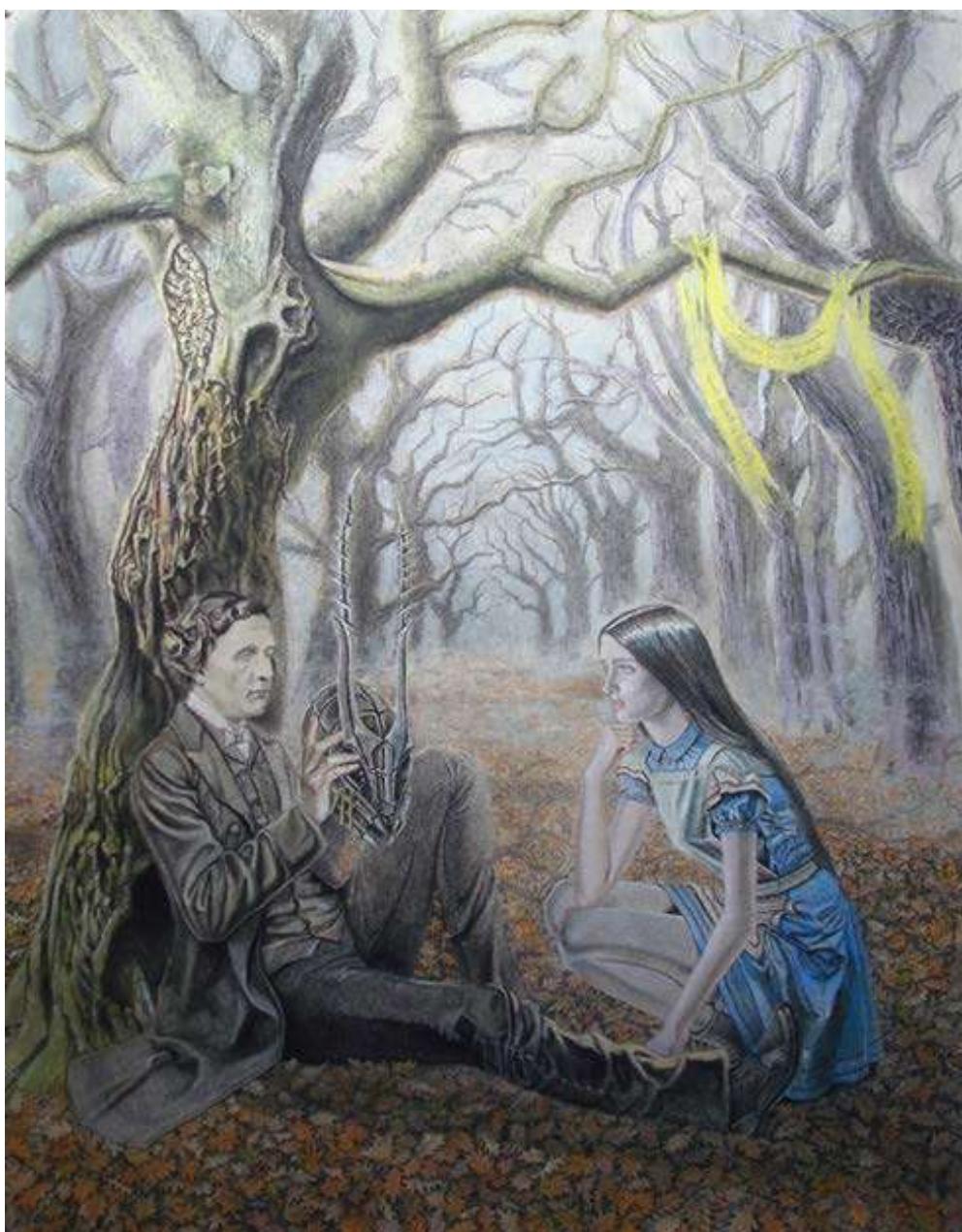


Figura 137 - Ilustração de Eric Dodds para o desafio, em 23 mai. 2020/1 fev. 2021.

Ao entrar em contato via e-mail no dia 26 de janeiro de 2020, o espanhol apresenta-se por seu nome artístico: Eric Dodds. Ele chega ao desafio através da postagem de Mark Burstein no site da LCSNA e, logo no primeiro contato, mostra-se preocupado com o prazo. Ele diz que trabalha devagar e, por isso, talvez não consiga entregar a arte a tempo. Já conhecendo o Tempo, sei que devo falar dele com respeito e respeito, portanto, o tempo de cada artista. É o próprio artista, então, quem sugere um prazo ao receber o convite: 15 de maio. Eric também me pergunta se poderia ilustrar o Marimbondo a partir de um texto outro, que ele mesmo havia escrito um ano antes. Intitulado *Un fugaz reencuentro en el olvido*, seu conto contém enigmas sobre alquimia e encena um reencontro entre os dois personagens no mesmo local, dessa vez com Alice crescida. Curiosa, leio o texto do anexo e imediatamente concordo. A proposta de Eric é muito bem vista, especialmente porque Adriana já havia respondido ao desafio de forma inusitada, através da produção textual, não só visual. O conto de Eric, aliás, dispara-me esta lembrança: é preciso enviar o *Manifesto Alicidélico* para a nova leva de artistas; e o faço no mesmo dia, através da brincadeira dos e-mails fictícios de Lewis Carroll e John Tenniel.

Como Kristy, Eric logo entra no jogo ao iniciar o diálogo com Carroll, reagindo ao manifesto de Adriana enviado como anexo no e-mail anterior: “O *Wasp in a Wig Aicedelic Manifesto* de Allish Waspeculate menciona ‘*The great dream we all partake*’.¹¹⁰ Talvez esse grande sonho seja o Sonho do Rei Vermelho ...” (DO-DDS, 28 jan. 2020, tradução nossa). Junto ao texto, Eric envia o link do videoclipe da música de David Lynch, *The Big Dream*¹¹¹, remixada por Moby na voz da cantora Mindy Jones (Figura 138). Charles Dodgson [alias “Lewis Carroll”] responde-o, supondo que talvez tudo não passe de um sonho dentro de um sonho, dentro de outro sonho... “E se o Rei Vermelho acordar, todos vão desaparecer (puf!)... exatamente como uma vela!”. Sobre o videoclipe de David Lynch, Carroll comenta estar “tão impressionado com essas fotos em movimento. E a música que sai dali... Como isso é possível?” (tradução nossa). Eric continua a brincadeira com mais duas referências:

Charles, se você realmente está interessado nas fotos em movimento – cinema –, vai gostar de assistir ao filme que Jan Svankmajer fez de suas *Aventuras de Alice no*

¹¹⁰ Fica claro que o artista leu a versão em inglês do manifesto: “*The great dream we all partake*” [O grande sonho de que todos nós participamos’]; a versão em português desse trecho é ligeiramente diferente: “Entre a vida e o sonho, Alice duvida se sonhava o seu próprio sonho ou se não passava do sonho de outro alguém ou mesmo do umbigo do sonho [nessa última expressão, Adriana Peliano faz referência ao conceito de Freud abordado no capítulo 3.1 da tese, p. 116]”.

¹¹¹ Assista em https://www.youtube.com/watch?v=5Qne3nUj_to. Acesso em: 5 fev. 2021.

País das Maravilhas... mas já aviso logo que ele pode te fazer ter pesadelos... De toda forma, você pode sempre tomar nota do ocorrido através dos quadrados de seu nictógrafo e depois contar pra gente do que se tratava o pesadelo./ Sim, eu também imagino que a Criação funcione dessa forma: como um infinito reflexo de sonhos (ver foto em anexo) [Figura 58, à direita] (DODDS, 2020, tradução e adendo nossos).



Figura 138 - Referências enviadas por Eric Dodds na troca de e-mails com Lewis Carroll: à esquerda, frame do clip *The Big Dream*; à direita, *Alice (Through The Looking Glass)* de Kenneth Rougeau.

“Assisti ao filme do Svankmajer com a Larissa neste final de semana. Ela me disse que é seu favorito. Tudo nele é tão macabro! De fato, não consigo dormir (como você pode ver). Mas o meu nictógrafo é meio antiquado, não acha?” (tradução nossa) – Carroll diz, em resposta a Eric, na madrugada de 2 de fevereiro de 2020 e, por fim, despede-se: “Estou usando essa coisa luminosa que vem com uma máquina de escrever minúscula acoplada. É muito útil para tomar notas, mas a luz na minha cara ainda incomoda um pouco./ Vejo você em breve no meu sonho, no seu sonho ou no reflexo de ambos” (tradução nossa).

Eric Dodds¹¹² é pintor por formação e pesquisador com doutorado em Belas Artes. Como Adriana, Ted, Kristy e Tim, ele já havia criado diversas imagens para as “Alices”. Como prometido, em 15 de maio de 2020, Eric cumpre o desafio: “considero que, apesar da ilustração não estar pronta ainda, ao menos está em estágio avançado o suficiente para ser exposta no *Wasp in a Wig Challenge*” (DODDS, 2020, tradução nossa). O artista também encaminha uma versão melhorada da história, escrita por ele, que inspirou a ilustração de mesmo título. Combinamos de

¹¹² Conheça mais do trabalho do artista através dos links: <https://www.deviantart.com/sandman-d>; https://www.facebook.com/Alicia-Bajo-Tierra-de-Pesadillas-Espesos-en-la-Niebla-por-Eric-Dodds-492471837604775/?ref=page_internal. Acesso em: 3 fev. 2021.

postar a imagem junto com o conto ao menos no Facebook, que permite textos maiores – leia *Un fugaz reencuentro en el olvido* no anexo E, p. 282.

A criação é mesmo jogo infinito de espelhos oníricos. E Eric confirma minha suspeita sobre o reflexo texto-imagem-texto: “o que me perguntou sobre o processo criativo, você está certa; conforme adivinhou, a ilustração influenciou as mudanças no conto, assim também o fizeram os livros que costumo ler” (tradução nossa). Quando volto o olhar ao capacete de cabeça de inseto criado por Eric, desconfio que a imagem inteira tenha inspiração na ficção científica. Busco pelo filme *Alien*, o *Oitavo Passageiro* na *internet* e me parece que o capacete seria uma mistura de *Alien vs. Predator*. Por via das dúvidas, mais fácil é perguntar ao criador:

Sobre minhas referências, sempre faço uma grande pesquisa na *Internet* por fotografias (anexei algumas delas) [Figura 139], além de buscar obras de arte. Para o ambiente natural, fui inspirado pelos ilustradores Vincent Proce e Bernie Wrightson. Para o capacete, como você adivinhou, pensei na arte biomecânica de HR Giger; para Alice, como sempre, os retratos de Sophy Gray (ela é a principal modelo e inspiração para minha Alice); neste caso, fiz referência ao retrato lateral que apareceu no quadro *Apple Blossoms* (de John Millais); além disso, minha Sophy Grey tem algo da atriz Olivia Hussey e de Sadako – a garota fantasma do filme japonês *Ring* –, por isso a cor de sua pele tende a ser pálida e estranha (DODDS, 1 fev. 2021, tradução e adendo nossos).



Figura 139 - Algumas das referências usadas por Eric Dodds durante seu processo criativo.

A imagem enviada em meados de 2020 já parecia perfeitamente acabada, mas no dia 1 de fevereiro de 2021, quando coloco Adriana em contato com Eric via e-mail, ele aproveita a ocasião para me atualizar sobre estágio atual de sua arte. Sobre a versão melhorada de sua ilustração (Figura 140), Eric estabelece: “longe de estar acabada, mas de vez em quando continuo trabalhando nela”. E continua ainda, em paralelo, a criar outras histórias e desenhos inspirados nos personagens de Carroll.



Figura 140 - Evolução da ilustração de Eric Dodds para o desafio: à esquerda, estado da imagem em 23 mai. 2020; à direita, mesma imagem retrabalhada em fev. 2021.

Na comparação (Figura 140), é visível a evolução da imagem nos detalhes das árvores, nas dobras das roupas e, especialmente, nas cores. Contorcendo-se entre costuras e penumbra, as árvores predominam o espaço que antes remetia ainda mais à morte e, agora, é tomado pela a neblina branca que clareia a atmosfera da ilustração como um todo. É como se, no entremeio desses oito meses entre uma imagem e outra, o dia estivesse mais perto do amanhecer: no reencontro da ficção, o Tempo é Outro. O processo de evolução, por sua vez, remete também ao alquímico: do Nigredo ao Albedo. E da morte à purificação, Alice está cada vez mais perto de se tornar Rainha.

Eric, aliás, acredita haver conceitos alquímicos ocultos nas histórias infantis criadas por Carroll. Quando pergunto o que diz o enigma inscrito no lenço amarelo sobre o galho (Figura 137), ele o revela: “*Bluish and yellowish colour indicates putrefaction is not finished. Absorb the rest of humidity, bound across the black*

waters of the brook”. Segundo ele, na alquimia, o azul profundo – como no reflexo azulado das penas do corvo – equivale à cor preta e, portanto, à fase Nigredo.

Se você, caro leitor, é alheio aos mistérios milenares desta ciência oculta – a alquimia –, leia este parágrafo como manda o Rei de Copas: comece pelo começo, prossiga até chegar ao fim e, então, pare. Daí, volte ao parágrafo anterior e leia tudo de novo. O processo da alquimia, em suma, dá-se em quatro fases evolutivas: Nigredo (morte espiritual), Albedo (purificação), Citredo (despertar) e Rubedo (iluminação); cada uma dessas fases é representada por cores, respectivamente: preto, branco, amarelo e vermelho. Durante as fases do processo, acontecem as operações alquímicas em si; dentre elas, a Putrefatio é uma ação de transformação marcada por muita dor e perda; essa operação, em especial, é como uma morte simbólica: está relacionada ao aspecto obscuro da psique e diz respeito à fase Nigredo – primeiro estado da alquimia. A operação Solutio, por sua vez, está relacionada ao elemento água e à purificação da segunda fase da alquimia, o Albedo. Segundo Eric:

O enigma apresenta a questão contada em *Looking-Glass*, que mostra Alice pulando o riacho depois de terminar sua conversa com a vespa, e o conecta a uma frase que encontrei enunciada pelo alquimista Dom Pernety em seu livro *The Egyptian and Greek Fables Revealed*: “A cor azulada e amarelada indica que a putrefação e a dissolução ainda não terminaram”. A intenção do enigma é apontar que as cores amarela (visíveis na peruca e no corpo da vespa) e preta (na mata e no corpo da vespa), que se supõe predominantes no capítulo do Marimbondo de Peruca, indicam que o estado alquímico da putrefação está perto do fim: estado em que a umidade que mantém a negritude característica dessa fase, está prestes a ser finalizada. Isso acontecerá quando, metaforicamente, Alice pular o riacho – ou seja, secar todo o resto da umidade da matéria no frasco [utilizado na alquimia durante a operação em laboratório] –, para que ela obtenha a fixação alquímica da matéria, transmutada em Pedra Filosofal: Rainha Alice (DODDS, 2020, tradução e adendo nossos).

Dentre os principais objetivos dos alquimistas está o de transformar qualquer metal ordinário em ouro e o de criar o Elixir da Longa Vida – fórmula da imortalidade. Esses dois objetivos seriam possíveis através da produção, em laboratório, da chamada Pedra Filosofal. Esse ideal, materializado pelo processo alquímico de quatro fases, é chamado pelos alquimistas de “A Grande Obra” e também está relacionado à busca pela perfeição, pela evolução espiritual, por um estado mais elevado de consciência. Capaz de prolongar a vida indefinidamente, o Elixir da Longa Vida é, portanto, produzido pela Pedra Filosofal que, por sua vez, pode ser feita a partir de qualquer material. Com carvão, lápis e giz pastel, Eric chega à técnica mista que o permite retrabalhar a ilustração indefinidamente.

Assim, o artista zela para que sua arte seja interminável como a dinâmica criativa irreversível. E Alice continua a beber o Elixir da Longa Vida, sem dúvida.

28 de maio de 2020 e a conversa interminável agora é via WhatsApp com Mario Lima. Dentre as mensagens de trabalho, os inúmeros memes e figurinhas, está a troca sobre o *Wasp in a Wig Challenge*. Concordamos que as ilustrações recém-postadas de Renan e Eric “ficaram muito maneiras”. Mario é amigo próximo; nós quatro fizemos graduação em Design na EBA/UFRJ e hoje trabalhamos juntos na Fundação Cecierj: eu e Mario Lima como designers gráficos, Vinicius Mitchell e Renan Alves como ilustradores. Mario Lima¹¹³ é também designer de produto por formação e atualmente desenvolve uma pesquisa sobre impressão 3D com biomateriais no doutorado em andamento na PUC-Rio.

Nesse mesmo dia, Mario envia sua primeira inspiração para o Marimbondo de Peruca: o personagem Zorak do *Space Ghost Coast to Coast* – primeiro desenho animado para adultos produzido pela Cartoon Network nos anos 1990 (Figura 141). Parodiando os *talk shows* americanos, o desenho animado faz reviver o protagonista da série televisiva de sucesso dos anos 1960, *Space Ghost*, criada pelo estúdio de animação Hanna-Barbera – dessa vez, apresentando-o como um herói decadente e cômico. Também retirado da série anterior em que era vilão, Zorak aparece pela primeira vez em 1966, no episódio de *Space Ghost* intitulado “*The Challenge*”.



Figura 141 - Zorak, um dos personagens do *talk show* de desenho animado americano *Space Ghost Coast to Coast*, produzido pela *Cartoon Network*.

Assim que lê o episódio do outro Marimbondo – o de Peruca em tempo integral –, Mario diz já estar “confabulando as ideias” e pensa em fazer algo “tipo um diorama”. Pergunto o que é isso e ele responde com imagens de bonecos como o da Figura 141 (à direita). Na referência enviada via WhatsApp, na verdade, os dioramas são do Chaves e do Chapolin, protagonistas das séries de televisão

¹¹³ <https://www.instagram.com/marioricardolima/>. Acesso em: 24 fev. 2021.

latino-americana que marcaram nossa infância nos anos 1990. Exibidas no canal SBT até bem pouco tempo atrás, as séries se mantêm fortemente presentes nas conversas atuais, seja em forma de paródia, meme, figurinha ou vídeo.

Como com Vinicius e Adriana, eu e Mario compartilhamos as novidades e coincidências da pesquisa em andamento. “Olha que engraçado o que recebi ontem” – encaminho, no dia 20 de agosto de 2020, o formulário *Percepção humana sobre vespas sociais*, parte da pesquisa de doutorado da bióloga Tatiane Tagliatti Maciel. “Que louco!”, ele reage, “o ‘desenho’ dela para o Marimbondo vai ser um artigo” – já antevendo o texto colaborativo que, de fato, eu e Tatiane combinariámos para um futuro próximo. E conversamos sobre interdisciplinaridade: “minha tese já tinha Design, Arte, Literatura, Comunicação, Psicologia e, agora, a Biologia vai acabar entrando também”. Não é mera coincidência, “a interdisciplinaridade é escolha sua”, alerta Mario. “Foi sem querer querendo!”, concluo.

Quando Mario propõe que eu seja escaneada para virar a personagem Alice impressa em 3D, não resisto à ideia que, diante da espera pelo controle da pandemia, parecia mais onírica do que viável. Só o passar dos meses permite a materialização da proposta inusitada em 6 outubro de 2020. Um, dois, três e já damos início ao escaneamento, que é possível através do Kinect – uma ferramenta do console de videogame Xbox. Um tanto estranha é esta sensação de pose prolongada: estátua! Não posso me mexer e como é difícil não rir disso. Como nas cenas atrapalhadas do Chaves, é preciso repetir o escaneamento várias vezes. Agora enquanto escrevo a rememorar a ocasião, essa estranheza se torna uma nostalgia dos tempos que não vivi: quando o fotografar da pose era bem mais espesso do que o clique da máquina. Estranho é encontrar similitudes entre tecnologias tão distantes no tempo e no espaço. Sinto-me um pouco como Alice, a Liddell, eternizada nas fotografias do séc. XIX.

O vestido é o mais Alice possível do armário: aquele rendado, azul claro, de saia godê. O sapato é azul como o vestido e pode ser escaneado separadamente. Eu, já boneca Alice pré-modulada, mas ainda em forma barroca no programa virtual 3D, e Mario, ainda por ser escaneado para servir de modelo de corpo do Marimbondo de Peruca. Vestido com um terno futuramente vitoriano, Mario se atém ao trecho narrativo inicial que descreve um rosto de marimbondo num corpo de homem. Dessa vez, ele é cobaia e eu, executora do escaneamento. Aprendo à medida em que uso o equipamento, a cada nova tentativa após uma frustrada. A

tecnologia não torna menos subjetivo o processo que, neste caso, é marcado por tentativa, erro e muito aprendizado.

8 de outubro de 2020 e Mario envia a primeira imagem da modelagem virtual em andamento (Figura 142, à esquerda): “Marrentinha carioca” é o título que dá a ela, em provação. “Era para eu sair com cara de curiosidade”, replica. “Acho que vou conseguir mudar a expressão no ZBrush”, ele diz, referindo-se ao programa de modelagem 3D. “Também não é uma coisa que se diga ‘minha nossa, mas como está com cara de marrenta nessa modelagem’”, eu brinco. E aproveito para reforçar: “Se puder, vai registrando o processo; é tão importante quanto o resultado”. No dia seguinte, Mario começa o primeiro teste de impressão – o do busto (Figura 142, à direita) –, usando a impressora 3D de resina. Já impressionada com o resultado do protótipo inicial, reparo que “a renda do vestido ficou parecendo curva de nível”. Mario explica que os níveis são justamente as camadas de impressão: “Vão sumir quando fizer a versão final com melhor resolução”. Eu, que gosto muito do efeito, fico ligeiramente desapontada com a notícia.



Figura 142 - Primeira etapa da modelagem apóscaneamento e teste de impressão de busto.

“Cortem-lhe a cabeça! Conseguí montar o modelo da Larice”, grita Mario em 14 de dezembro, já anunciando a palavra-valise recém-inventada para o nome da personagem. Nos dias anteriores, ele já havia enviado recortes da etapa de modelagem, feita por partes (literalmente, vide Figura 143). “É muito estranho e divertido ficar mexendo nos 3Ds! Tecnologia + Surrealidade de Carroll = Samba”, conforme a equação elaborada por ele. “Duas cabeças é algo bem surrealista”, eu concordo, ao olhar para o futuro Mariobondo – nome-valise igualmente inventado por Mario. “E essa daqui parece um trecho de *Wonderland*”, divirto-me, ao apontar aquela em que a cabeça de Larice aparece junto aos pés (Figura 143). Lembro

da ilustração de Pat Andrea (Figura 22, cap. 2, p. 52) e de Alice crescendo, diminuindo, encolhendo como telescópio. Somente agora, enquanto relato o processo criativo durante a escrita, percebo como as primeiras etapas influenciaram o resultado final e como isso se deu de forma inconsciente.



Figura 143 - Processo de modelagem 3D dos personagens Larice e Mariobondo no programa ZBrush.

Empolgado, Mario lança a ideia: “Bora fazer um *spin-off* do seu doutorado”. A proposta me soa promissora: “*spin-off* é um conceito muito Alice”. Traduzido como obra derivada, história derivada ou, simplesmente, derivagem, o termo *spin-off* diz respeito à obra narrativa criada em mídias diversas a partir da derivação de uma ou mais obras anteriores. Trata-se de um recurso que, além de ter relação com a transmidialidade, poderia ser associado aos conceitos de “desvio” de Boaventura de S. Santos (2007), de “redesign” de Latour (2014) e de “projetar contínuo” de Argan (capítulo 4.2, p. 179). E vejo o quanto já partilhávamos dos dois processos, o criativo e o da pesquisa, que acabam inevitavelmente misturados afinal.

“Então, não sei como fazer a peruca”, Mario confessa em 26 de dezembro de 2020. “Veja o que você tem de amarelo-vivo aí”, tento ajudar. “Tenho resina amarela e uma peruca minha de carnaval que posso cortar um pedacinho”, ele lembra; e continua: “Também preciso ver a árvore. São muitas decisões agora. Me ajuda!”. Eu lembro que ainda tenho um “elástico de fisioterapia que parece alga marinha” quando recortado “e o fio amarelo de encadernação que dá para transformar em cabelo facilmente”. O fio é o mesmo usado para encadernar o livreto enviado nas cartas do desafio. Aliás, assim que recebe o convite, Adriana Peliano repara nisto: “achei divertido o cabelo da peruca encadernar o livrinho”. O elástico é da

fisioterapia para a dor nas costas que arranjei por passar dias fotografando os arquivos de “Alice” e Lewis Carroll: “Ai, meus velhos ossos, meus velhos olhos”, estive murmurando exatamente como o Marimbondo. Àquela época, já havia testado todos dois como perucas emaranhadas. Enviei fotos desses rascunhos para Mario, que gostou da ideia: “Bora fazer a peruca com isso então”.

“É tudo por causa da peruca” que Mario propõe um trabalho colaborativo: “nenhum outro Marimbondo teve coautoria, né? Foram todos trabalhos individuais?”. Na hora, respondo que sim – depois lembro que o de Adriana, ainda que um trabalho de autoria dela, tem uma equipe envolvida: atriz, fotógrafo, assistente e designer de som. Aproveito para desabafar minha frustração por não ter conseguido fazer meu próprio Marimbondo até então, por conta da imersão na pesquisa e na escrita. Ele, dessa vez no papel de conselheiro, conclui: “Já me meti na sua tese, porque agora você vai ter que escrever sobre cocriação para o ‘meu’ Marimbondo”.

Agora são duas cabeças pensantes, sendo que a do Mario logo vai ser deformada até se transmutar em cabeça de marimbondo (Figura 144). “Nossas trocas estão dando várias ideias”, ele afirma, enquanto pensamos nas possibilidades para a representação da árvore. Já com a linguagem visual em mente, algumas ideias são logo descartadas. Em paralelo, a etapa de materialização dos modelos virtuais continua: antes da impressão final, um segundo teste é necessário (Figura 145). Mas o arquivo digital da Larice está literalmente gigante: “Nela, você tem 10 metros de altura”, Mario confirma. “Nunca serei tão alta em nenhuma outra encarnação”, eu rio. E, na impressão-teste, Larice encolhe subitamente para 8 cm. “Exatamente o tamanho da Lagarta e de Alice antes de comer o cogumelo”, eu digo. Ou Larice toma a pílula de nanicolina, também conhecida como pastilha encolhedora no episódio do Chapolin, ou come um pouco de cada um dos lados do cogumelo, porque, na versão final, chegamos a um meio-termo: 11 cm está de bom tamanho para compor com o cenário.



Figura 144 - Etapas da transmutação de Mario em Mariobondo: da modelagem à impressão 3D final.



Figura 145 - Modelos virtuais, segundo teste de impressão e impressão 3D final de Larice.

Por falar em Chapolin, “vou terminar as antenas e já vou imprimir o Mariobondo”, declara Mario em 14 de janeiro de 2021. A pose escolhida para o personagem é similar a do Chaves esperando pelo desjejum na porta do Seu Madruga. Aliás, Mario lembra que a roupa é meio desajustada como o próprio seu Madruga de terno (Figura 146). Ao final, as sobras nas laterais do paletó, a princípio indesejadas, tornaram-se as asas do Mariobondo (Figura 144) – um desvio criativo de Mario semelhante ao de Renan, que fez o personagem antropomórfico sentado no próprio abdômen (Figura 135).

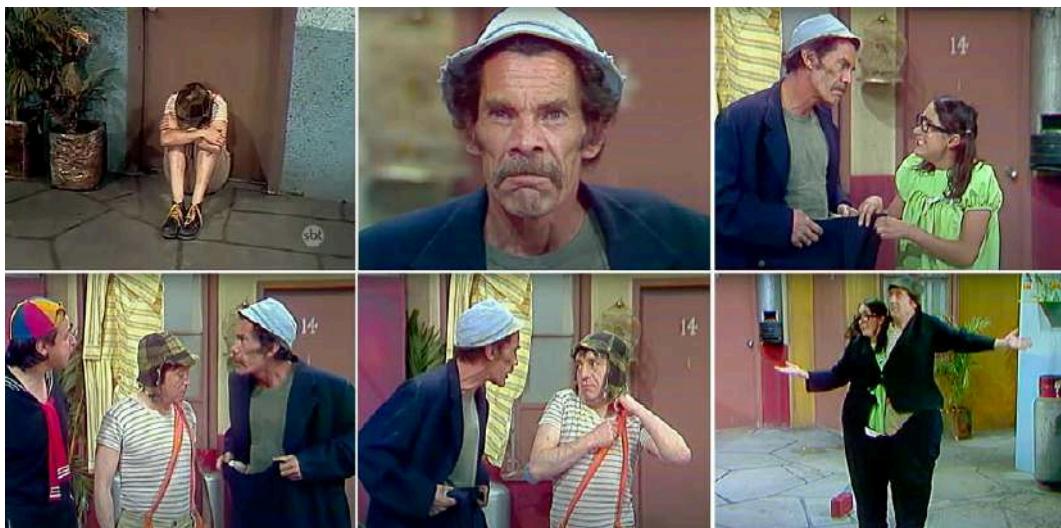


Figura 146 - Cenas da série de televisão *Chaves*: na primeira imagem, episódio “O Desjejum do Chaves” (1976); nas restantes, “O Terno do Tio Jacinto” (1976). Para Mario, a última imagem é a representação do design colaborativo.

A resina escolhida para a impressão 3D é a translúcida e, com isso em mente, começo a catar preciosidades pela casa, a abrir as caixinhas de retalhos e penduricalhos, como fez Adriana. E, como Tim Hill, busco por objetos na cozinha, mais especificamente os translúcidos. Lembro da tinta ecoline amarelo-vivo e, a essa altura, a casa já está uma verdadeira bagunça. Deixo Mario sob aviso através da mensagem: “Bateu uma inspiração aqui! #procastinando com a tese”. E lembro do arco-

íris acidental de outro dia, provocado pelo atravessar do sol no vidro. Começo a experimentar o efeito da luz através da taça cheia de água e aquarela líquida sobre superfícies claras e escuras. “Acho que vai dar legal”, uso a mesma expressão de Vinicius, ao enviar fotos e vídeos para Mario. “E a taça pode ser a árvore”, concluo.

Como mídia tridimensional, a escultura não se basta; é necessário transformá-la em mídia digital outra vez, a fim de chegar a públicos como o da *internet*. “O meu marimbondo poderia ser tipo um kit foto criativa”, diz Mario; “O *kitCarroll* vai dar muita possibilidade, ainda mais para você que é Pentágono” – Mario agora se refere ao apelido que ganhei na faculdade pela mania de executar os trabalhos sempre da forma mais complicada possível: o pentágono era a figura geométrica mais difícil de desenhar da aula de Geometria Descritiva. “Terminei um capítulo da tese”, comemoro no dia 19 de janeiro de 2021, “já podemos começar a peruca”.

Primeiro testamos o elástico de fisioterapia recortado em tiras irregulares, costurando-os num pedaço minúsculo do mesmo material; mas a textura e o cabelo parecido com algas marinhas não lhe caíram bem. Então, começamos tudo outra vez, agora desfiando cortes regulares do fio de encadernação, também costurados ao pedacinho de elástico. Bem melhor, concordamos. E se o elástico virasse o lenço amarelo? E se a gente jogasse o Mariobondinho dentro da taça? Será que fica manchado de tinta ecoline? Testamos com outro impresso 3D e é seguro, pode jogar. Testamos agora o cenário. E se a gente adicionasse os protótipos à cena? E centenas de fotos e uma dezena de vídeos depois, concluímos o experimento.

No dia seguinte, vejo as fotos e vídeos e “dá vontade de fazer mais, mas vou fazer a tese primeiro”. E já “estraguei a peruca tentando consertar, mas é só fazer de novo”, comunico ao Mario, que replica: “Esse é o princípio da impressão 3D”. E, ao refazer a peruca, acho a solução na própria narrativa: é o lenço amarrado na cara que mantém a peruca presa. “Eu devia ter suspeitado desde o princípio” que era muito mais fácil cortar os fios compridos e prendê-los de uma só vez com o lenço, ao invés de costurar um por um. Lembro da peruca e do lenço em evidência em Lari Arantes: os objetos surreais do desenho realista (Figura 115). De repente, já é noite e eu aqui fazendo um vestido novo para Larice. Primeiro testo guache azul, que é fosco e sai com água. Depois, pinto um detalhe de outra cor, mas não fica legal: melhor só azul. Lavo tudo e começo de novo, agora com linha de costura para combinar com a peruca. Lembro do vestido bordado da Alice de Ted Jouflas (Figura 129) e das curvas de nível do protótipo

do busto (Figura 142). E só lembro agora enquanto escrevo, porque “na hora que a gente está lá fazendo, a gente não racionaliza [...] é muito rápido, essa catarse de se ter uma ideia” – já dizia Vinicius.

27 de janeiro e “quero fazer mais experimentos para testar os óculos de caleidoscópio, cujo uso foi adiado para o carnaval 2022”, mas Mario acha que o efeito pode ficar excessivo, “a menos que seja imitando a visão do marimbondo”, ele diz. E lembro do vídeo *vespodélico* de Peliano. “Ficaria legal um *stopmotion* do Mariobondo com os fios da peruca mexendo como se estivesse ventando”, sugiro. Mario acha melhor incluir a Larice na cena, mas precisamos pensar em algo em movimento para ela também. O ideal é fazer um giro 360º para mostrar os dois modelos por inteiro. Agora com as ideias já mais assentadas, pensamos em aproveitar melhor o reflexo da taça ao incluir o tabuleiro de xadrez no cenário. E imediatamente lembro das pinturas de Kristy Worthen (Figura 133).

Em paralelo, comemoro o término da escrita da parte de Peliano e envio o trecho da tese correspondente para a leitura dela. Na troca, ela me presenteia com um trecho de seu livro recém-lançado *Alice and the 7 keys*, cujo conteúdo lúdico contém uma trilha sonora¹¹⁴ especialmente composta para atuar como portal mágico para os jardins interiores. Maravilhada ao ouvir as músicas, não penso duas vezes e uso pedir autorização para usá-las. Compartilho nossas imagens e vídeos com Adriana e digo que “estou ouvindo os jardins enigmáticos em *looping* e a *Magia da primavera*¹¹⁵ lembra caixinha de música; acho que combina com o que eu e Mario fizemos”. Ela responde que “ficou bem legal o vídeo e tem muito a ver com o meu livro também”; em seguida, para meu júbilo, ela autoriza o uso da música. Então, explico que pretendemos colocar os créditos na legenda da postagem ao invés de nos vídeos em si, já que tanto o *stopmotion* quanto a sequência viva são pensados para se manterem em *looping* na função automática do Instagram para audiovisuais com menos de um minuto. E, ao incluir a trilha sonora elaborada por Adriana Peliano e Paulo Beto, o trabalho se torna ainda mais colaborativo. Não é à toa que, em 4 de fevereiro de 2020, Mario declara: “Hackeei tua tese! Te puxei para minha versão, que virou colaborativa; por isso o nome *Larice e o Mariobondo de Peruca*”.

¹¹⁴ Ouça-a em <https://soundcloud.com/alicedelic/enigmagic-garden>.

¹¹⁵ Ouça-a em <https://soundcloud.com/alicedelic/magia-da-primavera>.

Tal qual a tese, o impulso criativo é proliferante: comporta múltiplas faces e vozes. Em 9 de fevereiro, Mario e eu finalmente cumprimos o desafio em três atos: série fotográfica (Figura 147), *stopmotion* (Figura 148) e vídeo (Figura 149):



Figura 147 - *Larice e o Mariobondo de Peruca*: série fotográfica de Mario Lima e Larissa Averbug para o desafio, em 9 fev. 2021.



Figura 148 - *Larice e o Mariobondo de Peruca*: Stopmotion de Mario Lima e Larissa Averbug para o desafio, em 9 fev. 2021. Trilha sonora, por Paulo Beto, do livro de Adriana Peliano *Alice and the 7 keys*.¹¹⁶

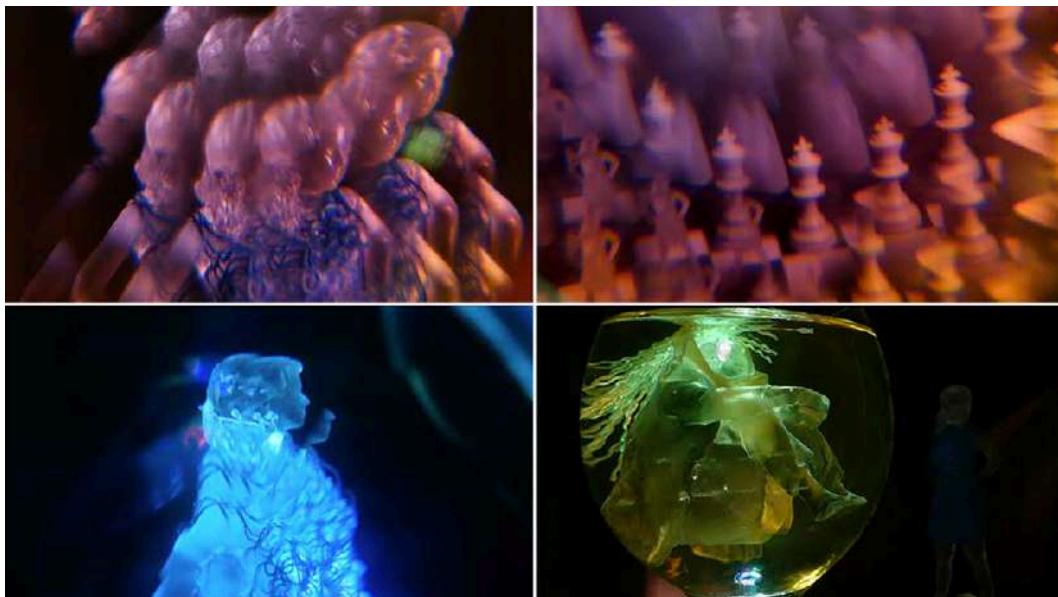


Figura 149 - *Larice e o Mariobondo de Peruca*: vídeo de Mario Lima e Larissa Averbug para o desafio, em 9 fev. 2021. Trilha sonora, por Paulo Beto, do livro de Adriana Peliano *Alice and the 7 keys*.¹¹⁷

Sobre a mania de guardar retalhos e penduricalhos, resguardo-me no argumento do amigo que brincava de marimbondo na coleira de barbante quando criança: “por via das dúvidas, é melhor não jogar fora, pois nunca se sabe o dia em que isso pode virar o cabelo do boneco”. No vasculhar das preciosidades guardadas,

¹¹⁶ Assista ao stopmotion em <https://www.instagram.com/p/CLFmKSJpkQg/>.

¹¹⁷ Assista ao vídeo em <https://www.facebook.com/wasp.inawig.5/videos/267335668104058>.

a caixinha de música é aberta como deve ser a obra; e o que encontramos por lá são as luzes do pequeno infinito e os mundos imaginários da infância.

O explorar do percurso da luz no interior da miniatura é como o movimento de menos infinito, de interiorização; é semelhante ao processo criativo, em que a introspecção faz brilhar, na mente do criador, uma reunião de luzes do mundo exterior:

Mal é aberto o estojo que ocultava a safira, e a imaginação levanta voo para o céu azul [...] um imenso espaço se esgueira, se fecha numa espécie de [...] profundezas sem espaço [...] / Quando a luz da pedra é menos suave, quando a pedra cintila, é a participação estrelar que se precisa e não mais a participação celeste. O vínculo é tão forte que, para certos devaneios, é impossível admirar o diamante sem pensar na noite (BACHELARD, 2001, 241-242).

E na cor ausente, encontramos o Nigredo de Eric Dodds e o espaço vazio necessário à transmutação iminente: “Contistas, crianças, alquimistas vão ao *cerne* das coisas; tomam posse das coisas; creem nas luzes da intuição que nos instala no *coração do real*” (BACHELARD, 2005, p. 127). E entre o Real e o Imaginário, encontramos litoral. E no intenso contraste, encontramos o amarelo-vivo da peruca e a infinita solidão do Outro. E no reflexo especular do Outro, encontramos o *Aleph* de Borges e o espaço cósmico que estava ali naqueles dois ou três centímetros: “O homem com a lupa barra – simplesmente – o mundo familiar. É um olhar novo diante do objeto novo. A lupa do botânico é a infância reencontrada. Com ela, ele recolhe-se ao jardim, no jardim” (BACHELARD, 1999, p. 456).

E mais algumas centenas de fotos, uma dezena de vídeos, várias tentativas de *stopmotion* e um impulso criativo depois, eu e Mario concluímos o *Wasp in a Wig Challenge*. Concluímos temporariamente. 24 de fevereiro de 2021 e já anuncio, na mensagem para Mario, que há mais uma escultura a caminho: dessa vez, esculpida em madeira. É a americana Sue Rosenberg que acaba de me enviar um e-mail avisando que seu Marimbondo está na metade feito: “Me divertindo com isso aqui”, revela ela. Mario, então, comemora: “Uma obra estimula a outra”. E o texto do capítulo termina aqui; o *Wasp in a Wig Challenge* continua interminável.

5. Xeque-mate: considerações finais

“Então eu não estava sonhando, afinal de contas”, disse para si mesma, “a menos... a menos que sejamos todos parte do mesmo sonho. Só espero que o sonho seja meu, e não do Rei Vermelho! Não gosto de pertencer ao sonho de outra pessoa”, continuou, num tom bastante queixoso. “Sinto uma enorme vontade de ir acordá-lo e ver o que acontece!” Nesse instante seus pensamentos foram interrompidos por um grito alto de “Old! Old! Xeque!”

Lewis Carroll, *Alice através do espelho*.



Figura 150 - “Alice” por Sergey Tyukanov (2009).

Saído de Londres, o trem aporta na pequena Oxford, em dia de céu cinzento e sonhar-acordado. A ameaça de chuva não intimida o passeio a pé, que é a melhor maneira de explorar vielas e fachadas antes de alcançar o destino pré-determinado. No meio do caminho, o cartaz da exposição *Kiki Smith: I am a Wanderer* interpela a andança por um breve instante; mas a entrada no museu de Arte Moderna de Oxford é adiada para depois. Dessa decisão, eu me arrependeria profundamente, ao voltar ali somente dois meses mais tarde, quando a exposição haveria de estar já desmontada. Ainda há muito para ser visto e seguir viagem é preciso. A primeira parada é a Christ Church, Universidade de Oxford, onde Carroll viveu a maior parte de sua vida encarregado de, dentre outras coisas, lecionar matemática. Antes de entrar naqueles jardins, uma curiosidade impulsiva desvia o percurso para o rio a

alguns passos adiante. Temporada de inverno, os barcos abandonados na doca e, lá embaixo, a água flui sem se importar com a ausência de pessoas.

O dia tão esperado é aquele em que o céu resolve amanhecer azul, mas os verdes jardins são atravessados a largos passos, porque, hoje, o passeio exploratório é no espaço interior. Do pequeno gabinete de Cristina Neagu – a guardiã da *The Lewis Carroll Collection* –, o espaço se expande através de portas e janelas, a começar pela porta de acesso, que é antecedida pelo salão da biblioteca da Christ Church de pé direito altíssimo, teto ornamentado e paredes repletas de estantes. Para chegar ao gabinete, é necessária a passagem apressada pelo comprido salão, que é como a toca do coelho na horizontal; e “apressa-te devagar”, já que os segundos são suficientes para vislumbrar uma escultura da Alice, um globo terrestre com outros personagens de Carroll, inúmeros livros e objetos curiosos. Da janela do gabinete, vê-se o famoso jardim do decanato, onde Carroll e sua câmera fotográfica interagiram com as três irmãs Liddell pela primeira vez, no dia 25 de abril de 1856. Diante do jardim emoldurado atrás do vidro, Cristina guia meu olhar para a tal portinha inspiração de *Wonderland*, que, por entre as árvores, consigo visualizar com bastante dificuldade.

Outra portinha intrigante – essa dentro do próprio gabinete, mas igualmente inacessível – é aquela por onde a curadora se deixa conduzir cada vez que atende a meus pedidos pelos itens da coleção. Durante o breve entremeio, a espera ansiosa é inevitável e meu imaginário se agarra aos calcanhares de Cristina, escada caracol acima, desejando pairar sobre os tesouros escondidos no andar superior. Na descida dos degraus barulhentos, a pilha de preciosidades se torna cada vez mais concreta e, já desenterrada nos braços dela, revela-se suficiente para preencher os muitos sonhares-acordados descritos na tese.

Espalhados sobre a mesa, os originais do século retrasado não deixam perder de vista uma certa vertigem, similar à queda na toca: as tiras minúsculas de papéis recortados sobre a mancha de cola em craquelê, os resquícios de lápis apagado, a marca d’água do papel amarelado, a escrita cursiva a bico de pena e tinta, o relevo da impressão tipográfica, tudo dá a ver o lapso espaço-temporal. Esse primeiro olhar exploratório e, quiçá, ingênuo, faz da pesquisa de arquivo uma espécie de experiência de campo. Sem um objetivo rigidamente estruturado, a pesquisa documental se permite os pequenos desvios e rotas de fuga. Diante da imprevisibilidade, os caminhos trilhados são redefinidos na medida do avançar da experiência em si.

E, assim, sem querer querendo, a pesquisa esbarrou em peças-chaves, como aquela que diz respeito a um dos mistérios da literatura inglesa: a ausência de evidências do contato entre Lewis Carroll e Edward Lear.

Numa dessas ocasiões de pesquisa campo-documental, ao digitar “Lewis Carroll” no catálogo *online* da seção de arquivos e manuscritos da British Library, solicitei os itens que mais me apeteciam, sem grandes expectativas ou informações prévias sobre cada um deles. Para minha surpresa e infelicidade inicial, muitos não eram documentos originais, mas fotografias e/ou fotocópias dos originais. Dentre os documentos, encontrei fotos da prova tipográfica – aquela vendida em leilão – com o conteúdo do *Wasp in a Wig* e anotações manuscritas, além de imagens da carta da aranha intrusa – aquela endereçada por Carroll à princesa Alice. Em outra ocasião, além dos livros ilustrados de *Wonderland*, solicitei a edição de 1861 do *a Book of Nonsense* de Lear e, ao folheá-lo, paralisei – igualzinho à Alice – diante da imagem do filhote de cachorro gigante. Imediatamente, fui checar as imagens digitalizadas do acervo da Christ Church. E tamanha semelhança não deixava restar dúvidas: Carroll se inspirou no desenho de Lear. Marquei uma segunda visita à *The Lewis Carroll Collection*.

Tão espantada quanto eu, Cristina Neagu concordou com a semelhança inegável entre os dois desenhos. Tão proveitosa quanto a possibilidade de acesso aos acervos é, aliás, a oportunidade de troca com os curadores das coleções. Apesar da companhia de Cristina ser silenciosa a maior parte do tempo, os minutos em que conversamos foram valiosos, pois renderam apontamentos nas entrelinhas do *making of Alice* – nome da seção mais importante da coleção – e do processo criativo e lítero-visual do autor. Ao conversar com Cristina, dei-me conta das possíveis lacunas a serem exploradas em futuras pesquisas. A maneira *designerística* de projetar de Carroll – tema sintetizado em um trecho da tese – poderia render um futuro artigo e/ou aprofundamento. Por hora, a pesquisa se concentrou no processo criativo de Carroll, mas a descoberta dos desenhos semelhantes dos dois autores *nonsense* despertou interesse suficiente para um pós-doutorado: um estudo aprofundado na vida e obra de Edward Lear permitiria traçar novos paralelos entre os dois criadores do gênero literário.

Os pequenos desvios do escopo original são muito bem-vindos e fazem da pesquisa um processo de criação. Quando o pesquisador se deixa levar pelo jogo da decifração, a pesquisa se torna impulso criativo e gira: sai do gabinete para o

campo e do campo de volta ao gabinete. E o dossier detetivesco começa a ganhar forma na parede em frente à mesa do que, agora, mais parece um gabinete de delegacia de homicídios: quem matou o Marimbondo?

Era uma vez um personagem que foi riscado do plano original e, 100 anos mais tarde, ressurgiu misteriosamente a leilão. Não se sabe ao certo se, na cabeça de Carroll, o Marimbondo tinha peruca ou não, porque, até hoje, a prova tipográfica com o episódio não foi vista em carne e osso pelos especialistas. Se é verdadeiro ou falso, não importa tanto, já que, como qualquer texto *nonsense*, parece encher a cabeça do leitor de ideias. Se não foi Carroll quem colocou a peruca no Marimbondo, há de ter sido algum leitor-ativo capaz de se passar por ele. O crime, se comprovado, também prova que “Alice” é uma obra de criação coletiva. Carroll, aliás, nunca reinou sozinho, já que John Tenniel foi coautor das “Alices” desde o princípio.

Por falar no ilustrador oficial das “Alices”, Tenniel foi mencionado por vários dos artistas que participaram do experimento de campo. O Marimbondo de Peruca de Lari Arantes, por exemplo, foi feito como um retrato da incapacidade que o vitoriano disse ter para ilustrar o personagem inusitado. E, na brincadeira dos e-mails fictícios, Kristy tentou convencer Tenniel de que ele era capaz sim. E Vinicius Mitchell concordou, porque, “francamente, é óbvio que dava para ilustrar”. Aliás, para fazer as duas cabeças flutuantes, Vinicius precisou abandonar o planejamento inicial “de fazer uma visão mais tipo a do Tenniel, em que os personagens estão num mundinho”. Finalmente, em honra ao ilustrador aclamado, Ted Jouflas jogou fora seu primeiro desenho.

É inevitável: como Ted e Vinicius, a maioria dos artistas precisou descartar parte do que foi produzido ao longo do processo criativo. Tim Hill, por exemplo, selecionou cinco dentre cerca de 100 fotografias. Adriana Peliano, por sua vez, desistiu das ideias mirabolantes. Mario precisou imprimir tudo de novo quando a impressora 3D deu erro; eu quis refazer as fotos e vídeos depois da primeira experimentação, para, ao final, descartar centenas delas. Com a pesquisa acadêmica não é muito diferente: na seleção e síntese necessárias, muito é deixado para trás ou para depois.

Enquanto isso, a dinâmica criativa irreversível não para: imagens geram novas imagens que se perpetuam em cadeia, sem necessariamente se reportarem diretamente ao texto que deu origem ao processo. Elementos não antes presentes na

narrativa *nonsense* podem ganhar força a ponto de se tornarem parte dela. Quando Renan resolve vestir seu Marimbondo com um terno elegante, Kristy transforma seu inseto em homem bem vestido, Eric Dodds dá vida ao autor das “Alices” e Mario dá assas ao terno desajustado do Seu Madruga. O texto não descreve a roupa do personagem, mas, a partir de Renan, todos vestiram o Marimbondo de terno; ninguém o havia feito até então. Não há fidelidade à narrativa quando o texto é *nonsense* o suficiente para incentivar a liberdade criativa do leitor-ativo. E, assim, cada artista segue sua via lógica não-lógica, um após o outro. Não há certo ou errado. Como Alice, o personagem ressurgido das cinzas admite múltiplas formas.

Na maioria dos relatos dos artistas participantes, salta aos olhos, sobretudo, como o processo criativo passeia por dois lugares especiais: o da infância e o da cultura de massa – que, geralmente, é aquela produzida para o público infantil e reproduzida através da memória de infância do artista. As obras de “Alice”, aliás, passam *exatualmente* pelo mesmo lugar, seja através das paródias a canções infantis, seja nas referências visuais a modismos vitorianos. Outro lugar por onde passa o processo criativo é o do sonho e o da intuição. Há racionalidade, é claro, mas razão e intuição se tornam indissociáveis no ato posto em prática; o importante é não deixar que a razão se imponha cedo demais sobre o fluxo *nonsense*, impedindo que as ideias sejam recombinadas criativamente.

O sonho é o pensamento por imagens capaz de burlar o consciente ao colocar o desejo em cena. Obsceno é precisamente o desejo antes fora de cena e, agora, enquadrado pelo louco em plena luz do dia. Não é a razão a ser posta em xeque pela loucura, mas o senso comum e o bom senso. O que mais choca diante da loucura é a norma burlada na tangente de um sistema estruturado. O *nonsense* literário acontece quando a norma burlada faz rir, não reprimir. E o sistema, tanto o cultural como o linguístico, é móvel e, portanto, passível de mudança – ainda que lenta, ainda que aparentemente imperceptível.

O *nonsense* tem sua lógica própria e, por isso, é cosmos e caos. Cômico, criativo, inventivo, instintivo, espontâneo, simples e absurdo, faz rir porque põe em cena o fora de cena: a obscura e o obsceno. “Alice” é livro infantil fora do lugar e, deslocado, é para qualquer idade. Uma vez lido, é como uma cidade que existe no tempo e no espaço. Como um mundo miniatura, o País das maravilhas pode ser visto e tocado com os olhos – conforme sugere Umberto Eco sobre determinada obra literária, considerada como aberta, comparando-a à lógica de uma cidade. Os livros de

Carroll podem ser revisitados a qualquer hora, a partir de um ponto qualquer. E o passeio recomeça no abrir de uma página à livre escolha do leitor-fruidor, que, ao revisitar os mesmos lugares, pode encontrar novas faces, nunca antes vistas.

Como num sonho ou num jogo de cartas, os acontecimentos-chaves de “Alice” podem ser embaralhados e reorganizados pelo leitor-ativo: “‘Então não importa que caminho tome’, disse o Gato. ‘Contanto que eu chegue a algum lugar’, Alice acrescentou à guisa de explicação”. Não é à toa que, especialmente as adaptações cinematográficas, misturem trechos e personagens de *Wonderland* e *Looking-Glass* na sequência narrativa reinventada; não é à toa que, especialmente os artistas pós-modernos, embaralhem não apenas os trechos da obra, mas a vida do autor na sequência fictícia e biográfica reinventadas.

Se a edição escolhida para o passeio for a comentada por Martin Gardner, a andança se prolonga para muito além dos parques e das fachadas arquitetônicas, a fim de ocupar o espaço interior no atravessar de portas para múltiplos microtextos e contextos paralelos à vida e à obra. Como no reflexo incessante do jogo de espelhos ou da interpolação dos sonhos do Rei Vermelho e de Alice, estudiosos carrollianos dão partida ao jogo da decifração, impulsionados pela tentação irresistível de dar sentido ao não sentido – e não é a “morte do autor” que há de reprimir o desejo impulsionado pelo *nonsense*. A vida e a obra de Carroll são um enigma sem solução, um quebra-cabeça de múltiplas peças faltantes. A lacuna é espaço lúdico, um convite para o impulso criativo e para o jogo. E, como em qualquer jogo, o errar faz parte. Toleremos mais os erros que impulsionam e menos os que acabam com a brincadeira. Não é à toa que a edição comentada passou por diversas revisões¹¹⁸ desde a primeira publicação em 1960, justamente através da iniciativa dos leitores de Gardner, que, por sua vez, acatou várias dessas sugestões e correções. Ao ampliar a leitura da obra *nonsense* através de suas colaborações, os leitores se tornam também ativos e acabam por influenciar futuros artistas que usufruem da edição comentada como ponto de partida.

Esta pesquisa teve início com a picada da mosca azul e terminou (temporariamente) com o Marimbondo ressurgido das cinzas. No meio do caminho, havia

¹¹⁸ Tanto que os títulos das publicações anteriores – *The Annotated Alice* (1960), *More Annotated Alice* (1990) e *The Annotated Alice: The Definitive Edition* (1999) – lembram muito os nomes e renomes dos arquivos reeditados pelos designers gráficos, que costumam ser algo como: “Projeto”, “Projeto final”, “Projeto final mesmo”, “Projeto definitivo” etc.

cerca de cinco mil vaga-lumes e uma vela acesa. E, no reflexo do espelho, foram vistos quatro insetos: um Mosquito, um Moscavalo, uma Libélula-de-natal e uma Borboleteiga. “Por outro lado, é bem verdade que uma obra de arte não é um inseto”, disse Umberto Eco, ao comparar procedimentos metodológicos das pesquisas nas áreas de Ciências Humanas e Biológicas. Mas inseto podem ser obra de arte? Morcegos comem insetos? Mas insetos que são obras de arte comem morcegos? Na lógica *nonsense*, a ordem dos fatores não importa muito, desde que haja estímulo à imaginação.

Especializar-se em “Alice” e Lewis Carroll é abrir portas para uma multiplicidade dos campos do conhecimento. Por entre os fios da peruca do Marimbondo, é possível encontrar literatura, filosofia, psicologia, biologia, design, criatividade, cultura de massa, infância, Edward Lear, Emily Gertrude Thomson, Djamila Ribeiro, Mario Claudio, Freud, Lacan, Borges e até o homem que sonhou cada fio de cabelo do outro homem para, enfim, descobrir-se a si próprio um simulacro. Para mergulhar na superfície gasosa do espelho, é preciso se perder no tempo e no espaço, deixar-se vagar em lume, como fez o personagem de Borges. Especializar-se em Lewis Carroll é submergir por múltiplos saberes, esparramando-os horizontalmente à superfície, como no jogo de cartas à mesa ou no deslizar da dama no tabuleiro de xadrez. Especializar-se em “Alice” é fascinante quando a ferramenta não é lupa, mas caleidoscópio.

Referências bibliográficas

AMARANTE, Dirce Waltrick do. Imagem e forma: dois aspectos dos limericks de Edward Lear. *Cadernos de Literatura em Tradução*, n. 6, p. 45-59, 2005.

AQMARINA, Asprilla. *Social Dialect as A Depiction of Victorian Lower Class Society in Charles Dickens' Great Expectations*, 2018. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/341976613_Social_Dialect_as_A_Depiction_of_Victorian_Lower_Class_Society_in_Charles_Dickens'_Great_Expectations. Acesso em: 14 jan. 2021.

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

ARGAN, Giulio Carlo. A história na metodologia do projeto. *Revista Caramelo*, n. 6, FAU/USP, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. *Projeto e destino*. São Paulo: Ed. Ática, 2000.

VERBUG, Larissa. *Alice através do espelho digital*: de sua trajetória como livro ilustrado: do papel à tela interativa. Dissertação de mestrado – Pós-graduação em Artes Visuais. Rio de Janeiro: UFRJ/EBA, 2013.

BACHELARD, Gaston. *A formação do espírito científico*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BACHELARD, Gaston. *A Terra e Os Devaneios da Vontade*, São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1980.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BAKHTIN, Mikhail Mjkhailovitch. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BASBAUM, Ricardo Roclaw. *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Reflexões*: a criança, o brinquedo, a educação. Tradução Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo, Summus, 1984.

BINES, Rosana Kohl. “E agora vamos apagar as luzes elétricas para ver como fica”. *Revista Escrita*, n. 16, p. 1-12, 2013.

BOMFIM, Gustavo Amarante. Fundamentos de uma Teoria Transdisciplinar do Design: morfologia dos objetos de uso e sistemas de comunicação. *Estudos em Design – Design Articles*, v. v, n. 2, p. 27-41, dez. 1997.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a.

BORGES, Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CAMPOS, Paulo Mendes. Para Maria da Graça. In: *Para gostar de ler, crônicas*. v. 4. São Paulo: Ático, 1979. p. 73-76.

CARDOSO, Rafael. *Design para um mundo complexo*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Blucher, 2008.

CARROLL, Lewis. *Algumas aventuras de Sílvia e Bruno*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

CARROLL, Lewis. *Alice*: [edição comentada]. Intr. e notas de Martin Gardner. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

CARROLL, Lewis. *Alice no jardim de infância*. Tradução Sérgio Medeiros. São Paulo: Iluminuras, 2013.

CARROLL, Lewis. “Alice” on the Stage. In: COLLINGWOOD, *The unknown Lewis Carroll*: eight major works and many minor, in humor, children’s material, mathematical recreations. New York: Dover Publications, 1961. p. 163-174.

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. *Lewis Carroll’s Diaries*: The Private Journals of Charles Lutwidge Dodgson. 10 vols. Edited by Edward Wakeling. Luton and Clifford: The Lewis Carroll Society, 1993-2007.

CARROLL, Lewis. *The Annotated Alice: The 150th Anniversary Deluxe Edition*. Edited by Martin Gardner and updated by Mark Burstein. New York: W. W. Norton & Company, 2015.

CARROLL, Lewis. *Three sunsets and other poems*. London: Macmillan, 1898.

CLÁUDIO, Mário. *O Fotógrafo e a Rapariga*. Lisboa: D. Quixote, 2015.

CHESTERTON, Gilbert Keith. Both Sides of the Looking-Glass. *The Listener*, November 29, 1933.

G. K. Chesterton. *The Defendant*. London: R. Brimley Johnson, 1902.

COHEN, Morton. Alice: The Lost Chapter Revealed. *Telegraph Sunday Magazine*, n. 51, september 4, p. 12-21, 1977.

- COHEN, Morton. *Lewis Carroll, uma biografia*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- COHEN, Morton. *The selected letters of Lewis Carroll*. London: Papermac, 1982.
- COHEN, Morton; WAKELING, Edward. *Lewis Carroll and his illustrators: collaborations and correspondence, 1865-1898*. New York: Cornell University Press, 2003.
- COLLINGWOOD, Stuart Dodgson. *The Life and Letters of Lewis Carroll*. London: T. Fisher Unwin, 1898.
- CROSS, Nigel. *Designerly Ways of Knowing*. Basel: Birkhäuser, 2007.
- DAVIS, John; OVENDEN, Graham. *The illustrators of Alice in wonderland and through the looking glass*. Londres: Academy Editions, 1972.
- DELEUZE, Gilles. Lewis Carroll. In: *Crítica e clínica*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 31-32.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DEMAKOS, Matthew. The Authentic Wasp. In: *Knight Letter*, n. 72, v. II, Issue 2 Winter 2003. The official magazine of the Lewis Carroll Society of North America. LCSNA, p. 15-25, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, George. *Dante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, George. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- DUPREE, Robert. The White Knight's Whiskers and the Wasp's Wig in *Through the Looking-Glass*. In: GUILIANO, Edward (org.). *Lewis Carroll, a Celebration: Essays on the Occasion of the 150th Anniversary of the Birth of Charles Lutwidge Dodgson*. New York: Clarkson N. Potter/ Distributed by Crown, 1982.
- DUSINBERRE, Juliet. *Alice to the Lighthouse: Children's Books and Radical Experiments in Art*. New York: St. Martin's Press, 1999.
- ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- FIGUEIREDO, L.C.M.; SANTI, P.L.R. *Psicologia: uma (nova) introdução*. São Paulo: Educ, 2008.
- FLEMMING, Günther. *Lewis Carroll: ALICE. Band 1: Alices Abenteuer im Wunderland*. epubli, 2013.
- FORTES, Isabel Andrade. A interpretação não-toda. *Tempo Psicanalítico: transferência e interpretação*, Rio de Janeiro, v. 30, p. 71-82, 1998.
- FORTY, Adrian. *Objetos de desejo: design e sociedade desde 1750*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, Freud e Marx: Theatrum philosophicum*. São Paulo: Princípio, 1997.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema, Ditos e Escritos III*, p. 264-298. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FREUD, Sigmund [1900]. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

FREUD, Sigmund [1899]. Lembranças Encobridoras. In: FREUD, Sigmund. *Obras Completas*, v. III, p. 333-354. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

FREUD, Sigmund [1908]. O poeta e o fantasiar. In: FREUD, Sigmund. *Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 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. 08, 2016. Disponível em: <http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/150>. Acesso em: 19 jun. 2018.

GARDNER, Martin. Introdução e notas. In: CARROLL, Lewis. *Alice*: edição comentada. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GARDNER, Martin. Introduction and Notes. In: CARROLL, Lewis. *The Annotated Alice: The 150th Anniversary Deluxe Edition*. Edited by Martin Gardner and updated by Mark Burstein. New York: W. W. Norton & Company, 2015.

GARDNER, Martin. Preface, Introduction and Notes. In: CARROLL, Lewis. *The Wasp in a Wig: A “Suppressed” Episode of Through the Looking-Glass and What Alice Found There*. New York: Lewis Carroll Society of North America, 1977.

GOODACRE, Selwyn. Alice in England 1865-1939. In: *Illustrating Alice: An international selection of illustrated editions*. London: Artists Choice Editions, 2013. p. 22-33.

GOULEMOT, Jean Marie. Da leitura como produção de sentidos. In: CHARTIER, Roger (org.). *Práticas de leitura*, p. 107-116. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

GRAZIOSI, Marco. A *Blog of Bosh*: Edward Lear and Nonsense Literature. Acesso em: <https://nonsenselit.com/>. Acesso em: 14 jan. 2021.

GROVE, Jallen. ‘Theoretical Turn’ and pedagogy in illustration education. *Journal of Illustration*, v. 5, n. 2, p. 179-190, Intellect Limited, 2018.

GUIMARAENS, Alphonsus de. Ismália. Ilustrações de Odilon Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

HEFFERNAN, James. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashberry*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

HELD, Jacqueline. *O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*. São Paulo: Summus Editorial, 1980.

HUDSON, Derek. *Lewis Carroll*. London: Constable, 1954.

HUIS, Arnold Van. Cultural Aspects of Ants, Bees and Wasps and Their Products in Sub-Saharan Africa. *Research Square*, 2020. Disponível em: <https://www.researchsquare.com/article/rs-33219/v1>. Acesso em: 2 jan. 2021,

INGPEN, Robert. Illustrator's note. In: CARROLL, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland*. New York: Sterling Publishing, 2009.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

JAPIASSU, Hilton Peneira. *Introdução ao pensamento epistemológico*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

JAPIASSU, Hilton Peneira. Nascimento e morte das ciências humanas. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

JAQUES, Zoe & Giddens, Eugene. *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass: A Publishing History*. London: Routledge, 2016.

JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.

KÉRCHY, Anna. *Alice in Transmedia Wonderland: Curiouser and Curiouser New Forms of a Children's Classic*. North Carolina: McFarland & Company, 2016. E-book.

KONDER, Leandro. Eu, Eu, Eu. *Chronos*, Publicação Cultural da Unirio/Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 83-84, 2006.

LACAN, Jacques [1949]. O estádio do espelho. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, Jacques [1971]. *Seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semelhante*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

LACAN, Jacques [1972-1973]. *O Seminário – Livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LASTORIA, Amanda. Lewis Carroll, Art Director: Recovering the Design and Production Rationales for Victorian Editions of *Alice's Adventures in Wonderland*. *Book History*, vol. 22, 2019a, p. 196-225. *Project MUSE*. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/736553>. Acesso em: 19 jan. 2020.

LASTORIA, Amanda. *The Material Evolution of Alice's Adventures in Wonderland: How Book Design and Production Values Impact the Markets for and the Meanings of the Text*. 2019. Thesis (Degree of Doctor of Philosophy) – Faculty of Communication, Art and Technology, Simon Fraser University, Burnaby, 2019b.

LATOUR, Bruno. Um Prometeu cauteloso? Alguns passos rumo a uma filosofia do design (com especial atenção a Peter Sloterdijk). *Agitprop: revista brasileira de design*, São Paulo, v. 6, n. 58, jul./ago. 2014.

LEACH, Karoline. *In the Shadow of the Dreamchild: The Myth and Reality of Lewis Carroll*. London: Peter Owen Limited, 2015.

LEACH, Karoline. *The Curious Case of the Wasp in the Wig*. Contrariwise, the association for new Lewis Carroll studies, 2010. Disponível em: <http://contrariwise.info/articles/TheCuriousCaseOfTheWaspInTheWig.pdf>. Acesso em: 11 nov. 2020.

LEAR, Edward. *A Book of Nonsense*. New and enlarged edition. London: Warne & Routledge, 1861.

LEAR, Edward. *More Nonsense, Pictures, Rhymes, Botany, etc.* London: Robert Bush, 1872.

LEAR, Edward. *Nonsense Songs, Stories, Botany and Alphabets*. London: Robert Bush, 1871.

LEHMANN, John. *Edward Lear and His World*. New York: Charles Scribner's Sons, 1977.

LEITCH, Thomas. Adaptable Alice In: BUTT, Nadia; HELFF, Sissy (eds.). *Tantalizing Alice: Approaches, Concepts and Case-Studies in Adaptations of a Classic*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2016. p. 11-28.

LENNON, Florence Becker. *The Life of Lewis Carroll*. New York: Dover Publications, 1972.

LESSA, Washington Dias. Objetivos, desenvolvimento e síntese do projeto de design: a consciência do método. In: WESTIN, Denise; COELHO, Luiz Antonio L. Coelho (org.). *Estudo e prática de metodologia em design nos cursos de pós-graduação*. Rio de Janeiro: Novas Idéias, 2011. p. 18-54.

LINDEN, Sophia Van der. *Para ler o livro ilustrado*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LOVETT, Charles C. *Lewis Carroll Among His Books: A Descriptive Catalogue of the Private Library of Charles L. Dodgson*. North Carolina: McFarland, 2005.

LOVETT, Charles C. *Lewis Carroll and the Press: An Annotated Bibliography of Charles Dodgson's Contributions to Periodicals*. New Castle/ London: Oak Knoll Press/ British Library, 1999.

LULL, Janis. The Appliances of Art: The Carroll-Tenniel Collaboration in *Through the Looking-Glass*. In: GUILIANO, Edward (org.). *Lewis Carroll, a Celebration: Essays on the Occasion of the 150th Anniversary of the Birth of Charles Lutwidge Dodgson*. New York: Clarkson N. Potter/ Distributed by Crown, 1982.

MACDONALD, Greville. *Reminiscences of a Specialist*. London: George Allen & Unwin Ltd, 1932.

MEGGS, Philip B. *História do design gráfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MILNER, Florence. The Poems in *Alice in Wonderland*. In: *The Bookman XVIII*, September 1903. p. 13-16.

MITCHELL, William J. T. Ekphrasis and the Other. In: MITCHELL, William J. T. *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1994. p. 151-181.

- MORUS, Tomas. *A Utopia*. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- NOAKES, Vivien. *Edward Lear: The Life of a Wanderer*. Revised and enlarged edition. Stroud: Sutton, 2004.
- 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. p. 20-22.
- PELIANO, Adriana. *Através do surrealismo e o que Alice encontrou por lá*, Dissertação de Mestrado – Pós-graduação em Estética e História da Arte, USP, São Paulo, 2012.
- PELIANO, Adriana. *Alicinations*. In: LINDSETH, Jon A; TANNENBAUM, Allan (Eds.). *Alice in a World of Wonderlands: The Translations of Lewis Carroll's Masterpiece*. New Castle: Oak Knoll Press, 2015.
- PONTINARI, D.; BARROS, B. O *kan* e a espada: por uma retomada da noção de intuição na metodologia projetual. In: COELHO, L. A. (org.). *Design Método*. Rio de Janeiro: Novas Ideias, 2011.
- PETZOLD, Dieter. *Formen und Funktionen der englischen Nonsense-Dichtung im 19. Jahrhundert*. Nürnberg: H. Carl, 1972.
- RIBEIRO, Djamila. *Pequeno manual antirracista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. E-book.
- RITTEL, Horst. *On the Planning Crisis: Systems Analysis of the 'First and Second Generations'*. Bedrifts Økonomen, Norway, n. 8, p. 390-396, 1972.
- RIVERA, Tania. Kosuth com Freud: a imagem e a palavra. In: RIVERA, Tania. *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- SANTOS, Boaventura de S. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Novos Estudos*. CEBRAP, 79, p. 71-94, nov. 2007.
- SANTOS, Juciane dos. A concepção de autor em Bakhtin, Barthes e Foucault. *Signum: Estud. Ling*, Londrina, n. 11/2, p. 67-98, dez. 2008.
- SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*: numa série de cartas. Introdução e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- SCHÖN, Donald A. *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*. New York: Basic Books (Perseus Group Books), 1983.
- SENNETT, Richard. *Respeito*: a formação do caráter em um mundo desigual. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- SEWELL, Elizabeth. *The Field of Nonsense*. London: Chatto & Windus, 1952.
- SUMNER, Seirian; LAW, Georgia; CINI, Alessandro. Why we love bees and hate wasps. In: *Ecological Entomology*. Oxford: John Wiley & Sons – Royal Entomological Society Ecological Entomology, 43, 836–845, 2018. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/een.12676>. Acesso em: 12 jan. 2021.

VACLAVIK, Kiera. *Fashioning Alice: The Career of Lewis Carroll's Icon, 1860-1901*. London: Bloomsbury Publishing, 2019.

WAKELING, Edward. *Christ Church Library, Carroll Collection*. s.d. Disponível em: <https://www.chch.ox.ac.uk/sites/default/files/Carroll-B1-B12.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2020.

WAKELING, Edward. *Lewis Carroll: The Man and His Circle*. London & New York: I.B. Tauris, 2015. *E-book*.

WAKELING, Edward. The Illustration Plan for Through the Looking-Glass. In: *Jabberwocky* 21, no. 2, issue 78, spring, 1992.

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. p. 203-205.

Pesquisa de campo: comunicação com os artistas

ALVES, Renan. Publicação eletrônica [e-mail pessoal]. Mensagens recebidas por Larissa Averbug de jan. a out. 2020.

ARANTES, Larissa. Publicação eletrônica [Whatsapp pessoal]. Mensagem de áudio recebida por Larissa Averbug em 22 set. 2020.

AVERBUG, Larissa. Publicação eletrônica [Whatsapp, Messenger, e-mail pessoais]. Mensagens recebidas pelos diversos artistas, de jul. 2019 a fev. 2021

DODDS, Eric. Publicação eletrônica [e-mail pessoal]. Mensagens recebidas por Larissa Averbug de jan. a fev. 2021.

HILL, Timothy. Publicação eletrônica [Instagram Direct e e-mail pessoal]. Mensagens de texto e imagens recebidas por Larissa Averbug de jan. a fev. 2020.

JOUGLAS, Ted. Publicação eletrônica [e-mail pessoal]. Mensagens recebidas por Larissa Averbug de jan. a fev. 2020.

LIMA, Mario. Publicação eletrônica [Whatsapp pessoal]. Mensagens de texto e imagem recebidas por Larissa Averbug de mai. 2020 a fev. 2021.

MITCHELL, Vinicius. Publicação eletrônica [Whatsapp pessoal]. Mensagens de texto, áudio e imagem recebidas por Larissa Averbug de set. 2019 a ago. 2020.

PELIANO, Adriana. Publicação eletrônica [Messenger e e-mail pessoais]. Mensagens de texto e imagem recebidas por Larissa Averbug de jul. 2019 a jan. 2021.

ROSENBERG, Sue. Publicação eletrônica [e-mail pessoal]. Mensagem recebida por Larissa Averbug em fev. 2021.

WORTHEN, Kristy M. Publicação eletrônica [e-mail pessoal]. Mensagens recebidas por Larissa Averbug de jan. a out. 2020.

Apêndices

Apêndice A

Carta-convite para o *Wasp in a Wig Challenge*

Versão em português

Primeira carta

Londres, 23 de janeiro de 2020.

Caro Renan Alves,

Nesta data especial, dia em que tudo começa (e recomeça), é com grande entusiasmo que escrevo para lhe desejar um feliz *desaniversário*. Aproveito ainda a oportunidade para dizer que estou contando os dias para desembarcar no Galeão e sentir o abraço caloroso do meu Rio de Janeiro (54 graus? Oh, céus! Certamente vou me arrepender de ter escrito isso). Por aqui, já são 50 graus a menos, 3 horas a mais e um milhão novidades: sigo desvendando os mistérios sobre Alice e Lewis Carroll. Como você bem sabe, em minha pesquisa, que se intitula *Alice: uma dinâmica criativa irreversível*, pretendo mergulhar nas camadas mais subterrâneas das obras de Carroll, investigando seu processo criativo e, também, as interpretações visuais contemporâneas do texto, em diversas mídias.

Antes de mais nada, deixe-me rememorar como tudo começa: é no dia 4 de julho de 1862, num passeio de barco sobre o rio Tâmisa, quando Charles Lutwidge Dodgson – mais conhecido como Lewis Carroll – inventa a história da menina que caiu na toca do coelho para entreter as três irmãs Liddell: Lorina, Alice e Edith. A prosa tem como protagonista a irmã do meio, sua preferida, a Alice. É a pedido dela que Carroll transforma a narrativa oral no texto adaptado para publicação poucos anos depois. A efêmera luz dourada do entardecer de 4 de julho nunca há de morrer como os maruins de verão, mas reacende em cada vaga-lume que vaga, em cada novo traço esboçado pelo artista contemporâneo.

Sempre me impressionou essa capacidade que as mais famosas narrativas de Carroll têm de se desdobrar em formas e formatos tão distintos. “Alice” atravessou as margens do livro para se tornar transmídia de uma forma muito peculiar: através de vários produtores visuais dispersos no tempo e no espaço, ao longo de mais de 150 anos. Tudo isso me faz ficar aqui matutando: será que a obra *nonsense* é, na verdade, um elemento catalizador desses tantos processos criativos? É como se existisse um fator *X* multiplicador, criado pelo nosso mais querido matemático. Esse é o mistério que pretendo investigar a fundo, partindo do conceito de “obra

aberta” de Umberto Eco e propondo que, mais do que um texto aberto às múltiplas interpretações, a obra se torne um dispositivo catalizador para novas criações visuais híbridas. É assim que a dinâmica criativa se torna exponencial e irreversível.

De minha parte, digo que sigo de olhos fechados, a vislumbrar um sonho maravilhoso. Você bem sabe que, há 5 meses, embarquei para uma aventura de Alice; nesse *exatual* momento, estou fazendo doutorado sanduíche na Queen Mary University of London, sob a orientação da professora Kiera Vaclavik, uma especialista em Lewis Carroll. Cada vez mais empolgadíssima com tudo isso, estou dando os próximos passos através da minha pesquisa de campo neste instante, *exatualmente* às seis da tarde, quando o Tempo solenemente parou para lhe fazer uma proposta incontornável:



Do-dodgson avisa de antemão que, nessa corrida, não há linha de chegada: o começo está no fim e o fim é, simultaneamente, o ponto de ruptura que leva de volta ao novo começo e assim sucessivamente. Tampouco há ordem de chegada, todos serão vencedores. Você logo saberá mais detalhes (se quiser, é claro).

E, então? Aceita participar?

sim não

_____ assine aqui

Se você marcou *sim*, abra a segunda carta agora...

Não, não! Espere um pouco. Seria *muito* mal-educado da minha parte não me despedir apropriadamente nesta carta.

Com todo meu afeto,

*Agora sim! Pode abrir o envelope ou deixá-lo fechado para todo o sempre.

Segunda carta

Se você chegou até aqui é porque aceitou o convite para participar de uma *dinâmica criativa irreversível*, o desafio:

O Marimbondo de Peruca

Antes de tudo, vou explicar do que se trata:

Certa vez, Roland Barthes confabulou que, por toda parte, inventaram técnicas eficazes com o objetivo de fixar a cadeia flutuante dos significados: tudo isso para combater o terror dos signos incertos. É só a cabeça levantar voo (adeus queridos pés) e logo a puxam de volta (e a cabeça rasteja no chão).

Você sabia que “O Marimbondo de Peruca”¹¹⁹ é um trecho suprimido de *Através do espelho e o que Alice encontrou por lá?* Pois bem, tamanho era o assombro do ilustrador John Tenniel diante dos *signos incertos* que ele não foi capaz de imaginar como ilustrar esse trecho do livro. “Um marimbondo de peruca, onde já se viu?” – ele deve ter pensado. Sabemos que o chamado ilustrador oficial das “Alices” registrou seu assombro na carta enviada ao autor:

Meu caro Dodgson,

Penso que, quando acontece o pulo na cena da estrada de ferro, você deveria certamente fazer Alice agarrar a barba da Cabra como sendo o objeto mais próximo de sua mão – em vez de o cabelo da velha senhora. O solavanco naturalmente as arremessaria juntas.

Não me considere brutal, mas sinto-me obrigado a dizer que o capítulo do “marimbondo” não me interessa em absoluto, e não consigo imaginar como ilustrá-lo. Se quer encurtar o livro, não posso deixar de pensar – com toda submissão – que aí está sua oportunidade.

Aflito pela pressa,
Sinceramente seu
J. Tenniel
Portsdown Road
1º de junho de 1870

E se você fosse o ilustrador oficial das “Alices”, seria capaz de imaginar *O Marimbondo de Peruca*? Pois esse é o desafio que lhe propomos; não adianta olhar pra trás, agora já não há volta: uma dinâmica criativa irreversível foi acionada! Se preferir, fique de cabeça pra baixo e abra o terceiro envelope para descobrir as regras do jogo.

Sem pressa alguma,
Ironicamente sua

Carissa Abobug

¹¹⁹ **Nota de roda-sem-pé-nem-cabeça (muito importante):** No texto original, o marimbondo é, na verdade, uma vespa! Isso mesmo: a *Wasp in a Wig*! Diferente do marimbondo, a vespa é **preta** e **amarela**. A tradução brasileira prefere o marimbondo que é mais do nosso contexto, sabe? Mas você é quem decide como será o personagem.

Terceira carta

Estas são as regras do jogo: não há regras.

Essas são as dicas da Rainha Branca:

1. Leia O Marimbondo de Peruca;
2. Visualize um ou mais trechos da narrativa que mais te chamaram atenção;
3. Leia de novo, quantas vezes por preciso;
4. Mais uma vez;
5. Ainda não consegue imaginar?
6. Tente de novo: respire fundo e feche os olhos;
7. Pronto! Agora, dê vida à imagem do seu imaginário, materializando-a no papel, no espaço tridimensional ou no suporte luminoso da tela.

Não importa a mídia, muito menos a técnica, contanto que dê o primeiro toque na superfície em branco. Pode ser um singelo rascunho a lápis no papel ou uma arte final, uma colagem digital, uma fotografia manipulada, um gif ou uma sequência animada. Aquarela, bico de pena e nanquim, cor pigmento ou luz; colorido, monocromático, preto e branco. Vale tudo: signos linguísticos ou plásticos, palavras espalhadas na superfície de um quadro ou uma obra escultural a dançar no espaço. Você escolhe o que melhor representa sua imagem imaginada. Não importa o caminho que tome, contanto que chegue a algum lugar. Esse lugar é *exatualmente* meu endereço (real ou virtual).*

Uma vez cumprido o desafio, se você concordar, é claro, sua arte será enviada para outros artistas. Isso faz parte do jogo. Você pode sugerir o próximo, caso queira, de preferência alguém que tenha algum um vínculo com o universo visual de “Alice” ou potencial criativo para isso. Assim que você enviar sua imagem, ela entrará no jogo.

Agora, então, é a sua vez: vamos colocar as cartas na mesa e a criatividade em jogo! Espero que, em breve, sua Vespa/Marimbondo possa voar com Alice ao redor do mundo, espalhando seu pólen e germinando novos processos criativos. O que isso vai virar no final, eu não sei ainda. Só sei que foi assim que tudo que nunca termina começou.

Desde já meu muito agradecido cumprimento cordial,



* (endereço)

* larissaverbug@gmail.com

* +44 7593 163515

Apêndice B
Carta-convite para o *Wasp in a Wig Challenge*
 Versão em inglês

First letter

London, 2019, December 6.

Dear Mr Riddell,

On this special date, the day when it all starts (and starts over again), it is with great enthusiasm that I write to wish you a happy un-birthday. I also take this opportunity to introduce myself. My name is Larissa Averbug; I am a Brazilian graphic designer and PhD researcher at PUC-Rio and Queen Mary University of London. Most importantly, I am a great admirer of your artistic production, and I am especially excited about the Alice works you are producing right now. I am also a Carrollian: Alice is my cup of tea! And so my research – entitled *Alice: an Irreversible Creative Dynamic* – is an immersion into the Under Ground world of Lewis Carroll, and also an exploration of the visual manifestations of Alice in various media.

First of all, let's remember how the whole thing begins... It is on July 4 in 1862, on a boat trip on the River Thames. Charles Lutwidge Dodgson, better known as Lewis Carroll, invents the story of the girl who fell into the rabbit hole to entertain the three Liddell sisters: Lorina, Alice and Edith. The prose has as its protagonist the middle sister, his favourite, Alice. It is at her avid request that Carroll turns the oral narrative into the text adapted for publication a few years later. The ephemeral golden afternoon of July 4 will never die, like summer midges, but it reignites with every wandering firefly, every new line sketched by a contemporary artist.

I have always been intrigued about this ability that Carroll's most famous narratives have to unfold into such distinct shapes and formats. Alice crossed the boundaries of the book to become transmedia in a very peculiar way: through multiple visual producers scattered over time and space, over more than 150 years, and all around the world. Such creative dynamics turned out into something quite organic and somewhat chaotic, I would say. It makes me stay here, just wondering: and what if the nonsense in the masterpieces was like a catalyst for these many creative processes? It is as though there is a multiplier *factor X*, created by Carroll, our best-loved mathematician.

Well, for me, I would say that I have just closed my eyes to glimpse a wonderful dream. On August 25, I started my own Alice adventure. I came to the UK as a visiting student at Queen Mary University of London, with Professor Kiera

Vaclavik, a Lewis Carroll specialist, as my host supervisor. In 2015, when *Alice in Wonderland* reached 150 years old, Kiera turned her research into an exhibition at the V&A Museum of Childhood. Just thinking about falling more in-depth into this universe of Alice (with the little push of Kiera), I can feel butterflies fluttering inside my belly, in a mixture of fear and curiosity. Increasingly thrilled with all this, I am taking the first steps through my field research right now, at *exactly* 6 pm, when Time honourably stopped to make you an irreversible proposal:



Do-dodgson warns you beforehand: in this race, the exact shape doesn't matter, and there is no finish line. The beginning is at the end, and the ending is simultaneously the breaking point that leads back to the new beginning and so on. There is also no order of arrival, but everybody will win anyway, and so all must have prizes! You will soon know more details (if you wish, of course).

So, do you agree to participate?

yes no

_____ sign here

If you chose yes, open the other envelope right now.

No, no! Wait a minute. It would be very rude of me not to say goodbye properly in this letter

Yours faithfully,

*All right! You can open the envelope now or leave it closed forever and ever.

Second letter

If you have come this far, it is because you have accepted the invitation to take part in an *irreversible creative dynamic*, the challenge:



First of all, I will explain what it is:

Roland Barthes once confessed that, everywhere, people had invented effective techniques to fix the floating chain of meanings, all to combat the terror of *uncertain signs*. It's just the head that takes off (Good-bye, feet!) and then someone pulls it back to the ground.

By the way, did you know that "The Wasp in a Wig" is the lost episode of *Through the Looking Glass and what Alice found there?* Well, it was such a fear outlined by Barthes that the illustrator John Tenniel felt in respect of the uncertain signs in this passage from the book... He could not imagine how to draw them: "A wasp in a wig? The deuce you say!", he probably has thought. The so-called official illustrator of Alice indicated his astonishment in a letter sent to the author:

My Dear Dodgson:

I think that when the jump occurs in the Railway scene you might very well make Alice lay hold of the Goat's beard as being the object nearest to her hand – instead of the old lady's hair. The jerk would naturally throw them together.

Don't think me brutal, but I am bound to say that the 'wasp' chapter doesn't interest me in the least, & I can't see my way to a picture. If you want to shorten the book, I can't help thinking – with all submission – that this is your opportunity.

In an agony of haste,
Yours sincerely,
J. Tenniel
Portsdown Road
June 1. 1870

If you were the official illustrator of "Alice", would you be able to imagine The Wasp in a Wig episode? This is the challenge we propose to you! No use giving up, now there is no turning back: an irreversible creative dynamic has been triggered! If you prefer, stand upside down and open the third card to find out the rules of the game.

In no hurry at all,*
Yours ironically,



* Except for the fact that it would be marvellous to see your idea of the *Wasp* episode materialized right in front of our eyes as soon as possible. Find out the reason why in the following letter.

Third letter

These are the rules: there are no rules.

These are the White Queen tips:

1. Read The Wasp in a Wig;
2. Visualise one or more parts of the narrative that have most caught your attention;
3. Read again, as many times as necessary;
4. One more time;
5. Still can't you imagine?
6. Try again: draw a long breath, and shut your eyes;
7. Ready! Now bring the image of your imagination to life by materializing it on paper, three-dimensional space, or the screen's luminous support.

No matter the media, much less the technique, as long as you give the first touch to the blank surface. It can be a simple pencil sketch on paper or final artwork, a digital collage, a manipulated photograph, a gif or an animated sequence. Watercolour, feather and ink, pigment or colours of light; colourful, monochrome, black and white, anything goes; linguistic or plastic signs, words scattered on the surface of a painting or a sculptural work dancing in space. You choose what best represents your imagined image.

It doesn't matter which way you go, as long as you get somewhere.

This place is *exactly* my address (real or virtual).*

Once you have met the challenge, if you agree, of course, your artwork will be sent to other artists. That is part of the game. You can suggest the next one if you want, preferably someone who is somehow linked with Alice's visual universe or has the potential for that. As soon as you send it, your image will come into play.

Now it is your turn: let's putting cards on the table and bringing your creativity into play! I hope your wasp can fly with Alice around the world soon, spreading its pollen and germinating new creative processes. What will all these turn into in the end? I don't know yet, but I am pretty sure that this is how everything that never ends began.

Yours very truly,



* (address)

* larissaverbug@gmail.com

* +44 7593 163515

Anexos

Anexo A

O Marimbondo de Peruca

Trecho suprimido de *Através do espelho* de Lewis Carroll

... E estava prestes a saltar quando ouviu um suspiro profundo, que parecia vir do bosque atrás de si.

“Há alguém *muito* infeliz ali”, pensou, olhando aflita para trás para ver o que havia de errado. Algo parecido com um homem muito velho (só que seu rosto parecia o de um marimbondo) estava sentado no chão, apoiado contra uma árvore, todo encolhido e tremendo como se sentisse muito frio.

“Não *acho* que possa ajudá-lo em coisa alguma”, foi o primeiro pensamento de Alice ao se virar para saltar sobre o riacho; “mas só vou lhe perguntar qual é o problema”, acrescentou, detendo-se quando estava bem na beirada. “Uma vez que eu tenha saltado, tudo vai mudar, e não vou poder mais ajudá-lo.”

Assim, voltou até o Marimbondo, bem a contragosto, pois estava muito ansiosa para ser uma Rainha.

“Ai, meus velhos ossos, meus velhos ossos!” ele estava murmurando quando Alice se aproximou.

“É reumatismo, me parece”, Alice falou com seus botões e, inclinando-se sobre ele, disse muito delicadamente: “Não está com muitas dores, espero?”

O Marimbondo só deu de ombros e virou o rosto para o outro lado. “Ah, pobre de mim!” disse para si mesmo.

“Posso fazer alguma coisa pelo senhor?” Alice continuou. “Não está muito exposto ao frio aqui?”

“Quanto desembaraço!” exclamou o Marimbondo num tom irritado. “Com a breca, com a breca! Nunca houve uma criança como esta!”

Alice sentiu-se bastante ofendida com esta resposta, e esteve a ponto de se afastar e deixá-lo, mas pensou consigo mesma: “Talvez seja apenas a dor que o deixa rabugento.” Assim, tentou mais uma vez.

“Não quer deixar que o ajude a passar para o outro lado? Vai estar mais protegido contra o vento frio ali.”

O Marimbondo pegou o braço dela e deixou que o ajudasse a fazer a volta da árvore, mas quando sossegou de novo disse apenas, como antes: “Com a breca, com a breca! Não pode deixar uma pessoa em paz?”

“Gostaria que eu lesse para o senhor um pedacinho disto?” Alice prosseguiu, pegando um jornal que estava jogado aos pés dele.

“Pode ler, se estiver disposta”, disse o Marimbondo de maneira bastante mal-humorada. “Ninguém está lhe impedindo, que *eu* saiba.”

Assim, Alice se sentou ao lado dele, abriu o jornal sobre os joelhos e começou: “Últimas notícias. O Grupo Explorador realizou outra expedição à Despensa e descobriu cinco novos torrões de açúcar branco, grandes e em excelentes condições. Ao retornar...”

“Algum açúcar mascavo?” o Marimbondo interrompeu.

Alice correu rapidamente os olhos pelo papel e disse: “Não. Não diz nada sobre mascavo.”

“Nenhum açúcar mascavo!” resmungou o Marimbondo. “Belo grupo explorador!”

“Ao retornar” Alice continuou lendo, “descobriram um lago de melado. As margens do lago eram azuis e brancas, e pareciam louça. Enquanto experimentavam o melado, sofreram um triste acidente: dois membros do grupo foram engolfados...”

“Foram o *quê*?” O Marimbondo perguntou numa voz muito zangada.

“En-gol-fados”, Alice repetiu, dividindo a palavra em sílabas.

“Não existe essa palavra na língua!” exclamou o Marimbondo.

“Mas está neste jornal”, Alice disse um pouco timidamente.

“Vamos parar por aqui!” irritou-se o Marimbondo, virando a cabeça.

Alice largou o jornal. “Receio que não esteja bem”, disse num tom apaziguador. “Não há alguma coisa que possa fazer pelo senhor?”

“É tudo por causa da peruca”, disse o Marimbondo numa voz muito mais suave.

“Por causa da peruca?” Alice repetiu, muito satisfeita de ver que ele estava se acalmando.

“Você seria rabugenta também, se tivesse uma peruca como a minha”, continuou o Marimbondo. “Eles amola a gente, Chateia a gente. E então a gente ficamos tiririca. E com muito frio. E ficamos debaixo de uma árvore. E pegar um lenço amarelado. E amarrar na cara... como agora.”

Alice contemplou-o apiedada. “Amarrar o rosto é muito bom para dor de dente”, disse.

“E é muito bom para a presunção”, acrescentou o Marimbondo.

Alice não entendeu exatamente a palavra. “É uma espécie de dor de dente?” perguntou.

O Marimbondo refletiu um pouco. “Bem, não”, respondeu; “é quando você fica de cabeça erguida – *assim* – sem curvar o pescoço.”

“Ah, o senhor quer dizer *torcicolo*”, disse Alice.

O Marimbondo disse: “Esse é um nome criado agora. No meu tempo era chamado *presunção*.”

“*Presunção* não é doença de maneira alguma”, Alice observou.

“É sim”, disse o Marimbondo; “espere até sofrer dela, e vai ver. E quando você a pegar, pelo menos experimente usar um lenço amarelo enrolado na cara. Vai curá-la num instante!”

Enquanto falava ele desamarrou o lenço, e Alice olhou para a peruca dele com grande surpresa. Era de um amarelo vivo, como o lenço, e estava toda emaranhada e despencando para os lados como um monte de algas marinhas. “Poderia deixar sua peruca muito mais arrumada”, disse ela, “se pelo menos tentasse adoçar esse cabelo.”

“Ora, você é uma Abelha, não é?” disse o Marimbondo, olhando-a com mais interesse. “E você tem um favo. Muito mel?”

“Não estou falando de mel”, Alice se apressou a explicar, “mas de pente. É para pentear seu cabelo... Sua peruca está tão desgrenhada, sabe.”

“Vou lhe contar como passei a usá-la”, disse o Marimbondo. “Quando era jovem, sabe, os anéis dos meus cabelos espiralavam...”

Uma ideia curiosa veio à cabeça de Alice. Quase todo mundo que conhecera havia recitado uma poesia para ela, e resolveu ver se o Marimbondo não poderia fazê-lo também. “O senhor se importaria de contá-la em versos?” perguntou, com muita polidez.

“Não é o que estou acostumado a fazer”, disse o Marimbondo; “de todo modo vou tentar, espere um pouquinho.” Ficou em silêncio por alguns instantes, e então recomeçou:

*Quando era jovem, meus anéis ondulavam
E se encaracolavam e se encrespavam.
Então me diziam: “Raspe esta juba indomável
E use uma peruca amarela apresentável.”*

*Mas quando finalmente segui esse preceito,
E os que me cercavam perceberam o efeito,
Disseram que não, que aquilo não lhes agradara
Nem de longe tanto como antes se esperara.*

*Afirmaram que por certo não me caía bem,
Que me tornava feio, feio como ninguém:
Mas, diga-me, que podia eu fazer agora?
Meus cachos haviam para sempre ido embora.*

*E assim, hoje, que estou velho e cansado,
Sem mais cabelo, só tendo passado,
Arrancaram de mim a peruca, zombando,
“Como pode usar esse objeto nefando?”*

*E mais, sempre que me mostro um pouco,
Eles me vaiam, apupam e gritam “Porco!”
E assim foi que caí numa enorme esparrela,
Tudo por causa de uma peruca amarela.*

“Sinto muito pelo senhor”, Alice disse de coração; “e acho que se sua peruca se ajustasse um pouco melhor não iriam caçoar tanto.”

“A sua peruca se ajusta muito bem”, murmurou o Marimbondo, olhando para ela com uma expressão de admiração; “é por causa do formato da sua cabeça. Mas os seus maxilares não são bem formados... eu diria que você não consegue morder tão bem, não é?”

Alice começou a soltar um gritinho de riso, que se transformou em tosse tão bem quanto podia. Por fim, conseguiu dizer gravemente: “Consigo morder qualquer coisa que queira.”

“Não com uma boca assim tão pequena”, o Marimbondo insistiu. “Se estivesse lutando, ora... seria capaz de agarrar o outro pela nuca?”

“Acho que não”, disse Alice.

“Bem, é porque seus maxilares são curtos demais”, o Marimbondo continuou. “Mas o cocuruto da sua cabeça é benfeito e redondo.” Tirou a própria peruca enquanto falava e esticou uma pata em direção a Alice, como se desejasse fazer o mesmo com ela, mas a menina recuou, tirando o corpo para trás. Assim o Marimbondo continuou com suas críticas.

“Depois, seus olhos... estão na frente demais, sem dúvida. Dá no mesmo ter um ou dois, se é para se tê-los tão perto um do outro...”

Alice não gostou de ouvir tantos comentários pessoais a seu respeito e, como o Marimbondo havia recobrado bastante o ânimo e estava ficando falante, achou que poderia deixá-lo sem risco. “Penso que devo ir embora agora”, disse. “Até logo.”

“Até logo, e obrigado”, disse o Marimbondo, e Alice lá se foi de novo morro abaixo, muito satisfeita por ter recuado e dedicado alguns minutos a consolar a poder e alquebrada criatura.

Anexo B

The Wasp in a Wig

The suppressed Episode from *Looking-Glass* by Lewis Carroll

...and she was just going to spring over, when she heard a deep sigh, which seemed to come from the wood behind her.

“There’s somebody *very* unhappy there,” she thought, looking anxiously back to see what was the matter. Something like a very old man (only that his face was more like a wasp) was sitting on the ground, leaning against a tree, all huddled up together, and shivering as if he were very cold.

“I don’t *think* I can be of any use to him,” was Alice’s first thought, as she turned to spring over the brook: – “but I’ll just ask him what’s the matter,” she added, checking herself on the very edge. “If I once jump over, everything will change, and then I can’t help him.”

So she went back to the Wasp – rather unwillingly, for she was very anxious to be a queen.

“Oh, my old bones, my old bones!” he was grumbling as Alice came up to him.

“It’s rheumatism, I should think,” Alice said to herself, and she stooped over him, and said very kindly, “I hope you’re not in much pain?”

The Wasp only shook his shoulders, and turned his head away. “Ah deary me!” he said to himself.

“Can I do anything for you?” Alice went on. “Aren’t you rather cold here?”

“How you go on!” the Wasp said in a peevish tone. “Worryt, Worryt! There never was such a child!”

Alice felt rather offended at this answer, and was very nearly walking on and leaving him, but she thought to herself “Perhaps it’s only pain that makes him so cross.” So she tried once more.

“Won’t you let me help you round to the other side? You’ll be out of the cold wind there.”

The Wasp took her arm, and let her help him round the tree, but when he got settled down again he only said, as before, “Worryt, worryt! Can’t you leave a body alone?”

“Would you like me to read you a bit of this?” Alice went on, as she picked up a newspaper which had been lying at his feet.

“You may read it if you’ve a mind to,” the Wasp said, rather sulkily. “Nobody’s hindering you, that *I* know of.”

So Alice sat down by him, and spread out the paper on her knees, and began. “Latest News. The Exploring Party have made another tour in the Pantry,

and have found five new lumps of white sugar, large and in fine condition. In coming back –”

“Any brown sugar?” the Wasp interrupted.

Alice hastily ran her eyes down the paper and said “No. It says nothing about brown.”

“No brown sugar!” grumbled the Wasp. “A nice exploring party!”

“In coming back,” Alice went on reading, “they found a lake of treacle. The banks of the lake were blue and white, and looked like china. While tasting the treacle, they had a sad accident: two of their party were engulfed –”

“Where *what*?” the Wasp asked in a very cross voice.

“En-gulph-ed,” Alice repeated, dividing the word in syllables.

“There’s no such word in the language!” said the Wasp.

“It’s in the newspaper, though,” Alice said a little timidly.

“Let’s stop it here!” said the Wasp, fretfully turning away his head.

Alice put down the newspaper. “I’m afraid you’re not well,” she said in a soothing tone. “Can’t I do anything for you?”

“It’s all along of the wig,” the Wasp said in a much gentler voice.

“Along of the wig?” Alice repeated, quite pleased to find that he was recovering his temper.

“You’d be cross too, if you’d a wig like mine,” the Wasp went on. “They jokes, at one. And they worrits one. And then I gets cross. And I gets cold. And I gets under a tree. And I gets a yellow handkerchief. And I ties up my face – as at the present.”

Alice looked pityingly at him. “Tying up the face is very good for the tooth-ache,” she said.

“And it’s very good for the conceit,” added the Wasp.

Alice didn’t catch the word exactly. “Is that a kind of toothache?” she asked.

The Wasp considered a little. “Well, no,” he said: “it’s when you hold up your head – so – without bending your neck.”

“Oh, you mean stiff-neck,” said Alice.

The Wasp said “That’s a new-fangled name. They called it conceit in my time.”

“Conceit isn’t a disease at all,” Alice remarked.

“It is, though,” said the Wasp: “wait till you have it, and then you’ll know. And when you catches it, just try tying a yellow handkerchief round your face. It’ll cure you in no time!”

He untied the handkerchief as he spoke, and Alice looked at his wig in great surprise. It was bright yellow like the handkerchief, and all tangled and tumbled

about like a heap of sea-weed. "You could make your wig much neater," she said, "if only you had a comb."

"What, you're a Bee, are you?" the Wasp said, looking at her with more interest. "And you've got a comb. Much honey?"

"It isn't that kind," Alice hastily explained. "It's to comb hair with – your wig's so *very* rough, you know."

"I'll tell you how I came to wear it," the Wasp said. "When I was young, you know, my ringlets used to wave –"

A curious idea came into Alice's head. Almost every one she had met had repeated poetry to her, and she thought she would try if the Wasp couldn't do it too. "Would you mind saying it in rhyme?" she asked very politely.

"It ain't what I'm used to," said the Wasp: "however I'll try; wait a bit." He was silent for a few moments, and then began again: –

*"When I was young, my ringlets waved
And curled and crinkled on my head:
And then they said 'You should be shaved,
And wear a yellow wig instead.'*

*"But when I followed their advice,
And they had noticed the effect,
They said I did not look so nice
As they had ventured to expect.*

*"They said it did not fit, and so
It made me look extremely plain:
But what was I to do, you know?
My ringlets would not grow again.*

*"So now that I am old and grey,
And all my hair is nearly gone,
They take my wig from me and say
'How can you put such rubbish on?'*

*"And still, whenever I appear,
They hoot at me and call me 'Pig!'
And that is why they do it, dear,
Because I wear a yellow wig."*

"I'm very sorry for you," Alice said heartily: "and I think if your wig fitted a little better, they wouldn't tease you quite so much."

"Your wig fits very well," the Wasp murmured, looking at her with an expression of admiration: "it's the shape of your head as does it. Your jaws aint well shaped, though – I should think you couldn't bite well?"

Alice began with a little scream of laughing, which she turned into a cough as well as she could. At last she managed to say gravely, "I can bite anything I want."

"Not with a mouth as small as that," the Wasp persisted. "If you was a-fighting, now – could you get hold of the other one by the back of the neck?"

"I'm afraid not," said Alice.

“Well, that’s because your jaws are too short,” the Wasp went on: “but the top of your head is nice and round.” He took off his own wig as he spoke, and stretched out one claw towards Alice, as if he wished to do the same for her, but she kept out of reach, and would not take the hint. So he went on with his criticisms.

“Then, your eyes – they’re too much in front, no doubt. One would have done as well as two, if you must have them so close –”

Alice did not like having so many personal remarks made on her, and as the Wasp had quite recovered his spirits, and was getting very talkative, she thought she might safely leave him. “I think I must be going on now,” she said. “Good-bye.”

“Good-bye, and thank-ye,” said the Wasp, and Alice tripped down the hill again, quite pleased that she had gone back and given a few minutes to making the poor old creature comfortable.

Anexo C

Manifesto Alicidélico do Marimbondo de Peruca

por Adriana Peliano

*Quando era jovem, meus anéis ondulavam
E se encaracolavam e se encrespavam.
Então me diziam: “Raspe esta juba indomável
E use uma peruca amarela apresentável.”*
*Mas quando finalmente segui esse preceito,
E os que me cercavam perceberam o efeito,
Disseram que não, que aquilo não lhes agradara
Nem de longe tanto como antes se esperara.*

Sabemos o quanto a nossa querida Alice, com suas maravilhas, jogos e reflexos, se tornou uma das figuras mais icônicas da cultura ocidental. Seja no submundo, no país das maravilhas ou do outro lado do espelho, Alice se multiplicou, sempre encontrando personagens admiráveis que propõe enigmas que ainda nos desafiam. Imortalizados nas canônicas ilustrações do ilustríssimo Sir. inglês John Tenniel, seus mundos se desdobram em espelhos e paradoxos, viagens, vertigens e transformações. Surrealista? Mercantilista? Psicodélica? Alicedélica? Alienada? Alicinada? Ao invés da pergunta: quem é Alice, hoje desdobram caminhos para quem Alice pode tornar-se...

Não podemos nos esquecer que o outro lado do espelho de Alice é cheio de segredos, espirais de sonhos e inversões de toda sorte. Nesse novo mundo louco e nonsense, a menina encontrou um curioso e desprezível personagem, uma vespa encarquilhada de peruca amarela desgrenhada e desmilinguida, suspirando no bosque, desmiolada e abandonada embaixo de uma árvore craquelenta. Tão bizarra figura, presente nos esboços do texto de Lewis Carroll, foi excluída da versão

final da história, por ter ferido o fino trato do sofisticado e aristocrático ilustrador. Tenniel disse que o episódio não o interessava em absoluto. Uma vespa de peruca? Isso é um desacato a todo bom gosto, bom senso e a boa forma!

Detetives revelam que são apresentados no original todos os indícios de que esse inseto de Carroll era pobre, feio, infeliz, desalinhado, preto, rabugento, velho, hipocondríaco e nem sabia falar direito, um verdadeiro inseto humano. Mas tinha a sua graça. A formosa e bem educada Alice até que tenta arrumar a aparência inadequada da criatura, mas foi inútil. A peruca era de um amarelo vivo e prendia com um lenço pois estava toda emaranhada e despencando para o lado como um monte de algas marinhas. Totalmente desgrenhada. Alice desistiu da vespa, como desistiram o escritor e o ilustrador. Como continuamos desistindo através da história e das novas histórias. Com raras exceções, entre estudos especialices, ou em notas e apêndices a vespa não está nos filmes, nem na ópera, na moda, no teatro, no vasto universo iconográfico de Alice e suas alicinagens. Bichinho mesmo desprezível.

O que ele tem de notável e singular, entretanto é sua peruca amarela, como a cor das vespas e das icterícias. Mas é justo essa a causa de boa parte de seus problemas. Em cinco estrofes de pé quebrado ele conta a Alice sobre seu terrível erro de deixar que amigos o convencessem a raspar a cabeça para usar uma peruca. Todos os seus infortúnios subsequentes são atribuídos a essa imprudência descabida. Ele se submete às exigências do seu grupo e depois reconhece que ficou ridículo, sua peruca não se ajusta, não consegue manter arrumada. Ofende-se quando riem dele. Sofre *bullying* e rejeição. Embora não aceite ajuda, fica feliz em contar sua história e que, portanto, ela seja recontada. Exageradamente, extravagantemente, evidentemente.

Dante da triste figura, podemos lembrar que ele é, antes de tudo, um inseto do outro lado do espelho. E como as regras prescrevem, do lado de cá tudo se inverte, ou pode ser totalmente diferente, como Alice suspeitava que seria mundo além do que podia ver através do espelho de sua sala de estar. Como somos o outro do outro, atravessando o espelho para o nosso mundo, a vespa se torna outra, se transverte e se inverte na cultura pós-espelho que atravessa o túnel do tempo como um elogio ao estranho, ao incômodo, ao que afirma a diferença nas margens da cultura canônica. A vespa de peruca viaja o mundo acolhendo e polinizando o descabido e metamórfico, homem e mulher, divina e monstruosa, bicho e gente, minúscula e gigante, velho e criança, doce e cruel, transclassificável.

No encontro do inseto com Alice no espelho, a vespa observa que os olhos de Alice são tão próximos um do outro, que ela poderia ter se arranjado muito bem com um olho só. Confundiu Alice com uma abelha como tantos outros personagens desestabilizam a menina bem comportada, ora serpente, flor, inseto, quem sabe

alguma outra, peça de um jogo que não conhece as regras e onde perde seu nome, sob o risco de perder de vez a cabeça. Desafiada por uma lagarta fumando um narguilé, Alice comeu um cogumelo que borboleteou a sua (se)mente. Mas foi desprezada pelo ovo Humpty Dumpty que a considerou banal demais. Podia ser mais cubista, por exemplo, ter dois olhos de um mesmo lado, ou a boca na testa, algo mais extravagante.

Na natureza, se as vespas macho são inofensivas, as fêmeas se alimentam de outros insetos, como lagartas, aranhas e moscas, que elas paralisam com seus ferões. Com suas fortes mandíbulas, removem a cabeça, as pernas e as asas da vítima, depois o corpo vira uma polpa que alimenta suas larvas. Já as vespas de peruca nas margens da sociedade são devoradoras do que os outros tomam por imprestável, inútil, esquisito. Transformam, deslocam, ressignificam. São uma classe sem classe, nem gênero, nem espécie, corpos paradoxais, imagens inimagináveis, ao mesmo tempo Alice e monstro, que se reflete e se mescla em seus reflexos impossíveis. Enquanto Alice duvida da mesmidade e se pergunta “se não sou a mesma, então quem é que eu sou?”, o excluído retorna e se desdobra em novos jogos de ser ou não ser, revelando novas faces do enigma.

As perucas têm uma comprida e encaracolada história rica em códigos e múltiplas possibilidades expressivas. Na cultura da tesoura, da tinta e do alisamento, atravessam o cabelário dos mandamentos e o dos descabelamentos. Sempre marcaram as profissões, as classes sociais, os gêneros, as sexualidades, os padrões, mas também dão fluxo para as exceções. Vespas usam perucas estapafúrdias, exdruxulistas, ou invisíveis, perucas até mesmo carecas, perucas que crescem para dentro, perucas de cabeça para baixo, perucas que não são perucas. Desafiando as convenções, atacam os bobs e as boas escovas. Elas se infiltraram no imaginário como um inseto viajante e mágico, multidimensional, atravessando happenings dadaístas, pesadelos expressionistas, bestiários surrealistas, circos ancestrais, filmes B de monstros grotescos e mutações genéticas e poéticas não darwinianas. Figuras totêmicas e animais de poder do ataque ao medo do ridículo, do diferente do diferente e todas as suas invenções, inversões e intervenções. Enroscam seus pêlos na noite underground do removimento queer vespa power, onde se desmontam as fronteiras do aceitável, do bom gosto, do bom senso, do certo ou errado, diluindo limites na aventura da pós-identidade. O feio, o indomável e o indomesticável, a margem do percurso virtuoso de Alice em busca de um si mesmo impecável e ideal que sempre escapa pelas beradas.

Entre a vida e o sonho, Alice duvida se sonhava o seu próprio sonho ou se não passava do sonho de outro alguém ou mesmo do umbigo do sonho. Em viagens

que desafiam a lógica, a vespa de peruca virou ativista da cultura menstrual. Esfinge que desafia a luz e a sombra, se multiplica em espelhos e bosques onde os seres reinventam seus nomes e acreditam no mais que impossível, o verdadeiramente possível. Uma metamorfose ambulante a todo momento perdendo a velha opinião formada sobre tudo. Um ataque à existência evidente das coisas. Um sonhar-se sem limites, reino dos jardins de alicinagens e da floresta de alicinações. “*Curiouser and curiouser!*” and even *curiouser!*”

A moral disso é: Ser diferente não é diferente se tudo é diferente e ainda assim, não seja indiferente.

Allish Waspeculate

[alias Wasp Inawig]

Anexo D
Wasp in a Wig Alicedelic Manifesto
 por Adriana Peliano

*“When I was young, my ringlets waved
 And curled and crinkled on my head:
 And then they said ‘You should be shaved,
 And wear a yellow wig instead.’*

*But when I followed their advice,
 And they had noticed the effect,
 They said I did not look so nice
 As they had ventured to expect.*

We all know how much our dear Alice, with her wonders and looking-glass puzzles, has become one of the most iconic figures in Western culture. Whether in the underworld, in Wonderland or other side of the mirror, Alice has multiplied in a large kaleidoscope, always finding admirable characters who come up with conundrums that still challenge our minds. First immortalized in the canonical illustrations of the illustrious Sir John Tenniel, her worlds unfold in vertigos, paradoxes and metamorphoses. Surrealistic? Mercantilistic? Psychedelic? Alicedelic? Alienated? Alicinated? Instead of the question “Who is Alice?”, many ways for who Alice might come to be unfold in today’s world.

We must not forget that the other side of Alice’s mirror is full of secrets, dream spirals and reversals of all sorts. In this crazy and nonsensical new world, the girl came upon a curious and despicable character, a wrinkled wasp in a shaggy, blowsy yellow wig, sighing in the woods, brainless and abandoned under a crackling tree. Such a bizarre figure, present in the sketches of Lewis Carroll’s text, was excluded from the final version of the story because it had hurt the fine sensibilities of the sophisticated, aristocratic illustrator. Tenniel said the episode didn’t interest

him at all. A wasp in a wig? That would be contemptuous of all good taste and proper sense!

All evidence points to this insect being poor, ugly, unhappy, scruffy, grumpy, old, hypochondriac, and waspish: a human insect, an excluded. But it had its grace. The elegant and well-mannered Alice even tried to fix the creature's inadequate appearance, but it was useless. The wig was not only bright yellow, but tied with a handkerchief because it was all tangled and tumbling sideways like a pile of seaweed. Totally inadequate! Alice gave up on the Wasp, as did the writer and illustrator. How often we give things like this up in our history and storytelling? With exceptions, among academic studies and appendices, the Wasp is not in the movies, nor in the operas, fashion, theatre, or any of Alice's vast iconographic universe and its alicinatory appar.

Though a sleazy and despicable creature, what is remarkable and unique about him is his yellow wig, the colour of wasps and jaundice. But that is the cause of much of his problems. In five stanzas he tells Alice of his terrible mistake in letting friends persuade him to shave his head for a wig. All his subsequent misfortunes are attributed to this unwise recklessness. He submits to the demands of his manipulative social group, and then admits that he became ridiculous: his wig doesn't fit, he can't keep it straight. He takes offence when they laugh at him, and suffers bullying and rejection. Although he does not accept help, he is happy to tell his story, and so it is retold. Exaggeratedly and extravagantly, of course.

Faced with this sad figure, we can remember that he is, above all, a Looking-Glass animal. And as the rules prescribe, everything is reversed, or at least completely different, as Alice suspected it would be when she considered the world beyond what she could see through the mirror in her living room. While crossing the mirror into our world, the Wasp becomes another, transverses and reverses itself in the post-mirror culture that crosses quantic wormholes daring the estrangement, the entanglement, the nuisance, affirming the difference in the margins of canonical culture and the fake-make-believe reality. The totemic creature of the bewigged Wasp travels the world, welcoming and pollinating the unreasonable and metamorphic, man and woman, divine and monstrous, wild animal and humanoid, tiny and giant, elder and child, sweet and cruel, overflowing, transclassifiable.

The Wasp observes that Alice's eyes are so close that she could have arranged herself very well with one eye. He mistook Alice for a bee, as so many other characters in both Wonderland and Looking-Glass Land destabilize the well-behaved girl, sometimes as a snake, a flower, an insect, perhaps even another girl, a piece of a game for which she does not know the rules and where she loses her name,

sometimes at the risk of losing her head. She was despised by the egg-shaped Humpty Dumpty, who considered her too banal. It would be more cubist, for instance, having two eyes on the same side of her face, or a mouth on the forehead, something more extravagant, astonishing, nonsensical after all. Challenged by a caterpillar smoking a hookah, Alice ate a mushroom that butterflyed her mind. Alice asked the caterpillar if after becoming a chrysalis and then a butterfly, it would feel a little queer. Not at all!

If male wasps are harmless, females feed on other insects, such as caterpillars, spiders and flies, which they paralyze with their stingers. With their strong jaws, they remove the victim's head, legs and wings, then the victim's body becomes pulp that feeds their larvae. Bewigged wasps live on the margins of society, devouring what others regard as worthless, useless, weird. The act transforms, displaces, resignifies. They disturb gender and species, with paradoxical bodies, unimaginable images, at once Alice and a fabulous monster, which reflect and blend into an impossible *mise en abyme*. Alice doubts the sameness and wonders, "If I'm not the same, then who am I?" In the Wasp, the excluded and rejected returns and unfolds into new games beyond being or nonbeing, revealing new faces of the enigma.

Wigs have a long and curly history, rich in codes and breakdowns. They have marked professions, social classes, genders, sexualities, standards, also giving way to subversion and free expression. In the culture of hair straightening, they refute the commandments and the confined haircuts. Wasps wear stupendous, whimsical, freakish or impossible wigs, inwardly-growing wigs, upside-down, lunatic. They infiltrate the subconscious like multidimensional magical insects, traversing dadaist happenings, expressionist nightmares, surrealist bestiaries, ancestral circuses, grotesque monster B-movies and non-Darwinian genetic and poetic mutations. Powerful shamanic animals attack the fear of ridicule, separate the different from the different and all their inventions, inversions and interventions. They curl and overflow their hair in the underground night of queer wasp power, where the boundaries of the acceptable, good taste, common sense, and right or wrong are dismantled, blurring boundaries in the adventure of post-identity. And the boundaries of the ugly, the untameable and the unnameable, the fringes of Alice's virtuous path in search of an impeccable and ideal self that always escapes the borders.

On a journey that defies logic, the Wasp became an activist of monster culture, a sphinx who defies light and shadow, multiplies in mirrors and woods where beings reinvent their names and believe in the most impossible: the truly possible. A walking metamorphosis, losing the old opinions formed about everything. An attack on the obvious existence of things all the time. Becoming queen at the end

of a Looking-Glass adventure, Alice returns to her old world, apparently, disturbingly, contrariwise. Between life and the dream, Alice doubts whether she dreamed her own dream or if it was someone else's dream or even the great dream we all partake. An invitation to re-dream ourselves without limits, in the kingdom of the gardens and forest of enigmatic alications, an alicescope of winging wigs. Queerer and queerer!

The moral of this is: Being different is not different if everything is different; and yet, do not be indifferent. Or: Likely always like to be unlike.

Allish Waspeculate

[alias Wasp Inawig]

Anexo E
Un fugaz reencuentro en el olvido
 por Eric Dodds

El Bosque de los Insectos pronunciaba ciegos bramidos infectando al éter de pérdida y desolación.

Resonando por encima de las copas de los árboles, aquel canto melancólico emitido por los verdosos mome raths, se extendía como un misterioso coro de gargantas animalescas elevándose hacia el cielo teñido de gris plomizo. A veces sus vibraciones eran transportadas por el viento susurrante, para cruzar entre las hojas de los árboles, revelando solo así sus arcanos significados.

Rasgando la penumbra reinante, los primeros rayos del alba tímidamente comenzaban a bañar de tonos dorados al bosque, mientras sostenían al flotante polen de sueños, fantaseado incesantemente por el delirante Rey Rojo.

Atravesando la oscuridad y la niebla, ella se acercó a la extraña criatura, que, semioculta entre sombras de árboles moribundos, permanecía sentada bajo un roble. Pudo distinguir que era un hombre vestido con abrigo negro decimonónico, y dotado de cabeza de insecto.

La visión le inspiró el estremecimiento de un recuerdo del pasado.

A pesar de su aspecto inquietante, se sintió irresistiblemente atraída hacia el ser. En estado semi-consciente, caminó hacia él, con la vista fija.

Notó en la frente un roce suave: un rasgado paño amarillento anudado a una rama de aquel roble. Contenía un enigma escrito en su tela; pero no se detuvo a meditarlo.

Hola Alicia – dijo la Avispa.

De forma súbita, recordó.

Se puso en cuclillas, junto a la criatura.

- ¿Qué fue de tu peluca amarilla, Avispa?
- En estos tiempos de oscuridad no puedo portar objetos que sugieran la superación de la fase de nigredo.

No entiendo lo que dices.

Más bien no lo recuerdas. ¿Qué recuerdas de mí?

- Recuerdo que hace tiempo estabas aquí mismo sentada, bajo el Roble Cítrino, y que te leí algo de un periódico... aquella noticia sobre un equipo de exploradores subterráneos.

¿Exploras tú también. Alicia?

Sí. Busco al Conejo Blanco. ¿Lo has visto?

La Avispa no contestó. Se puso las manos en la cabeza, y aquel hombre de abrigo negro se quitó el yelmo con forma de cabeza de insecto.

Alicia escudriñó sus facciones; las sombras de las hojas recorriendo el rostro cansado, los ojos azules de párpados algo caídos hacia abajo; las ojeras, fruto de muchas noches en vela.

No lograba recordar, pero aquel rostro le resultaba familiar.

Solo el tono grisáceo que lucía su ondulado cabello parecía no encajar.

- Antes de que te vayas, querría recitarte un poema – dijo el hombre del yelmo insectoide. – Igual que la última vez.

Te escucho.

– *“Los ecos del encantamiento reverberan en un tono de fatalidad.
De forma imprevisible, la máquina vacila en un acorde.
Y solo por un instante, El se libera del influjo mentiroso.
Entonces, el vago recuerdo de Sí Mismo activa su rebelión.
Un relámpago de iridiscencia azulada golpea más allá
de la bruma de sus pensamientos.
Pero el artefacto de Momo y Hermes retoma su sinfonía
de ecos y reflejos imperfectos,
y todo el cosmos se reanuda, como terrible pesadilla.
El Arconte del Tiempo retoma su control, en el devenir.
Solo a veces El sospecha que todo es una enfermedad mental.
Pero ya nada es lo que era.
El sol se pone
La oscuridad ha estado cortejando sus sueños
y a veces cree tener la forma de millones de criaturas
que despiertan a la vigilia con esa sensación
de muerte y disolución.
El sueño de ecos y reflejos al que se ha apegado se evapora
en un torbellino de angustia y melancolía.
A veces quisiera gritar.”*