

Uma Rapariga no País das Maravilhas: Mário Cláudio, Lewis Carroll e a tradição portuguesa¹

Mônica Genelhu Fagundes
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo

O romance *O fotógrafo e a rapariga*, publicado por Mário Cláudio em 2015, recria ficcionalmente a relação entre o professor de Matemática, escritor e fotógrafo amador Charles Lutwige Dodgson, mais conhecido pelo pseudônimo Lewis Carroll, e Alice Liddell, a menina que inspirou a criação de *Alice no País das Maravilhas* e *Alice através do espelho*, além de ter posado como modelo para uma série de fotografias de Dodgson. A intimidade que surgiu entre eles, assombrada pelo signo da pedofilia, é representada no romance como um amor impossível que a um tempo se consuma e se sublima nas imagens da literatura maravilhosa. Para investi-las desse sentido, Mário Cláudio vai recuperar (ou reinventar) o seu processo de construção, valendo-se, para tanto, de sua própria tradição: as cantigas de amigo do trovadorismo galego-português.

Palavras-chave: Mário Cláudio; *O fotógrafo e a rapariga*; trovadorismo galego-português; intertextualidade.

Abstract

The novel *O fotógrafo e a rapariga*, published by Mario Cláudio in 2015, fictionally recreates the relationship between mathematics professor, writer and amateur photographer Charles Lutwige Dodgson, better known by the pen name Lewis Carroll, and Alice Liddell, the girl who inspired the creation of *Alice in Wonderland* and *Alice through the Looking Glass*, as well as posed as a model for a series of photographs taken by Dodgson. The intimacy between them, haunted by the sign of pedophilia, is represented in the novel as an impossible love that is simultaneously consummated and sublimated in the images of fantasy literature. To invest such images with this sense, Mário Cláudio will recover (or reinvent) their construction process, using for that purpose his own tradition: the *cantigas de amigo* from Galician-Portuguese troubadourism.

Keywords: Mário Cláudio; *O fotógrafo e a rapariga*; Galician-Portuguese troubadourism; intertextuality.

¹ Este artigo é uma versão expandida da resenha “Uma história do País das Maravilhas, à portuguesa”, publicada na Revista *Metamorfoses*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, 2017. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfoses/article/view/17998>>. Acesso em: 2 ago. 2018.



Figura 1. Charles Lutwidge Dodgson



Figura 2. Alice Liddell fotografada por Charles Lutwidge Dodgson

Se um leitor interromper momentaneamente a leitura de *O fotógrafo e a rapariga* e pousar o livro aberto sobre a mesa, verá, lado a lado, uma fotografia de Charles Lutwidge Dodgson, mais conhecido pelo pseudônimo Lewis Carroll, e um retrato de Alice Liddell tirado por ele. Na quarta capa do volume, o professor de Matemática, que gostava de fotografar as filhas dos seus amigos e de lhes contar histórias, e ganharia fama como o criador das aventuras de *Alice no País das Maravilhas*, aparece sentado numa poltrona de couro, o rosto curvado apoiado à mão direita, os olhos semicerrados, o olhar perdido, melancólico, como a desejar, sabendo que não poderia tê-la, a menina cuja imagem ilustra a capa do livro. Uma Alice

retratada como mendiga, vestida de farrapos que cobrem e descobrem o seu corpo, com uma mão na cintura e a outra aberta em concha diante do ventre, como num convite. O rosto também oblíquo, mas numa atitude muito diferente do aparente cansaço de seu admirador: um desafio, reafirmado pelo olhar de soslaio, fixo na câmera. A expressão provocadora contrasta com a inocência do cabelo castanho liso, cortado à pajem, que emoldura o rosto. A mescla de malícia e inocência, desejo e solidão sugerida pela tensão dessas fotografias justapostas, separadas e unidas por um livro, cria uma imagem fiel da narrativa de Mário Cláudio.

Em entrevista concedida ao jornal *Público* por ocasião do lançamento do romance, o autor apontou que

aquilo que é mais desastroso é dizer que a relação do Lewis Carroll com a Alice era uma relação pedófila. Não era. Ele era um pedófilo, mas esta relação não era de pedofilia. [...] Esse homem fez um percurso infinito de solidão. [...] Sublimou [suas pulsões] através da literatura. Da literatura e da fotografia (CLÁUDIO, 2015b).

Esta tese – fundada na pesquisa que o autor português dedicou às biografias de Carroll e Alice, e num conhecimento a sério de *Alice no País das Maravilhas* e *Alice através do espelho* – Mário Cláudio vai demonstrar, literariamente, na escritura de *O fotógrafo e a rapariga*. É baseando-se nas imagens, peripécias e personagens das narrativas de Carroll que vai reconstruir a relação do autor com a sua musa. Se Carroll sublimou o seu amor transgressor por meio da literatura, é a partir dela que Mário Cláudio vai perscrutar e recriar ficcionalmente essa relação, refazendo o caminho em sentido inverso. Por isso, *O fotógrafo e a rapariga* é também uma releitura de *Alice no País das Maravilhas*.

O romance se divide em três partes. Nos extremos, narrativas em primeira pessoa – a inicial de Alice Liddell, a final de Charles Dodgson – abraçam a rememoração em terceira pessoa do tempo em que os dois foram próximos. Entremeadas ao texto, convocadas pela menor referência, oito ilustrações de Tenniel fazem com que o livro de Carroll também visualmente se imiscua à narrativa de Mário Cláudio. Na primeira sequência, encontramos uma Alice Liddell envelhecida e solitária, vivendo num presente vazio cercada pelas lembranças de chás de desaniversário, no centro de um imaginário turbilhão de páginas e páginas de histórias de animais fantásticos, atormentada por uma parafernália de mercadorias do País das Maravilhas

decaído no mundo capitalista, que lhe devolvem uma imagem de si mesma como outra: “cachopa arrebitada, de cabelos amarelos” (CLÁUDIO, 2015a, p. 19). “Sempre fui aquela a quem contavam histórias, o que significa que sempre se esqueciam da minha pessoa” (CLÁUDIO, 2015a, p. 12), diz a personagem, agora de Mário Cláudio, extremamente consciente de ser sempre a criação de um outro. “Alice, a do livro” (CLÁUDIO, 2015a, p. 91), apresenta-se ela, recordando maravilhas já inacessíveis a não ser como memória.

Também ao velho Charles Dodgson ficcionalizado por Mário Cláudio sobrevém uma espécie de exílio permanente depois da perda de Alice, menos por providências da família da menina diante da fascinação que despertara no excêntrico professor (embora estas tenham sido tomadas) do que pelo amadurecimento da criança que o seduzira precisamente por ser criança. Esta a raiz dupla da impossibilidade desse amor: interdito pela moral, consumido pelo tempo. A terceira parte do romance de Mário Cláudio imagina um Dodgson deslocando-se em contínuas viagens de trem entre Oxford e Londres, esperando que entre no vagão uma menina que ele possa divertir com seus gracejos. Nenhuma delas, porém, a sua Alice, irrecuperável mesmo na personagem que criou:

Todas as que me aparecem, e nas quais me esforço por distinguir uma sombra tão-só da que me há-de salvar, magoam-me pela traição à que se situa em plano que ninguém logrará atingir. E quando me dizem que afinal ficará ela nas páginas dos livros de aventuras em que a fiz intervir, exaspero-me com a insensibilidade que assim revelam, ao arquivá-la sumariamente, identificável pelo rostinho que os cabelos caídos, mas que nunca foram louros como os puseram nas gravuras, deliciosamente emolduram, ligeira no seu vestido de saia rodada que o avental de um único bolso protege, e calçada com soquetes e sapatinhos de verniz (CLÁUDIO, 2015a, p. 87).

Entre essas extremidades de solidão – capa e quarta capa, trecho inicial e trecho final do romance, inscreve-se o tempo de convívio de Alice e Dodgson, e a fundação do País das Maravilhas. Enquanto fazia Alice posar para sua câmera, o fotógrafo amador lhe contava histórias, e é por meio de um agenciamento poético da fotografia, de suas técnicas e procedimentos, que Mário Cláudio vai descrever a relação que se vai criando entre fotógrafo e modelo, e conceber a escritura que conta, agora, a história deles: “ora ocultando a materialidade, ora desprendendo a fantasmagoria”, como nos “banhos da revelação dos clichês” (CLÁUDIO, 2015a, p. 56). Para articular

esses dois planos de significação, o autor português vai buscar um arcabouço literário na sua própria tradição: a linguagem cifrada e o código imagético das cantigas de amigo galego-portuguesas, que lhe permitirão acessar, a seu modo, o imaginário a um tempo fantástico e simbólico de Lewis Carroll, e apropriar-se dele. Depois de lidar com aves e cervos, fontes e avelaneiras floridas, a operação metafórica das cantigas servirá agora, numa exacerbação de potencialidade, a traduzir em cenário erótico a paisagem de um jardim maravilhoso.

Alicerçado nessa tradição, Mário Cláudio descreve a preparação para o passeio no verão de 1862 que teria sido o pretexto para a invenção das aventuras de Alice como uma alba medieval, a lembrar, por exemplo, a cantiga de D. Dinis “Levantou-s’ a velida”:²

Às seis em ponto, e obedecendo ao comando da rapariga que na véspera acertara o ponteiro para esse momento exacto, o despertador de algarismos romanos disparou numa estridência capaz de acordar toda a casa. [...] Os pezitos gelados da miúda, mobilizados para o dia de prodígios que se descerrava diante dela, reclamavam já o bafo do adulto que os acalentasse, e a concha das mãos que se reúnem para tal efeito, e que só os crescidos proporcionam a uma criança. E os cataventos das cercanias, acenando à garota com uma promessa de festejos, foram-na acompanhando, acabados de avistar, e retidos na memória ainda, até a copa, e desta até a cozinha [...] (CLÁUDIO, 2015a, p. 23).

O levantar ao alvorecer é claramente caracterizado como expressão da vontade da rapariga (não será ingênuo esse modo de referir Alice Liddell, protagonista de um idílio amoroso recriado à maneira medieval ibérica) e prenuncia já uma interferência fálica nesse “dia de prodígios que se descerrava diante dela”, tanto pela imagem perfeitamente (e)reta do ponteiro do relógio marcando as seis horas, como pela perturbação do som estridente (agudo, penetrante) desse despertador, que parece determinar mais do que simplesmente a interrupção do sono. Começa a configurar-se assim, ainda em discreta alusão prospectiva, a cena final da cantiga, que refere metaforicamente a perda da virgindade da moça, figurada na transformação do cenário

² Levantou-s’ a velida, / levantou-s’ alva / e vai lavar camisas / eno alto: / vai-las lavar alva. // Levantou-s’ a louçã, / levantou-s’ alva / e vai lavar delgadas / eno alto: / vai-las lavar alva. // E vai lavar camisas; / levantou-s’ alva; / o vento lh’ as desvia / eno alto: / vai-las lavar alva // E vai lavar delgadas; / levantou-s’ alva; / o vento lh’ as levava / eno alto: / vai-las lavar alva // O vento lh’ as desvia; / levantou-s’ alva; / meteu-s’ alva en ira / eno alto: / vai-las lavar alva // O vento lh’ as levava; / levantou-s’ alva / meteu-s’ alva en sanha / eno alto: / vai-las lavar alva (D. DINIS, *apud* MACEDO; RECKERT, 1996, p. 62-64).

claro da manhã – coincidente com a pureza da donzela “alva” – pela sua “ira” sanguínea.

O elemento responsável por essa mudança no poema de D. Dinis é o vento, símbolo fálico cuja presença também se faz notar muito decisivamente no trecho citado do romance, de um modo que mescla a ingenuidade do querer ser cuidada e o desejo de um contato erótico. O acenar dos cata-ventos, “promessa de festejo”, exacerba a manifestação íntima do vento (como “bafo”) para a paisagem de um dia de ventania, estabelecendo uma superposição da situação das personagens e do cenário, como nas cantigas, em que a natureza incorpora o sentido da “trama”. O final do trecho, referindo um vento presente e um vento retido na memória, poderia, com algum risco de superinterpretação, ser percebido como uma alusão metatextual a este trabalho de releitura.

Minúcias do texto, como a “concha das mãos” do adulto, que com seu “bafo” viria aquecer “os pezitos gelados da miúda” evocam a iconografia de *O nascimento de Vênus*, pintado por Botticelli, com o Zéfiro a soprar personificando o vento fálico e uma grande concha a servir de pedestal à deusa do Amor. E será já irresistível compararmos a postura dessa Vênus à da Alice fotografada por Charles Dodgson, posta na capa do livro de Mário Cláudio (Figura 2). As imagens parecem espelhadas: quase a mesma posição do corpo, a mesma leve inclinação da cabeça, as ambíguas mãos que mostram recato e convite e, acima de tudo, os pés, em idêntico *en dehors*.

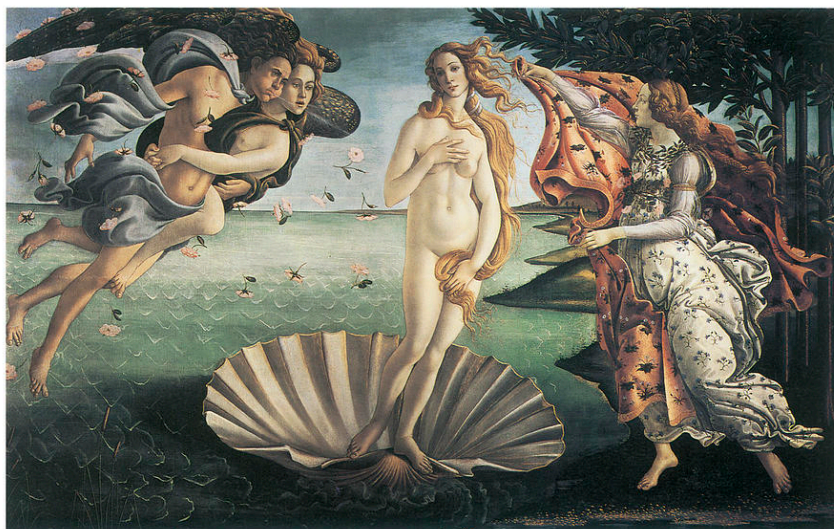


Figura 3. BOTTICELLI, Sandro. *O nascimento de Vênus*. Têmpera, 1484-1486

Já na fotografia eram os pés, sobretudo o pé esquerdo da menina, descalço, pisando as folhas e flores de um canteiro, o que mais chamava atenção. Com o joelho e o tornozelo fletidos, a impressão que se tem é de um pé prodigiosamente grande para uma criança tão pequena. Não será talvez estranho que, estampando a capa de um romance português, essa Alice Liddell faça pensar, para além de Vênus, numa precoce Dama do Pé de Cabra, figura mítica da tradição ibérica, demônio feminino sedutor ligado ao natural, ao indomável, dotado de um poder que foge ao controle humano. Acentua-se, assim, a potência erótica da figura.

Refletindo sobre a imagem da capa que tão bem representa a temática delicada do romance, diz Mário Cláudio, em outra passagem da entrevista já referida, que muito significativamente se intitula “Uma perversa inocência”:

É um tema muito arriscado. Tão arriscado como isso: levanta uma questão que tem a ver com duas palavras com as quais nós temos grande dificuldade em conviver quando estão ligadas, sexualidade infantil. As crianças têm sexo, e têm sexualidade. [...] Aquela menina não sabia, de todo, nada sobre a sexualidade humana, sou o primeiro a reconhecê-lo; mas tinha a intuição de que há manobras de sedução de uma criança relativamente a um adulto. Seja qual for o tipo da sedução. Sedução afetiva. Repare nisto: a fotografia que está na capa do meu livro é a capa de uma miúda que está a seduzir (CLÁUDIO, 2015b).

Essa fotografia é retomada, a modo ecfástico, em diversas passagens do romance. Na primeira delas, é relida pela rememoração em primeira pessoa de uma

Alice Liddell envelhecida, e investida de uma narrativa que faz confluír os imaginários da Dama do Pé de Cabra, das cantigas de amigo, do País das Maravilhas:

Vejo então a mendiguinha em que um dia o Fotógrafo me retratou, andaria pelos meus cinco ou seis anos, encostada a um talude de heras, mas de olhar puerilmente altivo e corajoso. E quando me deparo agora com a pequena que progride pelas terras do Hampshire, fantasio para ela uma história que alguém poderia ter-me contado [...] A rapariga deixou atrás de si um casebre [...] Vai abraçar o seu próprio destino, e *o mais provável será que em breve, tão selvagem como eles, aprenda a falar com os bichos da floresta*. Crescerá depois em grande formosura, e na espera de que um príncipe loiro dê com ela [...] Bordará entretanto ao bastidor, *cantará madrigais*, tocará harpa, e acabará por transmitir aos filhos a suave melancolia que lhe enche o coração. *As magnólias em flor anunciam o fim de cada Inverno, e as pombas arrulham no peitoril da janela de sua câmara. Mas eis que dirão isto que jamais varia [...] Pobre mulher, por mais que ria, e que erga aos céus gorjeios cristalinos, [...] sempre um lastro de tristeza lhe pesará!* E as aventuras dessa Alice eterna manifestar-se-ão numa outra narrativa, e mais uma apenas, de quantas lhe cumpre escutar até ao infinito silêncio (CLÁUDIO, 2015a, p. 18-19; grifos nossos).

Está aí delineado o arco da história dessa Alice personagem de uma nova narrativa, que não se limita às aventuras de sua infância, mas vai acompanhá-la numa maturidade decisivamente desencantada e até uma velhice melancólica.

Tornemos, porém, àquele “dia de prodígios” do verão de 1862. Para contar o passeio, o piquenique e a sessão de fotos que se seguiu, e caracterizar, a partir desses lances, a relação do fotógrafo e da rapariga, Mário Cláudio vai se valer de cenas e figuras criadas por Lewis Carroll para *Alice no País das Maravilhas*. E, num segundo movimento, vai transfigurar aquela narrativa, que conta a descoberta de um mundo de natureza e seres fantásticos, numa *primeira* experiência erótica, tema da cantiga de D. Dinis e de outras tantas do cancionero galego-português que o texto do romance vai acionar, seja pela temática e pelas imagens, seja pelo modo de significação.

Já de início, o trabalho de linguagem de Mário Cláudio metamorfoseia o fotógrafo num Coelho Branco carregado de sentido fálico e articula o ato de fotografar à violação sexual e ao gozo. Como na história de Carroll, tudo se dá num espaço onírico, como se o sonho de Alice servisse a traduzir para um outro plano de sentido – o do desejo – os elementos empíricos:

[A Rapariga] apercebia-se do espaço verde que a rodeava. Mas chegava-lhe este esbatido num cúmulo de manchas, umas luminosas, outras escuras, e embaladas pelo

marulho das águas daquele braço do rio. Foi nessa altura que a aparição ocorreu, a tal de que sealaria décadas e décadas depois. Pela *frincha das pálpebras* da pequena, e debruçado sobre a câmara que encarrapitara no tripé, o *Fotógrafo transformava-se num bicho ininteligível. Era um coelho branco, de pupilas cor-de-rosa, a agitar as compridas orelhas como uma tesoura por cima da cabeça, e que ia aumentando de tamanho*, aproximando-se cada vez mais da miúda ensonada. Perante *arremetida* assim, e encolhendo-se na manta, a garota soltou um arrotinho de sobressalto. Mas logo consentiu em que continuasse a impeli-la o torpor que dela se apoderara, tranquilo como a superfície da corrente que a ligeira chuvada estival aqui e além salpicava (CLÁUDIO, 2015a, p. 30; grifos nossos).

O coelho é um símbolo tradicional de fertilidade, mas aqui a construção da metáfora se aproveita ainda de outras referências: a forma e a posição do corpo do animal emulam a anatomia e a fisiologia de um falo em ereção e, numa sugestão divertida que atualiza (ou capitaliza) de vez a imagem, remete aos famosos vibradores Rabbit, metáfora erótica materializada, à venda em *sex-shops*. Na conclusão da passagem, o torpor de Alice parece menos efeito de sono do que “pequena morte”, o que se confirma pela analogia com a superfície do rio, que retoma a também tradicionalíssima associação do feminino à água, aqui levemente perturbada por uma “chuvada estival”: metáfora facilmente decifrável, mas ainda decorosa, para o gozo masculino.

Na história de Carroll, seguindo o Coelho Branco, Alice entra na sua toca e desce por uma profunda passagem subterrânea até chegar à entrada do País das Maravilhas. Na narrativa de Mário Cláudio, esse percurso vai sendo descrito como uma penetração sexual, concebida da perspectiva feminina, novamente apresentada por uma sequência de metáforas que é quase excessiva na sua acumulação, e de que participam elementos tradicionais das cantigas galego-portuguesas: mais uma vez a água do rio, a fonte, o vento e flores despetaladas como imagem final desse defloramento simbólico. A inocência da rapariga, que tem aí uma experiência inaugural, se traduz no texto por uma confusão entre o ato sexual e o nascimento, o corpo próprio e o corpo da mãe, a penetração e o parto:

O relógio do Coelho marcava horas esdrúxulas, acertadas pelo movimento de *uma agressiva lança que ascendera do entrepernas do Fotógrafo, ou do equivalente lugar anatômico do roedor de olhos cor-de-rosa*. De súbito a corda do aparelho desataria a andar para trás, e eis que *a Rapariga regressava ao preciso instante em que descera a este mundo, proveniente do remanso aquoso da matriz, não muito diverso da serenidade com que o Tâmis fluía* exatamente ali, e diante dela. *A pequena deslizava pelas húmidas galerias da que a trouxera no ventre*, imersa ainda na treva

indissipável. E eis que lhe palpitava o sangue nas veias, mas sem que soubesse ela dizer se nas próprias, se nas daquela que lhe dava à luz, enquanto *um vento gélido, e soprado lá de fora, lhe arrepiava as carnes arroxeadas pelo esforço do parto em que intervinha. Vencia o pórtico que se lhe ia entreabrindo, mas logo a saída se lhe bloqueava numa impenetrável constrição de linfas, de véus, e de mucos.* Ouviu primeiro um troar de fúria, expresso em gritos, em choros, e em gemidos. Sobre ele a voz do Criador retumbava num surdo contínuo, interrompido por profundíssimos silêncios, *e foi então que as vistas se lhe rasgaram, varadas por um relâmpago.* À frente dela, e uma vez disparado o flash da sua câmara, plantava-se o Fotógrafo, de rosto oculto por um pano, isto como se o possuísse a mais dolorosa das vergonhas, e erguendo no ar o braço direito. A miúda estremeceu, recompôs-se no *acto de sacudir do regaço as pétalas dos malmequeres que a brisa espalhara,* e sorrindo *como se nada houvesse acontecido,* perguntou a Lorina, sua irmã, ‘Sim, para que serve um livro sem gravuras, e sem conversas?’ (CLÁUDIO, 2015a, p. 31-33; grifos nossos).

O início do trecho intensifica a erotização da imagem do Coelho, ajudado por uma leitura perversa da ilustração de Tenniel (Figura 4) que é reproduzida a meio da passagem citada (o trecho se estende da página 31 à página 33 do romance, e a figura está na página 32). A imagem tradicionalmente associada à infância – e não só a de Alice, mas a dos leitores, tanto de Lewis Carroll como de Mário Cláudio: nós mesmos – surge no livro como a confirmação visual da sugestão erótica, e opera, na experiência de leitura, um equivalente à perda de inocência da personagem. Também a ingenuidade infantil do leitor é violada aí, na perversão do imaginário da sua infância.



Figura 4. O Coelho Branco. Ilustração de John Tenniel para *Alice no País das Maravilhas*, reproduzida em *O fotógrafo e a rapariga*

O relógio – agora o relógio de bolso do Coelho – surge mais uma vez como modo de marcar o momento de transformação da criança, do desabrochar da sua sexualidade. O ponteiro, que já se anunciava fálico ao assinalar a hora do despertar, se desloca para uma imagem que está no limite do figurado, ameaçando tornar-se puramente referencial: “agressiva lança que ascendera do entrepernas do Fotógrafo” – o próprio falo. É precária a separação entre o metafórico e o denotativo, como é tênue a fronteira entre sono e vigília, e perigosamente ultrapassável o limite entre o desejo e a consumação.

A in experiência da rapariga na sua primeira vivência sexual é coerentemente traduzida na analogia entre coito e parto – única referência associável, talvez, àquela nova sensação. Mas é também essa analogia, combinada ao procedimento imagético recuperado das cantigas de amigo, que permitirá ao texto uma certa liberdade descritiva, em que se vão fundindo a paisagem e a anatomia, o mundo físico e o corpo, numa representação detalhada e atenta à fisicalidade do contato sexual, da penetração e da perda da virgindade: “um *vento* gélido, e soprado lá de fora, *lhe arrepiava as carnes arroxeadas* pelo esforço do parto em que intervinha” – está aí uma releitura dos versos de D. Dinis: “o vento lh’as desvia / levantou-s’alva / meteu-s’alva em ira”. E continua o texto de Mário Cláudio, fundindo o mais íntimo do corpo da rapariga, no momento decisivo de sua entrega, à entrada no País das Maravilhas: “Vencia o *pórtico* que se lhe ia entreabrindo, mas logo a saída se lhe bloqueava numa *impenetrável* constrição de linfas, de *véus*, e de mucos” (grifos nossos).

O crescendo da cena erótica é marcado por gritos, choros e gemidos, e um troar contínuo “interrompido por profundíssimos silêncios”, até o clímax, textualmente assinalado pelo cruzamento dos diversos planos de significação do discurso: a rapariga adormecida que é fotografada; o sonho que a rapariga tem com o Coelho Branco e a entrada no País das Maravilhas (elementos das histórias contadas pelo fotógrafo); e o ato erótico que une, de outro modo, o fotógrafo e a rapariga. Esses planos de sentido convergem numa imagem que tanto refere o despertar de Alice, provocado pelo clarão do *flash* da câmera, como metaforiza a penetração e o rompimento do hímen (segundo a lógica de um texto que associa o ato de fotografar ao ato sexual), como alude ao momento ápice do encontro erótico, traduzido numa espécie de *fiat lux*, e ainda

representa uma revelação, a epifania de quem descobre um espaço de maravilha: “e foi então que as vistas *se lhe rasgaram, varadas por um relâmpago*” (grifos nossos).

O modo mais fácil de interpretar a cena seria deduzir que Alice teve um sonho erótico. Acordada, ela se recompõe “no acto de sacudir do regaço as pétalas dos malmequeres que a brisa espalhara”: mais uma formulação que articula planos de sentido, podendo significar, no plano narrativo, um disfarce ou uma distração do abalo provocado pela experiência erótica, e, no plano metafórico, o desfecho dessa experiência, recordando a ação do vento e registrando o defloramento na imagem das flores desfeitas em pétalas espalhadas. De qualquer modo, não se trata aqui de um *ex-machina* do tipo “foi apenas um sonho”. O sonho não é desprezado como irreal; pelo contrário, parece exprimir uma verdade que a realidade da vigília não comportaria. Delineia-se como uma alternativa possivelmente mais autêntica. Desperta, Alice sorri “como se nada houvesse acontecido”, sinal claro de que algo definitivamente aconteceu. E o fotógrafo, envergonhado, reage como se tivesse participado ativamente da experiência da rapariga.

Povoados das criaturas do País das Maravilhas, os sonhos de Alice são, no romance de Mário Cláudio, a expressão do desejo não só de Charles Dodgson, como da própria rapariga. As imagens literárias, retomadas da narrativa de Carroll e das cantigas medievais, que emprestam também o seu procedimento de construção, tornam possível a consumação de um desejo e de uma vivência erótica de outro modo interditos. As imagens são, neste sentido, transgressoras. E se considerarmos que no seu trabalho de citação a narrativa de Mário Cláudio não só se apropria da criação de Carroll, como, em movimento oposto e complementar, altera a leitura que fazemos das peripécias de *Aline no País das Maravilhas*, teremos de supor que aquelas imagens já eram em si transgressão, a consumação do desejo por meio de uma obra; e que aquele livro infantil é a realização possível de um amor impossível, e sua sublimação.

Na sequência da cena do Coelho Branco, como se pudesse perceber o choro de vergonha e desespero do fotógrafo, a rapariga, novamente adormecida, vai salvá-lo em sonho. À maneira hiperbólica do País das Maravilhas, as lágrimas catárticas de Charles Dodgson se fazem abundantes a ponto de quase afogarem o fotógrafo. Criando um barco, muito significativamente com as folhas de um livro, Alice vai socorrê-lo:

E abandonando ali mesmo a sua parafernália técnica o artista correu a desfazer-se em pranto por detrás de um maciço de medronheiros. [...] Por uma vez, despeitorando-se de quanta mágoa fora acumulando ao longo dos anos, o pobre do homem [...] libertava-se de si próprio, e do papel que andava a representar. [...] No sítio onde dormitava a Rapariga compadecia-se dele, e apressava-se a construir uma enorme barcaça de forma elíptica, aproveitando para o efeito as páginas dos entediantes *Essays and Reviews* que sua irmã Lorina metera por engano numa saca, e na intenção de ler algo que a divertisse. Saltou para o interior do bote, e zarpou a singrar, e a singrar, ao arrepio da torrente que resultava das abundantes lágrimas do artista, terminando por o descortinar, a debater-se com os remoinhos lamacentos em que as águas se convulsionavam. Estendeu então o único remo de que se munira, quando o infeliz do naufrago se achava a pontos de definitivamente soçobrar, e eis que conseguiu ele, mas a muito custo, guindar-se para os dentro da providencial embarcação. Encharcado até aos ossos, tremendo de frio, e com os longos cabelos empapados, a cobrir-lhe o rosto, Charles murmurou como um fantasma esta quadra suplementar, ‘Barquinha da minha vida, tão quente e aconchegada, concede a tua guarida, a quem vale quase nada’ (CLÁUDIO, 2015a, p. 31-33).

As águas, o barco e o remo desta passagem remetem novamente às cantigas de amigo, e muito especialmente a uma composição de Meendinho em que uma moça espera pelo amado enquanto a maré sobe e as ondas ameaçam invadir a ermida onde ela está. Sem barqueiro ou remador, sem saber remar, ela teme “morrer freiosa no mar maior”.³ Uma leitura que considere o plano metafórico da cantiga a lerá também como uma primeira experiência sexual da moça, um aprendizado do prazer solitário, sendo a morte referida nos últimos versos uma metáfora para o orgasmo. As ondas cada vez maiores representariam, neste caso, a excitação sexual, com que a moça teria de aprender a lidar sozinha, na ausência do namorado, representada pela falta de elementos fálicos que o poema efetivamente enuncia.

No que parece ser uma releitura de Mário Cláudio, ressurgem as mesmas imagens, mas em organização diversa, mesmo invertida. A barqueira, a remadora é, já de início, a própria rapariga, que vai salvar um fotógrafo indefeso, prestes a se afogar nas próprias lágrimas. Incorporando função e valor fálicos, ela singra as águas com sua barquinha e estende o “remo de que se munira” para resgatar o “amigo”. A cena de rio e

³ Sedia-m’ eu na ermida de San Simion / e cercaron-mi as ondas, que grandes son: / eu atendend’ o meu amigo, / eu atendend’ o meu amigo! // Estando na ermida ant’ o altar, / e cercaron-mi as ondas grandes do mar: / eu atendend’ o meu amigo, / eu atendend’ o meu amigo! // E cercaron-mi as ondas, que grandes son, / non ei i barqueiro, nen remador: / eu atendend’ o meu amigo, / eu atendend’ o meu amigo! // E cercaron-mi as ondas, do alto mar / non ei i barqueiro, nen sei remar: / eu atendend’ o meu amigo, / eu atendend’ o meu amigo! // Non ei i barqueiro, nen remador; / morrerei freiosa no mar maior: / eu atendend’ o meu amigo, / eu atendend’ o meu amigo! // Non ei i barqueiro, nen sei remar / morrerei freiosa no alto mar: / eu atendend’ o meu amigo, / eu atendend’ o meu amigo! (MEENDINHO, *apud* MACEDO; RECKERT, 1996, p. 145-146).

barco, e uma Alice constituída como figura fálica, poderosa, remetem também ao poema de Lewis Carroll que serve de pórtico a *Alice no País das Maravilhas*. Apresenta-se aí a cena de um passeio pelo rio em que as meninas Liddell – Lorina, Alice e Edith – comandam remos e leme, e exercem seu poder exigindo histórias:

Todos no bote ao sol da tarde,
cheios de alegria flutuando,
mãozinhas desajeitadas
os remos e o leme comandando,
a tatear nas águas ondeadas,
desliza o divertido bando.

Oh! Minha nossa, que dor!
Em meio a essa linda cena,
me pedirem: “Conte uma história!”
é mesmo de não ter pena.
Mas quem pode resistir
a três traquinhas pequenas? (CARROLL, 2015a, p. 8).

Também comandada por Alice, a barca imaginada na cena onírica do romance reverte-se, uma vez cumprido o resgate heroico, em imagem do feminino, metáfora para a anatomia íntima daquele corpo: “barquinha [...] tão quente e aconchegada” – diz uma quadra rimada (quase uma cantiga) do fotógrafo. Essa alteração, ou antes expansão de sentido da imagem vem sugerir uma outra leitura para a figura da personagem masculina mergulhada nas águas e que consegue “a muito custo, guindar-se para os dentro da providencial embarcação”. Mais uma vez, pode-se ler aí uma metáfora da penetração sexual, neste caso decisivamente desejada – e mesmo conduzida – pela rapariga, que, à semelhança da moça da cantiga de Meendinho, assume o controle da situação.

Retornando do piquenique, Alice encontra a mãe muito nervosa, desconfiada do interesse de Charles Dodgson pelas suas filhas. Enquanto Mrs. Liddell remexe as roupas e os pertences das meninas em busca de algum sinal suspeito, e desespera-se ao perceber aroma de tabaco de cachimbo nas coisas de Alice, a rapariga imagina uma cantiga: “Do fundo dos ouvidos da nossa heroína [...] iam ascendendo entretanto os versos seguintes que lhe apetecia cantarolar, ‘Na margem do rio Alice dormita, que pomba tão linda a que nela habita!’” (CLÁUDIO, 2015a, p. 46). Além de símbolo de pureza, a pomba é também uma tradicional representação do feminino e, por extensão,

da virgindade. A associação proposta pela imaginação da rapariga – ela mesma como uma pomba, dormindo na margem do rio – remete a uma cantiga de Fernando Esquio em que uma moça toma a iniciativa de ir até as margens do lago onde o amigo atira flechas às aves – uma metáfora do encontro erótico que refere, uma vez mais, a penetração: “Vaiamos irmana, vaiamos dormir / nas ribas do lago onde eu andar vi / a las aves, meu amigo. [...] Em as ribas do lago u eu vi andar, / seu arco na mão a las aves tirar: / a las aves, meu amigo.”⁴

Essa imagem da moça como ave – vulnerável às investidas do amigo – é retomada na cena seguinte do romance, em que Alice está deitada em sua cama, coberta por um “édredon de penas” e portanto efetivamente travestida em pomba. Mais uma vez, haverá aí uma aparição fálica, na reinvenção de uma criatura de *Alice no País das Maravilhas*: a Lagarta Azul.

⁴ Vaiamos, irmana, vaiamos dormir / nas ribas do lago u eu andar vi / a las aves meu amigo. // Vaiamos, irmana, vaiamos folgar / nas ribas do lago u eu vi andar / a las aves meu amigo. // Nas ribas do lago u eu andar vi, / seu arco na mão as aves ferir, / a las aves meu amigo. // Nas ribas do lago u eu vi andar, / seu arco na mão a las aves tirar, / a las aves meu amigo. // Seu arco na mano as aves ferir / e las que cantavam leixa-las guarir, / a las aves meu amigo. // Seu arco na mano a las aves tirar / e las que cantavam non'as quer matar / a las aves meu amigo. (ESQUIO, *apud* MACEDO; RECKERT, 1996, p. 246-247.)



Figura 5. A Lagarta Azul. Ilustração de John Tenniel para *Alice no País das Maravilhas*, reproduzida em *O fotógrafo e a rapariga*

Se na história de Lewis Carrol a Lagarta fuma narguilé, no romance de Mário Cláudio o “bicharoco fumante” (CLÁUDIO, 2015a, p. 48) está associado ao tabaco do cachimbo do fotógrafo e apresenta-se como uma espécie de avatar dos seus dedos, carregando o mesmo aroma e repetindo e estendendo o seu toque – do vivido para o desejado:

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. Seguiu 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. [...] Sem um mínimo de 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 lhe corrigia uma pose diante da câmara, ou lhe apontava alguma dessas maravilhas da Natureza em que tão versado era (CLÁUDIO, 2015a, p. 46-47; grifos nossos).

Associado à imagem da Lagarta, o dedo do fotógrafo é erotizado, não só por suas carícias, como pelo gesto de apontar e ensinar. Também os ensinamentos do fotógrafo são investidos de erotismo, o que lhe vai valer, a ele e a Alice, quando a mãe da rapariga tentar separá-los. Sobretudo então, quando “a nuvem de tristeza que se abatia sobre os dois *amigos*” (CLÁUDIO, 2015a, p. 52; grifo nosso), uma natureza concebida enquanto linguagem lhes servirá como um modo de comunicação e de contato, seus elementos empregados conscientemente por ambos como um código

cifrado. Alice apresenta a Dodgson uma planta, uma pena de ave, o corpo de um peixe e ele os nomeia, cientificamente: *Ranunculus peltatus*, *Anthya fuligula*, *Salvelinus fontinalis*! A estratégia lembra os “Sonetos a Afrodite Anadiómena”, de Jorge de Sena, tentativa de erotizar organicamente a linguagem valendo-se de termos pouco usados ou inventados, que produzissem um efeito de sensualidade sonora.

A lição do professor de Matemática, e afinal de tantas outras disciplinas, ficava suspensa sobre a corrente, [...] tecia uma como que cumplicidade suavíssima entre mestre e aluna [...] Enganava-se redondamente Mrs. Liddell, se supunha quebrar o elo que unia os estranhos namorados” (CLÁUDIO, 2015a, p. 54).

Mas há ainda um outro gesto dos dedos do fotógrafo que incorpora o erotismo: a escrita. Imaginando uma cena simultânea ao percurso da Lagarta pela cama de Alice, o texto de Mário Cláudio mostra Charles Dodgson abrindo seu diário como se abrisse a própria roupa ou a da amada, prestes a viver uma experiência erótica, e escrevendo em suas páginas a memória do convívio com Alice:

No exacto momento em que a Lagarta alcançava o objetivo da sua penosa romagem, e se encolhia nele como uma crisálida no casulo, o *Fotógrafo ia desfazendo os atilhos que mantinham fechado o diário, descerrava-o cuidadosamente na página semipreenchida*, e apesar de haver soado já a meia-noite datava a entrada a redigir do próprio dia do piquenique. *Na sua admirável caligrafia cursiva*, outrora merecedora do aplauso dos mestres, e do elogio dos familiares, *pôs-se a averbar o que lhe ocorria, sucessos a que, e a despeito de quanto esforço despendesse a evitá-lo, sempre se centravam na pessoa da nossa heroína*” (CLÁUDIO, 2015a, p. 49; grifos nossos).

O diário concretiza e preserva, materialmente, fisicamente pela mão que escreve em caligrafia cursiva, encontros efêmeros, secretos e sempre cerceados. Caberá afinal à escrita, às páginas do diário, das muitas cartas e dos manuscritos com histórias e desenhos que Dodgson enviava à Alice, criar a realidade possível desse amor proibido, condenado e afinal irrealizável, senão no território da imaginação e da literatura.

Por fim, é também de expedientes das cantigas trovadorescas que Mário Cláudio se vale para aludir à separação do fotógrafo e da rapariga: a passagem do tempo e o esmorecimento do amor marcado pela mudança das estações. Como na composição de Nuno Fernandes Torneol, em que o amigo dorme nas manhãs frias, tendo cortado os

galhos onde as aves pousavam e secado as fontes onde se banhavam:⁵ uma castração simbólica, a extinção do desejo, o fim do amor. Depois da primavera e do verão de excursões e piqueniques em meio a uma natureza fértil e exuberante, chega o outono com o amadurecimento da menina, e seu abandono: “A verdade é que se lhe esgotara o bouquet dos cheiros pretéritos [...] tudo abafado pelo manto de folhas secas, e revoltado pela gélida aragem que se lhe entranhava no corpo” (CLÁUDIO, 2015a, p. 76). A rapariga crescida já não é desejada pelo fotógrafo. Na última fotografia que Charles Dodgson faz de sua antiga amada, ela está em pose semelhante à dele na quarta capa do livro de Mário Cláudio: “sentada num cadeirão, e imersa em funda tristeza” (CLÁUDIO, 2015a, p. 71), mas parece ainda mais desamparada, numa solidão que talvez apenas um corpo de mulher possa encarnar.

⁵ Levad’ amigo, que dormides as manhãas frias; / todalas aves do mundo d’ amor dizian: / leda m’ and’ eu // Levad’ amigo, que dormides as frias manhãas; / todalas aves do mundo d’ amor cantavan: / leda m’ and’ eu // Todalas aves do mundo d’ amor dizian; / do meu amor e do voss’ en ment’ avian: / leda m’ and’ eu // Todalas aves do mundo d’ amor cantavan; / do meu amor e do voss’ i enmentavan: / leda m’ and’ eu // Do meu amor e do voss’ en ment’ avian: / vós lhi tolhestes os ramos en que siian: / leda m’ and’ eu // Do meu amor e do voss’ i enmentavan: / vós lhi tolhestes os ramos en que pousavan: / leda m’ and’ eu // Vós lhi tolhestes os ramos en que siian / e lhis secastes as fontes en que bevian: / leda m’ and’ eu // Vós lhi tolhestes os ramos en que pousavan / e lhis secastes as fontes u se banhavan // leda m’ and’ eu. (TORNEOL, *apud* MACEDO; RECKERT, 1996, p. 137-138).



Figura 6. Última fotografia de Alice Liddell tirada por Charles Dodgson

Em novos sonhos, a moça passeia sozinha, e canta sua cantiga de amigo – maravilhas recontadas à maneira portuguesa, transformadas em versos de saudade:

Menina crescida, à beira do rio, de medo transida, mas também de frio, procura um bichinho, há muito encontrado, para seu vizinho, ou seu namorado. Sozinha vagueia, na noite de Outono, extinta a candeia, ferrada no sono. Que querem que eu faça, para ver então, um coelho que passa, de horas na mão? (CLÁUDIO, 2015a, p. 76).

Para a rapariga, nada resta a fazer; foram-se os coelhos com seus relógios que marcavam o tempo do prazer. Nós, leitores, sempre poderemos voltar a *Alice no País das Maravilhas*, para lê-lo agora, com Mário Cláudio, como uma prova de amor.

Referências

- CARROLL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas*. Trad. Nicolau Sevcenko, ilustr. Luiz Zerbini. 3. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2015a.
- _____. *Alice através do espelho e o que ela encontrou lá*. Trad. Alexandre Barbosa de Souza, ilustr. Rosângela Rennó. São Paulo: Cosac & Naify, 2015b.
- CLÁUDIO, Mário. *O fotógrafo e a rapariga*. Lisboa: Dom Quixote, 2015a.
- _____. Uma perversa inocência. Entrevista a Hugo Pinto Santos, *Público*, Lisboa, 27 mar. 2015b. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2015/03/27/culturaipilon/entrevista/uma-perversa-inocencia-1689656>>. Acesso em: 7 jun. 2018.
- MACEDO, Helder. Uma cantiga de D. Dinis. In: _____; RECKERT, Stephen. *Do Cancioneiro de Amigo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996. p. 59-70.
- MACEDO, Helder; RECKERT, Stephen. *Do Cancioneiro de Amigo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

Minicurrículo

Mônica Genelhu Fagundes é professora adjunta de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutora em Literatura Comparada pela UFRJ (2008). Sua área de pesquisa são as relações interartes na literatura portuguesa moderna e contemporânea.