



**UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA**  
**FACULDADE DE TEOLOGIA**

**CURSO DE DOUTORAMENTO EM TEOLOGIA (2.º GRAU CANÓNICO)**  
**Especialização: Teologia Sistemática**

**MIGUEL CABEDO E VASCONCELOS**

**O Teólogo no País das Maravilhas**  
**Formas narrativas e imagens teológicas em *Alice's***  
***Adventures in Wonderland***

Dissertação Final  
sob orientação de:  
Prof. Doutor Alex Vicentim Villas Boas

**Lisboa**  
**2025**

All the world's a stage,  
And all the men and women merely players;  
They have their exits and their entrances,  
And one man in his time plays many parts.

– William Shakespeare

# ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>8</b>
<b>PARTE I UMA ABORDAGEM LITERÁRIA</b>	<b>14</b>
<b>1. O autor</b>	<b>15</b>
1.1. Lewis Carroll no seu contexto: a Inglaterra vitoriana	15
1.2. Lewis Carroll ou Charles Lutwidge Dodgson. Breves elementos biográficos	19
<b>2. O texto</b>	<b>27</b>
2.1. O ponto de vista estrutural: a natureza onírica de Alice	27
2.2. O ponto de vista narrativo	30
2.3. Três temáticas fundamentais	48
<b>3. O leitor</b>	<b>68</b>
<b>PARTE II UMA HERMENÊUTICA TEOLÓGICA</b>	<b>73</b>
<b>4. A força constitutiva das imagens teológicas de Alice's Adventures in Wonderland</b>	<b>75</b>
4.1. Down the Rabbit-Hole ou Alice e o umbral do Mistério de Deus	76
4.2. Afogar-se nas próprias lágrimas ou Alice e o Ministério Petrino	79
4.3. A Caucus Race ou Alice e a Teologia Apofática	83
4.4. A necessidade de uma comunidade de sentido ou Alice e a Eclesiologia	86

4.5. A Mad Tea-Party ou Alice e a Eucaristia	91
4.6. A promessa de um propósito ou Alice e a Escatologia	95
4.7. O despotismo autoritário ou Alice e o sistema sacrificial	99
<b>5. A tipologia da experiência crente nas personagens de Wonderland</b>	<b>104</b>
5.1. Alice	104
5.2. O Coelho Branco	106
5.3. A Lagarta	108
5.4. O Gato de Cheshire	110
5.5. O Chapeleiro Louco	111
5.6. A Rainha de Copas	112
<b>6. Esboço de uma teologia do nonsense</b>	<b>115</b>
6.1. Uma dupla reserva	116
6.2. A lógica da ilógica: o caso da soteriologia	118
6.3. A inversão como método	121
6.4. A extravagância como acontecimento de salvação	125
6.5. O nonsense ao serviço da evangelização	128
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>132</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>136</b>

## RESUMO

Esta dissertação lê *Alice's Adventures in Wonderland* como um «laboratório de sentido» onde Literatura, Filosofia e Teologia se cruzam, num diálogo fecundo. A primeira parte desenvolve uma abordagem literária (focada no autor, no texto e no leitor), situando Lewis Carroll no contexto vitoriano e analisando a obra do ponto de vista estrutural e narratológico, tendo em conta o estatuto do narrador, olhando para a configuração espaço-temporal, e focando a atenção em três eixos temáticos centrais: transição identitária, curiosidade/espanto e linguagem/nonsense. Metodologicamente, sustenta-se numa grelha interdisciplinar (psicologia do desenvolvimento, filosofia dialógica, teoria da linguagem), sempre ancorada no texto.

A segunda parte ensaia uma hermenêutica teológica das imagens de *Alice*, mapeando cenas e individuando o que podem ser *loci* teológicos. Propõe ainda uma tipologia da experiência crente em algumas das personagens – Alice, Coelho Branco, Lagarta, Gato de Cheshire, Chapeleiro Louco, Rainha de Copas –, terminando com um contributo para o que pode vir a ser uma «Teologia do *nonsense* literário», onde a inversão, os paradoxo e a aparente falta de lógica treinam a imaginação e, com ela, a *intelligentia fidei*. Conclui-se que o *nonsense* carrolliano, mais próximo de um sentido alternativo do que do mero sem-sentido, revela potencial formativo e evangelizador ao habituar o leitor a sustentar ambiguidades e a maturar a identidade, como se dramatiza no gesto emancipatório final de Alice.

**Palavras-chave:** Teologia e Literatura; Lewis Carroll; *Alice's Adventures in Wonderland*; *Nonsense*; Hermenêutica Teológica; Identidade; Narrativa.

## ABSTRACT

This dissertation reads *Alice's Adventures in Wonderland* as a “laboratory of meaning” where Literature, Philosophy, and Theology intersect in a fruitful dialogue. Part One develops a literary approach (focused on the author, the text, and the reader), situating Lewis Carroll within the Victorian context and analyzing the work from structural and narratological perspectives, considering the status of the narrator, the spatio-temporal configuration, and concentrating on three central thematic axes: identity transition, curiosity/wonder, and language/nonsense. Methodologically, it rests on an interdisciplinary framework (developmental psychology, dialogical philosophy, theory of language), always anchored in the text.

Part Two attempts a theological hermeneutic of Alice's images, mapping scenes and identifying what may serve as theological loci. It also proposes a typology of faith experience in several characters – Alice, the White Rabbit, the Caterpillar, the Cheshire Cat, the Mad Hatter, the Queen of Hearts – culminating in a contribution toward what may become a “Theology of literary nonsense,” where inversion, paradox, and apparent illogic train the imagination and, with it, the *intelligentia fidei*. It concludes that Carrollian nonsense – closer to an alternative sense than to mere senselessness – reveals formative and evangelizing potential by accustoming the reader to sustaining ambiguities and maturing identity, as dramatized in Alice's final emancipatory gesture.

**Keywords:** Theology and Literature; Lewis Carroll; *Alice's Adventures in Wonderland*; Nonsense; Theological Hermeneutics; Identity; Narrative.

## **ABREVIATURAS**

Bas. - Basílio de Cesareia

*De Civ. D.* - De civitate Dei

*Conf.* - Confissões

*E.E.* - Exercícios Espirituais

*Leg. lib. gent.* - *Ad adolescentes de legendis libris gentilium*

*Metaph.* - Metafísica

Pl. - Platão

*Prob.* - Problemata

*Tht.* - Teeteto

As abreviaturas que apresentamos para os autores clássicos e as suas obras estão de acordo com Henry Liddell, Robert Scott et al., *A Greek-English Lexicon with revised supplement*, Clarendon Press, Oxford, 1996. Não nos escapa a subtileza de que este Henry Liddell seja justamente o pai de Alice Liddell, a menina que inspirou a obra que estudamos.

## INTRODUÇÃO

### **Bíblia, Literatura e Teologia**

Num tempo em que o Ocidente se depara com desafios que muitos pensámos que tinham ficado no passado, uma pergunta torna-se crescentemente relevante: como podemos encontrar uma medida para interpretar correctamente a realidade que nos rodeia, uma régua que permita oferecer uma hermenêutica robusta do tempo e do lugar em que vivemos, uma axiomática estável a partir da qual «julgar» o mundo e *no* mundo?

Uma resposta clássica a essa pergunta reside na noção de Cânone. Com efeito, nas origens da nossa civilização ocidental, desde muito cedo, o fundamento da realidade foi identificado com um livro, ou melhor, uma biblioteca – *biblos* ou, no plural, *biblia* – que, reunindo textos de vária ordem, apresentava uma surpreendente coerência interna. Na realidade, não é especialmente evidente que uma biblioteca, em vez de uma cidade ou de uma figura fundadora, possa servir como eixo de uma cultura; mas é precisamente isso que o Ocidente parece ter assumido. A Bíblia é um conjunto de livros em certo sentido autónomos e, ao mesmo tempo, portadores de um enredo coerente que atravessa séculos e géneros literários variados, no qual o Antigo Testamento já carrega, em tensão, o que o Novo virá a desvelar. Assim, falar de Teologia e Literatura, na presente monografia, é reconhecer essa dupla condição: a Bíblia como matriz narrativa e simbólica que gerou (e continua a gerar) Literatura, e a Literatura como espaço onde essa matriz é acolhida, transformada e posta à prova. Mas – vale a pena perguntar – será isso no nosso tempo possível ou, sequer, desejável?

O problema contemporâneo da percepção ajuda, no nosso entender, a esclarecer o lugar de uma tal matriz. Depois da Segunda Guerra Mundial, em diferentes áreas – da filosofia à robótica, passando pela crítica literária – tomou-se gradualmente maior consciência de que «ver» ou «percepcionar a realidade» não coincidia apenas com uma recolha de dados. Na

verdade, sobre tudo e em todo o lado, estamos diante de um número praticamente infinito de factos; e, por isso, sem uma heurística que selecione e hierarquize esses infinitos factos, não há visão nem percepção, apenas ruído. Na verdade, para gerir os infinitos factos que tem sempre diante de si, o ser humano, para levar a cabo a percepção da realidade, precisa de uma atribuição de valor; o que nos leva a concluir algo fundamental: somente depois de uma decisão ética é que é possível perceber a realidade.

A velha intuição de Hume – do ser não se extrair um dever – reaparece aqui com vigor: da pura descrição factual da realidade não nasce uma conduta nem uma ética nem sequer um *ethos*. O ser humano fica diante dos factos, mas não sabe o que fazer com eles. Nesta perspectiva, Teologia e Literatura – o domínio da profundidade existencial – são de uma relevância crucial, justamente porque fornecem quadros narrativos e simbólicos a partir dos quais o real se torna visível, compreensível e navegável.

A modernidade tardia em que vivemos, porém, desconfiou desses quadros. Sob a suspeita dos enviesamentos, as metanarrativas foram lidas, de Marx a Foucault, como instrumentos de poder; e o Cânone, como mecanismo de exclusão. A noção de Cânone, com efeito, foi nos últimos anos amplamente discutida nas universidades, sobretudo no contexto norte-americano. Aí, é mais ou menos consensual que a razão de ser do Cânone é sobretudo política, resultado das tentativas de manutenção de poder por parte de quem tem um modo clássico (ou tradicional) de entender a sociedade. Pela mesma razão, é também mais ou menos consensual que o Cânone deve ser contestado, fruto das necessidades e reivindicações de representação formal – e material – de grupos emancipados ou em emancipação que procuram «um lugar à mesa», como nota António M. Feijó:

Cada grupo emergente exige mentores e descrições de si mesmo, publica e curricularmente disponíveis, que incrementem a sua estima e reflectam a sua difícil emergência. A exigência que faz é pragmática: pretende um lugar à mesa, sentar-se ao lado dos que, há muito, entre si repartem o produto socialmente disponível de bens e direitos<sup>1</sup>.

Há nisto, porém, uma contradição interna, que Feijó reconhece – «um objecto comum é, assim, substituído por um adição de particularismos»<sup>2</sup> – e acrescenta, não sem fina ironia:

Se a democracia liberal aparenta ser o melhor modo de ser governado e de assegurar uma igualdade social crescente, toda a arte, pelo contrário, decorre da desigualdade de um saber,

---

<sup>1</sup> António M. Feijó, «Cânone 1» in António M. Feijó, João R. Figueiredo e Miguel Tamen, *O Cânone*, Fundação Cupertino de Miranda/Tinta da China, Lisboa, 2020, 13.

<sup>2</sup> António M. Feijó, «Cânone 1», 13.

de um ofício, de uma mão ou de uma mente. A coexistência mais difícil com o peso da anterioridade de textos e nomes em que consiste o cânone de uma literatura nacional é, pois, a de um autor que pretenda aumentá-la. Os autores canônicos puderam inflectir a forma dessa anterioridade através da violência de um tropo, de uma figura, de uma posição inédita. A posteridade do seu nome é função dessa violência expressiva. Se, entretanto, a constituição do cânone se vier a tornar, de modo irreversível, privilégio dos grupos que o desenham à sua imagem, a posição, que defendem, de que a origem do cânone é política tornar-se-á uma evidência irrefutável<sup>3</sup>.

Aquilo que na concepção de Feijó parece ser um conflito insanável – porque, do ponto de vista político, ou estamos do lado de quem quer preservar um poder, ou estamos do lado de quem condenará o cânone a deixar de o ser – poderá ser olhado *a-politicamente*? Parece-nos que sim, se formos capazes de olhar as relações humanas e societárias como algo mais do que jogos de poder.

No nosso entender, a experiência humana, ao contrário do que parecem entender algumas leituras contemporâneas, mostra que relações sociais duráveis assentam mais na reciprocidade e na procura de um bem comum partilhável do que no poder imposto; sem negar estruturas de exclusão e opressão que estiveram à vista – e ainda estão – um pouco por todos os contextos sociais, não pomos em causa que na história tenha havido e haja opressores e vítimas; o que questionamos é que a história se possa ler, primordialmente, como acontecimento de exploração e opressão em si mesma. Com efeito, sociedades que presumem um valor inteiro e absoluto em cada pessoa tendem a gerar contextos onde, se houver escolha livre, as pessoas preferem viver. Esse reconhecimento do valor absoluto do Outro, que a tradição judaico-cristã exprime na linguagem da *imago Dei* do Génesis, pertence ao «reino da profundidade», ao domínio dos primeiros princípios. É justamente aí que Teologia e Literatura se encontram: ambas sondam o «fundo» de onde brotam critérios para ver, interpretar e agir no mundo.

Também por isso nos parece que a questão do cânone interpretativo da realidade não se resolve com um gesto de denúncia, mas com um trabalho de memória. Os clássicos não se impõem por decreto: sobrevivem ao tempo porque revelam capacidade de iluminar gerações distintas. No mapa das influências que percorre a Literatura Ocidental, poucos nós são tão densos quanto a Bíblia. Ler Shakespeare, Dostoiévski ou tantos outros contemporâneos é, muitas vezes, ler ecos, contrapontos e desenvolvimentos de motivos bíblicos; compreender as personagens e os seus dilemas exige familiaridade com um léxico simbólico e moral que a

---

<sup>3</sup> António M. Feijó, «Cânone 1», 15.

Bíblia ajudou a sedimentar. Assim, quando na presente dissertação colocamos Teologia e Literatura em diálogo, não o fazemos como quem junta dois domínios estranhos, mas como quem reconstitui uma conversa antiga que moldou o imaginário do Ocidente.

### *Alice's Adventures in Wonderland*

Justamente neste sentido, a presente dissertação propõe-se ler *Alice's Adventures in Wonderland*<sup>4</sup>, de Lewis Carroll, como um laboratório de sentido onde Literatura, Filosofia e Teologia se cruzam sem se confundirem. Partimos da convicção de que a obra de Carroll, longe de ser um mero clássico infantil, é um lugar onde se testa os limites da linguagem, em que se desestabiliza as regras de racionalidade e onde se devolve ao leitor a tarefa de recompor o mundo que a narrativa fragmenta. O objetivo deste estudo, como recordaremos sempre que for oportuno, não é moralizar o texto, nem procurar nele um catecismo implícito, mas explorar o modo como a imaginação literária cria condições para pensar o religioso e o teológico de formas novas. Assim, assumimos a obra como espaço onde a razão aprende com o *nonsense* e onde o *nonsense* se reconhece surpreendentemente racional.

A escolha de *Alice* justifica-se também pelo seu lugar de charneira na cultura vitoriana, num momento em que a compreensão da literatura infantil deixa de ser meramente ética e moral, e se começa a abrir espaço para o fantástico, depois de uma lógica de disciplina social e a inaugurar o espaço de uma imaginação mais livre e audaz. A figura de uma menina que cresce e diminui, que pergunta e protesta, que erra e aprende, é também uma personificação das grandes linhas filosóficas e existenciais da modernidade, naquilo que tem de questionamento da identidade e do eu, de relação complexa com a autoridade, e do próprio papel da linguagem como algo que está sob suspeita, e também isso torna pertinente a escolha desta obra.

Metodologicamente, o percurso que aqui fazemos desdobra-se num duplo movimento. Em primeiro lugar, uma abordagem literária, centrada no autor, no texto e no leitor: o autor como ponto de partida, em que contexto e circunstâncias biográficas têm peso bibliográfico; o texto

---

<sup>4</sup> No presente estudo, trataremos a obra de Carroll segundo a edição crítica seguinte: Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, in Donald J. Gray, ed., *Alice in Wonderland: Authoritative texts of Alice's Adventures in Wonderland, Through the looking-glass, The hunting of the snark, background, criticism*, W. W. Norton & Company, Nova Iorque, 2023. Todas as referências têm base nesta edição. Ao longo do nosso texto, referir-nos-emos por vezes à obra como *Alice* (em itálico) para distinguir da referência à sua protagonista, *Alice* (em grafia regular). As versões em português estão conforme Lewis Carroll, *Alice no País das Maravilhas*, trad. Margarida Vale do Gato, Relógio d'Água, 2007.

à luz dos métodos literários, com uma breve passagem pela abordagem estrutural, mas sobretudo centrado numa chave interpretativa narratológica, e o leitor como ponto de chegada, cuja realidade vital assimila e, por isso, personaliza (modificando) a obra. Num segundo momento, ensaiamos uma hermenêutica teológica à obra de Carroll, propositadamente não alegórica: não nos pareceu útil fixar equivalências entre o enredo de Alice e o mundo bíblico ou teológico, que seriam necessariamente forçadas, e optámos por procurar individuar elementos de experiência vital que pudessem ser comuns em Alice e nas vivências crentes – limiar, prova, queda, hospitalidade, tempo, promessa – e onde a linguagem da fé fosse útil para captar alguma novidade em Alice. Em ambos os movimentos, o critério é o mesmo: dar conta do que a obra faz – ao sentido, ao leitor, ao mundo – antes de dizer o que supostamente ela «quer dizer» ou o seu autor «teria desejado transmitir».

Por seu lado, tentámos recorrer a um quadro teórico plural e deliberadamente interdisciplinar. Da Narratologia, apostamos em Greimas, para mapear programas de ação; em Margolin, para pensar o estatuto do narrador e, como não poderia deixar de ser, em Todorov, para explicitar o papel ativo do leitor e oferecer um enquadramento geral da narratologia. Da Psicologia do Desenvolvimento e da Psicanálise, convocamos Anna Freud e Erikson para iluminar a moratória identitária que a narrativa dramatiza; da Filosofia, especificamente da Filosofia Dialógica, Martin Buber ajuda a compreender a constituição do eu na relação e na reciprocidade. No domínio da linguagem, a distinção de Peter Heath entre *nonsense* e absurdo permite circunscrever com precisão a lógica de Carroll. E, na fronteira com a Teologia, G. K. Chesterton e Josephine Gabelman sustentam a hipótese de que o *nonsense* treina a *intelligentia fidei*: paradoxos e inversões surgem como ginásio da imaginação crente.

Procurámos também, no que toca ao âmago da relação entre Literatura e Teologia, evitar dois riscos simétricos: por um lado, reduzir Alice a uma alegoria moralizante; por outro, dissolver toda ressonância metafísica e teológica num formalismo de superfície. Assim, propomos que o País das Maravilhas seja, simultaneamente, lugar de crítica cultural (não ignorando, mas mantendo-nos a uma certa «distância de segurança» da leitura de David Day<sup>5</sup>), e escola de discernimento: expõe a arbitrariedade do poder e das convenções, treina o leitor para sustentar ambiguidades, e ensina que a procura de sentido se faz caminhando. Nesta perspetiva, a emancipação final de Alice não é apenas uma peripécia narrativa, mas entende-se como acontecimento de maturidade crítica.

---

<sup>5</sup> Cf. David Day, *Alice's Adventures in Wonderland Decoded*, Doubleday Canada, Toronto, 2015.

Do mesmo modo, delimitamos o campo do que nos propomos fazer: não pretendemos reconstruir exhaustivamente a biografia de Carroll, nem oferecer uma revisão de literatura exhaustiva da recepção de Alice – o que seria manifestamente impossível, tal é a profusão de leituras, reflexões e campos de análise que sobre esta obra se debruçaram –, nem sequer alinhar nas leituras niilistas, freudianas ou psicadélicas que foram, e continuam a ser, talvez as mais populares. Optámos, isso sim, por uma seleção de cenas e motivos que nos pareceram servir mais eficazmente o método escolhido, conscientes dos riscos de anacronismo que uma leitura teológica sempre enfrenta. Como pressupostos, fizemos o possível por ancorar sempre as nossas leituras no texto de Carroll, privilegiando pontos de contacto entre os saberes, em vez de intenções autorais, como já referíamos acima.

Em síntese, percorremos este itinerário como exercício de análise rigorosa, não para colhermos respostas pré-fabricadas, mas para adquirirmos maior competência na formulação e sustentação de problemas que a Teologia reconhece na Literatura e vice-versa. Do prólogo antes do sonho à cena do tribunal, da queda pela toca do Coelho ao episódio do chá, cada passo de Alice funciona como ponto de observação da condição humana. Com efeito, se o País das Maravilhas pode ser figura do nosso mundo, então as aventuras e desventuras de Alice são não dela, mas património do humano e do crente. É este horizonte de inteligibilidade, literária e teológica, que orienta as páginas que se seguem.

## PARTE I

### UMA ABORDAGEM LITERÁRIA

Nesta primeira parte propõe-se um itinerário organizado em torno de três eixos complementares – autor, texto e leitor – que espelham dimensões nucleares da hermenêutica moderna e das teorias da recepção literária. Esta tripartição não é meramente expositiva, mas visa articular, de forma sistemática e progressiva, os elementos que concorrem para a construção de sentido em *Alice's Adventures in Wonderland*. No primeiro capítulo, dedicado ao autor, reconstituem-se os principais dados biográficos, culturais e intelectuais que informam a escrita de Lewis Carroll, sublinhando a relevância do quadro vitoriano e a especificidade das suas convicções pessoais e académicas. No segundo capítulo, centrado no texto, procede-se a uma análise literária da obra, que combina atenção à arquitetura estrutural com um olhar sobre os dispositivos narrativos, temáticos e simbólicos que sustentam o *nonsense* e a trama carrolliana. Por fim, o terceiro capítulo desloca o foco para a figura do leitor como espaço da receção crítica, evidenciando a produtividade interpretativa que a obra continua a suscitar e explicitando alguns modos de participação do leitor na geração de significado.

Em conjunto, esta abordagem integrada e tríplice permite, a nosso ver, uma leitura calibrada, atenta às condições de produção, às estruturas do discurso e às suas múltiplas possibilidades de interpretação e apropriação.

## 1. O AUTOR

A compreensão de *Alice's Adventures in Wonderland* não pode prescindir de um olhar atento à figura de Charles Lutwidge Dodgson, mais conhecido como Lewis Carroll. A sua formação académica, os seus interesses matemáticos e lógicos, a sua sensibilidade teológica e o contexto cultural vitoriano em que viveu constituem elementos decisivos para a leitura da obra. Esta secção propõe-se, assim, explorar as principais influências intelectuais, religiosas e literárias que moldaram o universo criativo de Carroll.

### 1.1. Lewis Carroll no seu contexto: a Inglaterra vitoriana

O contexto histórico em que Lewis Carroll viveu e escreveu *Alice's Adventures in Wonderland* é fundamental para compreender vários aspectos de sua obra. A chamada Era Vitoriana corresponde ao longo reinado da Rainha Vitória no Reino Unido (1837–1901) e foi um período de profundas transformações sociais, culturais e tecnológicas. A Inglaterra vitoriana alcançou o auge da Revolução Industrial e do imperialismo britânico, o que resultou em prosperidade material para a classe média e alta, mas também em grandes contrastes sociais. Ao mesmo tempo, vigorava um código moral rigoroso: valorizavam-se a respeitabilidade, a disciplina e os bons costumes, sobretudo nas famílias das classes mais altas. Nesse cenário, surgiram tensões entre progresso e tradição, ciência e religião (é o tempo de Darwin e das primeiras teorias evolucionistas), liberdade e convenção, tensões essas que iriam transparecer, ainda que de modo subtil e satírico, nas aventuras de Alice.

A sociedade vitoriana era hierárquica e estratificada, valorizando a ordem social e a deferência à autoridade. A família ideal prezava pela conduta moral irrepreensível e pelas boas maneiras, esperando-se que as crianças fossem «vistas e não ouvidas», ou seja, obedientes, educadas e reservadas. No entanto, a verdade é que, ao longo do século XIX, ocorreu uma significativa evolução na maneira como a infância era concebida. No início do período vitoriano, prevalecia uma visão influenciada pelo puritanismo: as crianças seriam naturalmente inclinadas para o pecado, devendo ser corrigidas e moralizadas por meio de literatura e disciplina rígidas. Com efeito, pelo menos desde o século XVII, abundavam

histórias didáticas e contos com finais trágicos, mostrando como as crianças desobedientes pagavam caro pelos seus erros e tinham de sofrer as consequências das suas más decisões<sup>6</sup>.

No entanto, a esta doutrina do pecado foi-se gradualmente impondo a doutrina da inocência, a partir de pensadores como Jean-Jacques Rousseau ou William Wordsworth. Nesse sentido, a infância passou a ser vista como uma fase de pureza originária e imaginação inocente, e não como um período de delinquência a ser corrigido; e, conseqüentemente, a literatura infantil também começou a mudar de uma perspectiva meramente instrutiva para uma lógica de entretenimento e lazer. Nessa transição cultural, *Alice's Adventures in Wonderland* surge como um texto emblemático; com efeito, a obra de Carroll celebra a curiosidade, a aventura e a imaginação da infância, apresentando Alice como criança curiosa que vive peripécias extraordinárias, sem que tenha de ser punida por nada do que faz. Do mesmo modo, é significativo que Carroll parodie diretamente, em *Alice*, poemas piedosos e edificantes de autores como Isaac Watts<sup>7</sup> e Robert Southey<sup>8</sup> – versos que no passado tinham servido para instruir crianças – invertendo-os em versões *nonsense*. Nisso, Carroll afasta-se de uma lógica moralista da educação, convertendo-a em humor. Não é exagero dizer que *Alice* ajudou a superar definitivamente a era da literatura infantil estritamente didática, inaugurando um novo paradigma em que o lazer e a fantasia ocupam o primeiro plano.

Um outro aspecto cultural relevante é o facto de a protagonista ser Alice; numa época em que os papéis femininos eram limitados na esfera pública, a escolha de uma heroína infantil do sexo feminino não deixa de ter um impacto simbólico. No seu mundo maravilhoso, Alice é independente: toma decisões, questiona autoridades e segue sem grandes reservas a sua curiosidade prática e intelectual. Desse modo, *Alice* acompanha o espírito de um tempo em que a infância e, em certa medida, a feminilidade, ganhavam novo relevo no imaginário social.

---

<sup>6</sup> A própria Alice faz referência a este tipo de literatura: cf. Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 10. Do mesmo modo, veja-se, por exemplo, James Janeway, *A Token for Children: Being an Exact Account of the Conversion, Holy and Exemplary Lives and Joyful Deaths, of Several Young Children*, acedido a 2 de Julho de 2025, <https://name.umdl.umich.edu/N00759.0001.001>; ou Mary Martha Sherwood, *The infant's progress, from the valley of destruction to everlasting glory*, acedido a 2 de Julho de 2025, <http://books.google.com/books?id=I-MHAAAAQAAJ&oe=UTF-8>.

<sup>7</sup> No capítulo *The Pool of Tears*, Alice tenta recitar *How doth the little busy bee*, um poema popular de Isaac Watts, mas engana-se, dizendo *How doth the little crocodile / Improve his shining tail / And pour the waters of the Nile / On every golden scale! [...]*. Cf. Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 16.

<sup>8</sup> No capítulo *Advice from a Caterpillar*, um engano semelhante tem lugar, quando Alice tenta recitar um poema de Robert Southey intitulado «You are old, Father William». Cf. Donald J. Gray, *Alice in Wonderland*, 35-38.

A Era Vitoriana foi também marcada pelo progresso tecnológico e científico, e pelo fascínio com descobertas e invenções. Exposições universais, como a Grande Exposição de 1851 em Londres, exibiam maravilhas industriais e artísticas de todo o mundo no imenso *Crystal Palace*. O próprio Carroll visitou essa feira mundial e ficou deslumbrado, descrevendo-a, numa carta que escreve à sua irmã, como uma espécie de mundo encantado («a sort of fairyland<sup>9</sup>»). Com efeito, uma tal justaposição de realidade e maravilhamento é, em certo sentido, uma imagem pertinente da mentalidade vitoriana, uma época em que o mundo real oferecia cenários deslumbrantes, graças aos progressos que a revolução industrial tinha começado. Enquanto a ciência desvendava leis da natureza (Charles Darwin publicou, como dizíamos acima, *On the Origin of Species*, em 1859, abalando crenças tradicionais) e novas tecnologias como comboios e telégrafos diminuía distâncias, a literatura de fantasia florescia como um contraponto encantado à vida moderna.

#### 1.1.1. Ecos da realidade vitoriana em *Alice*

Embora decorra num mundo de fantasia ilógica, em *Alice* podemos reconhecer diversos traços próprios da sociedade vitoriana. Com efeito, *Alice's Adventures in Wonderland* não apenas emerge no interior deste meio, mas também a interpela e provoca com subtileza e humor. Diversos elementos da cultura do tempo de Carroll são distorcidos, exagerados ou submetidos a um jogo de inversões que expõe a fragilidade e a risibilidade de certas convenções. Um dos alvos mais recorrentes da crítica satírica da obra é o sistema social vitoriano, fortemente hierárquico, estruturado em torno de papéis fixos e códigos de conduta. A própria figura da Rainha de Copas, com os seus juízos arbitrários e ordens de execução sem fundamento – *Off with their heads!* –, torna-se um símbolo grotesco do autoritarismo vitoriano. Por outro lado, a obsessão com horários, regras e etiquetas, visível, por exemplo, na pressa neurótica do Coelho Branco ou na cerimónia caricata do julgamento – a que à frente aludiremos com mais pormenor – reflete a moral da eficiência e da respeitabilidade que marcava o quotidiano das classes mais altas. Carroll revela, assim, como o formalismo social pode ser tão absurdo quanto o *nonsense*.

Do mesmo modo, é também reflexo evidente da sociedade vitoriana o papel atribuído à educação e ao discurso moral. A protagonista é, com frequência, confrontada com figuras que

---

<sup>9</sup> Morton N. Cohen, ed., *The Selected Letters of Lewis Carroll*, MacMillan Press, Londres, 1982, 12.

esperam dela respostas padronizadas, raciocínios formais, ou repetições decoradas; e, no entanto, essas estruturas desmoronam-se em *Wonderland*. Alice tenta aplicar máximas aprendidas, recitar poemas ou resolver enigmas com o rigor que a educação vitoriana exigia, mas todos esses esforços falham sucessivamente, desmontando ironicamente os alicerces de uma escola fundada na repetição e na autoridade – ao passo que, em *Wonderland*, a experiência, a adaptação e a criatividade seriam os elementos decisivos.

A própria linguagem, tão valorizada como instrumento de poder e racionalidade na era vitoriana, é posta em causa. Os diálogos com personagens como o Chapeleiro Louco, a Lagarta ou o Gato de Cheshire fazem com que Alice se depare com a opacidade do discurso, onde a lógica habitual não se aplica. Esta desconfiança em relação à linguagem como forma de compreensão do mundo ecoa, por contraste, a confiança vitoriana na lógica, no progresso científico e no discurso jurídico e institucional como pilares da civilização.

No mesmo sentido, há ainda em *Wonderland* uma crítica implícita ao modo como a sociedade vitoriana estruturava os papéis de género e a função do corpo. As constantes transformações físicas de Alice, que cresce, diminui, muda de proporção, tudo isto em contextos sociais imprevisíveis, podem ser lidas como dramatização do desconforto com os papéis de género impostos. Numa cultura que exaltava a domesticidade feminina, o silêncio e a contenção corporal, Alice afirma-se como corpo em mutação, como presença que ocupa e desafia os espaços, inclusive os interditos.

Assim, *Alice's Adventures in Wonderland* é, ao mesmo tempo, produto e crítica do seu tempo. Por meio do deslumbramento, Carroll oferece um espelho «deformante» onde a racionalidade vitoriana se revela ilógica, a moral se torna caricata, e a ordem social é desmontada por dentro. Se a infância vitoriana começava a ser vista como tempo de imaginação e liberdade, a obra de Carroll leva essa noção ao extremo, oferecendo-nos uma viagem por um mundo em que o poder é desconstruído e o sentido é sempre uma aventura em aberto.

## 1.2. Lewis Carroll ou Charles Lutwidge Dodgson. Breves elementos biográficos<sup>10</sup>

Lewis Carroll é, como se sabe, o pseudónimo literário de Charles Lutwidge Dodgson, nascido a 27 de janeiro de 1832, num ambiente familiar profundamente marcado pela religiosidade, pela disciplina intelectual e por uma atmosfera de isolamento rural que viria a influenciar profundamente o seu imaginário literário. Filho de um clérigo da Igreja de Inglaterra, Rev. Charles Dodgson, e de Frances Jane Lutwidge, Charles cresceu numa pequena aldeia nas margens do Mersey, quase intocada pelo avanço da revolução industrial, uma vez que o seu pai, académico em Oxford, abdicara de uma carreira promissora na universidade para poder casar<sup>11</sup>, aceitando a posição de «cura perpétuo» em Daresbury. Essa renúncia, motivada por um forte sentido de dever familiar, acabaria por transmitir a Charles uma noção de vocação e sacrifício que moldaria a sua própria trajetória. Da sua mãe, Carroll herdou a gentileza e piedade; do pai, o amor pela matemática e uma inclinação para o humor paradoxal<sup>12</sup>, traços que se tornariam centrais tanto na sua personalidade como na sua obra literária. Esses primeiros anos foram, como ele próprio escreveu no poema *Solitude*, um tempo de tal plenitude que desejaria trocar toda a riqueza acumulada pelos anos por mais um dia de verão na sua infância:

I'd give all wealth that years have piled,  
The slow result of Life's decay,  
To be once more a little child  
For one bright summer day<sup>13</sup>.

Com efeito, educado inicialmente em casa, como era comum entre rapazes da sua condição, Dodgson foi enviado aos doze anos para a Richmond School, onde se revelou já um aluno excepcionalmente talentoso, em especial em matemática e línguas clássicas. Pouco depois, porém, deixou Richmond e foi para Rugby, mudança que o filho do Rev. Dodgson não viria a apreciar. A sua gaguez, ainda que leve, tornou-se alvo de chacota, e a rigidez do ambiente escolar contrastava com a suavidade familiar de Daresbury. Apesar do sucesso

---

<sup>10</sup> Nesta secção, seguiremos de perto os contributos de Donald Thomas que se encontram na edição crítica da obra: cf. Donald J. Gray, ed., *Alice in Wonderland: Authoritative texts of Alice's Adventures in Wonderland, Through the looking-glass, The hunting of the snark, background, criticism*, W. W. Norton & Company, Nova Iorque, 2023.

<sup>11</sup> O *college* de Oxford em que o pai de Lewis Carroll ensinava, Christ Church, é também a catedral da Cidade. Segundo Donald Thomas, na lógica da Igreja Anglicana, ao deão e o capítulo da Catedral era permitido casar, mas não aos *students* (como ali se chama ao que na maioria dos *colleges* se chama *fellows*). Assim, a opção do Rev. Dodgson de constituir família implicou um passo atrás na sua carreira académica. Cf. Donald Thomas, «Family, Boyhood, Education» in Donald J. Gray, ed., *Alice in Wonderland*, 239.

<sup>12</sup> Cf. Donald Thomas, «Family, Boyhood, Education», 241.

<sup>13</sup> Lewis Carroll, *Solitude*, citado por Donald Thomas, «Family, Boyhood, Education», 241.

académico – acumulou prémios em quase todas as disciplinas, incluindo Matemática, Clássicos e Teologia – Dodgson recordaria os anos em Rugby sem qualquer sensação de prazer, e escreveria que «nenhuma consideração terrena [o] levaria a reviver aqueles três anos»<sup>14</sup>.

Em 1851 ingressou em Christ Church, em Oxford, a mesma faculdade onde o pai estudara, onde encontrou um ambiente mais favorável à sua sensibilidade. Com uma rotina rigorosa, destacou-se rapidamente como estudante de Matemática, recebendo uma bolsa e, mais tarde, sendo nomeado *Student* – em Christ Church, é o equivalente a *Fellow* – e professor da disciplina. Uma condição desta nomeação era o celibato e o ingresso nas ordens menores, que aceitou, embora nunca tenha chegado, ao contrário do seu pai, a exercer o ministério ativo.

A estabilidade de Oxford permitiu-lhe cultivar, para além da matemática, o gosto pela lógica, e pela literatura de *nonsense*, na qual começou a encontrar um canal para expressar, de forma criativa, o seu universo interior. Com efeito, com a chegada do caminho de ferro em meados do século XIX, Londres passou a estar a um dia de distância de Oxford; e, nos tempos oxonianos de Charles, a capital nunca parecera tão vibrante nem tão moderna: a obsessão de Dodgson com a novidade estava plenamente em sintonia com o desenvolvimento e o progresso desta época. Nesses anos, surgiram também a luz elétrica, os sistemas de esgotos urbanos, a máquina de escrever, a bicicleta, e a fotografia a cores, o primeiro aspirador e a máquina de lavar a loiça. Com tudo isto, as visitas de Charles a Londres foram-se tornando cada vez mais frequentes e prolongadas, e Dodgson passou a privar com numerosos artistas e escritores que o viam como par, enquanto fotógrafo e homem de letras.

Foi com o escultor Alexander Munro (1825–1871), de cujas obras fazia fotografias, que visitou pela primeira vez Dante Gabriel Rossetti (1828–1882), na Tudor House, em Cheyne Walk, Chelsea, a 30 de setembro de 1863. [...] A antiga casa de tijolo do século XVI, com os seus painéis de madeira e jardins recatados, acolhia uma população flutuante de artistas e escritores: Rossetti, o seu irmão William Michael, o romancista e poeta George Meredith, os poetas Algernon Charles Swinburne e William Morris, e visitantes como os artistas Frederick Leighton, James McNeill Whistler e Frederick Sandys. Havia também um verdadeiro jardim zoológico doméstico: um arganaz dormia à mesa de jantar, e um tatu e um canguru viviam no jardim. O pintor Ford Madox Brown, hóspede frequente, acreditava que o arganaz inspirara Dodgson a criar o *Dormouse* de *A Mad Tea-Party*<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Lewis Carroll, citado por Donald Thomas, «Family, Boyhood, Education», 244.

<sup>15</sup> Donald Thomas, «Man about Town» in Donald J. Gray, ed., *Alice in Wonderland*, 265.

No entanto, a peça central na biografia literária de Dodgson é o seu relacionamento com a família do reitor de Christ Church, Henry Liddell, especialmente com as suas filhas, Edith, Lorina e Alice. A convivência frequente com as crianças, a quem contava histórias nos jardins e nos passeios de barco, tornou-se o berço vivo da ficção que o consagraria. Num memorável passeio de barco até Godstow, a 4 de julho de 1862, Dodgson inventou, ao longo da viagem, uma narrativa fantástica para entreter as três meninas. Alice, entusiasmada, pediu-lhe que a escrevesse. Este pedido, unido à insistência posterior da própria criança, levou-o a redigir, ilustração após ilustração, o manuscrito intitulado *Alice's Adventures Under Ground*, que mais tarde evoluiria para a obra publicada. A versão manuscrita foi um presente de Natal para Alice. Contudo, a recepção entusiástica da história por parte de outros leitores e amigos incentivou Dodgson a procurar um editor. Após abandonar a ideia de ilustrar ele próprio o livro, contratou Sir John Tenniel, cuja imagética marcante fixaria o rosto visual de *Alice* para a posteridade.

A improvisação e o contacto direto com o imaginário infantil são elementos essenciais na génese de *Alice*. O impulso da oralidade, aliado à lógica interna das crianças e ao *nonsense* cultivado com precisão matemática, estão no coração da obra. Como Alice Liddell recordou:

Foi graças à minha insistência e impertinência que, depois de dizer que pensaria no assunto, ele acabou por fazer a promessa hesitante que o levou, afinal, a começar a escrever a história. Referiu-se a isso numa carta escrita em 1883, onde me descreve como «aquela sem cujo patrocínio infantil eu possivelmente nunca teria escrito coisa alguma.» Que estorvo devo ter sido! Ainda assim, agora alegro-me por o ter feito; como, mais tarde, o Sr. Dodgson também se alegraria. É perturbador imaginar o prazer que poderia ter sido perdido se a sua pequena favorita de olhos brilhantes não o tivesse importunado a pôr a caneta no papel. O resultado foi que, durante vários anos, sempre que saía de férias, levava consigo o pequeno livro preto, escrevendo o manuscrito na sua caligrafia peculiar e desenhando as ilustrações. Por fim, o livro ficou concluído e foi-me oferecido<sup>16</sup>.

*Alice's Adventures in Wonderland* foi publicado em 1865, no mesmo ano em que se instalaram os primeiros cabos telegráficos transatlânticos, como dizíamos, e em que se inaugurou o Metropolitano de Londres, símbolos de um tempo que oscilava entre o maravilhamento científico e a racionalidade da engenharia. Dodgson, homem profundamente atento às transformações do seu tempo, estava em sintonia com esse espírito de inovação e explorava paralelamente temas como a lógica matemática, a estrutura dos paradoxos e as

---

<sup>16</sup> Alice Liddell, «Alice's recollections of Carrollian days, as told to her son, Caryl Hargreaves» citada por Donald J. Gray, ed., *Alice in Wonderland*, 270.

possibilidades formais da linguagem – tudo presente, de forma transfigurada, no texto de *Alice*. A obra conheceu um sucesso imediato, dando origem, pouco depois, à sequela *Through the Looking-Glass*, de 1871.

Apesar de ter continuado a escrever, Dodgson nunca igualaria o impacto das duas histórias de Alice. *The Hunting of the Snark* (1876) e *Sylvie and Bruno* (1889 e 1893) não alcançaram o mesmo reconhecimento. Mesmo assim, o autor manteve-se ativo, escrevendo panfletos, explorando paradoxos lógicos, inventando jogos matemáticos, revendo traduções e acompanhando obsessivamente a edição e comercialização das suas obras, atento ao número de páginas, à qualidade das ilustrações e à oportunidade do mercado natalício.

Em janeiro de 1898, depois de uma breve doença respiratória agravada por excesso de trabalho, Lewis Carroll / Charles Dodgson morreu em Guildford. Foi enterrado de forma simples, como estipulara. Deixou para trás um legado complexo: um misto de rigor lógico e imaginação desenfreada, de erudição e jogo, de matemática e *nonsense*, que permanece, em certo sentido, na figura de Alice, a menina que ousou seguir um Coelho Branco de olhos cor de rosa e colete, e que, nesse gesto, nos abriu as portas do País das Maravilhas.

### 1.2.1. Influências literárias e intelectuais

A época de Lewis Carroll deixa marcas, como não será surpresa, não só no próprio como também na sua obra. Vejamos, então, três aspectos das suas influências.

#### (i.) A literatura infantil, os contos populares e os jogos

Tendo crescido num ambiente em que a literatura estava sempre presente, Dodgson desde cedo mostrou apreço por histórias fantasiosas e poesia. Uma das obras que marcaram a sua infância foi *The Pilgrim's Progress* (1678), de John Bunyan, um clássico alegórico cristão repleto de preocupações morais. Não escapa a ironia pelo facto de ser justamente o tipo de obra didática que *Alice* viria a subverter com a sua (i)lógica *nonsense*, sem uma instrução explicitada, e com um universo onírico sem sentido aparente, no qual a moral tradicional não tem expressão significativa.

Para Carroll, as influências literárias mais relevantes vieram dos seus contemporâneos. O seu amigo próximo, George MacDonald, autor escocês de contos de fadas e romances fantasiosos, cujo entusiasmo pelo primeiro manuscrito de Alice foi decisivo para incentivar a

publicação do livro, está certamente entre as suas grandes referências. MacDonald e Carroll compartilhavam o interesse por narrativas oníricas e a crença no valor da imaginação na literatura infantil. Do mesmo modo, também o poeta Alfred Tennyson, expoente do Romantismo vitoriano, exercia forte fascínio poético sobre Carroll<sup>17</sup>, embora as obras de *Alice* enveredem por um caminho muito diferente da poesia sentimental de Tennyson.

No plano textual, as obras de Carroll revelam várias referências – muitas delas em forma de sátira – a materiais literários conhecidos. Come feito, em *Alice* e em muitas das suas restantes obras, incorpora poemas e canções infantis provenientes da tradição britânica e versos didáticos que as crianças vitorianas eram ensinadas a decorar, muitas vezes com propositadas alterações, transformando-os em textos humorísticos facilmente reconhecíveis pelos leitores de sua época. Para lá dos textos Isaac Watts e Robert Southey, de que falámos acima, também «Speak gently, it is better far» de David Bates passa para «Speak roughly to your little boy<sup>18</sup>» e «Twinkle, twinkle, little star» se transforma em «Twinkle, twinkle, little bat<sup>19</sup>». Estes pormenores textuais, na realidade, demonstram a familiaridade de Carroll com a literatura infantil e popular, bem como a sua inclinação para parodiar textos consagrados do seu tempo.

Do mesmo modo, Carroll reinterpreto expressões idiomáticas e elementos do quotidiano vitoriano em chave de absurdo. Muitas personagens de *Alice* surgem de trocadilhos ou expressões idiomáticas levados à letra, como o Chapeleiro Louco (a personificação de *mad as a hatter*) ou a Lebre de Março (da expressão *mad as a March hare*), e assim se povoou o País das Maravilhas com figurações dos lugares-comuns da linguagem, criando humor a partir do próprio idioma. No mesmo sentido, também alguns dos jogos e passatempos da vida vitoriana deixaram sua marca na obra de Carroll. *Alice's Adventures in Wonderland* apresenta um baralho de cartas que ganha vida, sendo encabeçado pela Rainha de Copas, enquanto a sua sequência, *Through the Looking-glass*, é estruturada como um jogo de xadrez.

## (ii.) A Matemática e a Lógica

Tendo estudado Matemática em Oxford, Lewis Carroll foi por décadas professor dessa disciplina em *Christ Church*, tendo publicado monografias académicas na sua área<sup>20</sup>, a sua

---

<sup>17</sup> Cf. Edward Wakeling, *Lewis Carroll. The man and his circle*, Tauris, Londres, 2014, 333.

<sup>18</sup> Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 45.

<sup>19</sup> Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 54.

<sup>20</sup> Cf. Edward Wakeling, *Lewis Carroll. The man and his circle*, 118.

maioria acerca de geometria euclidiana, assunto que o motivava substancialmente. A sua formação nesta área, com efeito, moldou a sua maneira de pensar: Carroll desenvolveu uma forte inclinação para avaliar a validade de argumentos lógicos, não apenas em contextos abstratos, mas também na vida quotidiana, valorizando o uso preciso das palavras e das regras lógicas, a ponto de inventar métodos próprios de raciocínio algébrico, como diagramas lógicos (conhecidos posteriormente como «diagramas de Carroll») e árvores de inferência. Nessa medida, não surpreende que em Alice se possa encontrar uma grande quantidade de jogos lógicos e matemáticos, cujo lado falacioso contribui para o *nonsense* geral, numa verdadeira tensão entre ordem e caos. A narrativa, com efeito, brinca com a lógica e subverte as expectativas racionais – talvez por isso o seu impacto entre os adultos também se verifique –, de tal modo que apesar do *nonsense*, ou justamente por causa dele, a obra de Carroll tenha uma lógica interna coesa: se é certo que nos seus textos se parte sistematicamente de premissas absurdas, não é menos verdade que a partir delas Carroll é capaz de conduzir um raciocínio válido e consequente.

Carroll viveu num período de intensas transformações no campo da matemática e da ciência; na realidade, durante a era vitoriana, novos paradigmas emergiam: a lógica algébrica de George Boole (década de 1850) introduziu uma forma revolucionária de tratar proposições, e as geometrias não euclidianas ganharam destaque ao desafiarem a visão tradicional de um único espaço geométrico absoluto. Como professor e intelectual empenhado, Carroll acompanhava esses debates e chegou a escrever uma peça humorística chamada *Euclid and his Modern Rivals*<sup>21</sup>, de 1879, defendendo ironicamente a superioridade da geometria clássica diante das novas teorias. Assim, o País das Maravilhas de Carroll, embora não trate explicitamente de matemática, é fruto de uma mente imersa nesse ambiente intelectual e, de certo modo, podemos dizer que as suas aventuras literárias refletem uma conjugação singular de razão e imaginação, em que o rigor analítico de um matemático de Oxford se deixa articular com criatividade ilimitada de um contador de histórias.

### (iii.) A Filosofia e a Teologia

A formação religiosa de Lewis Carroll, que para todos os efeitos era um clérigo, teve um impacto fundamental no seu pensamento e na sua Literatura. Filho de um respeitado clérigo anglicano, como já vimos, Carroll cresceu num ambiente cristãos, tendo sido ordenado

---

<sup>21</sup> Cf. Charles L. Dodgson, *Euclid and Modern Rivals*, MacMillan, Londres, 1879.

diácono da Igreja da Inglaterra em 1861, e mantendo ao longo da vida uma visão profundamente religiosa e um senso moral rigoroso. Entre as influências teológicas que marcaram o seu pensamento, destaca-se a figura de Frederick Denison Maurice (1805–1872), teólogo anglicano e um dos fundadores do chamado Socialismo Cristão<sup>22</sup>. Maurice foi uma voz proeminente no movimento da *Broad Church*, que defendia uma abordagem mais inclusiva e não dogmática da teologia anglicana, por oposição a uma certa rigidez doutrinária em vigor, sobretudo nos meios eclesiásticos oxonianos. Os seus escritos, particularmente sobre a natureza da eternidade, da salvação e da responsabilidade social, deixaram marcas subtis mas significativas na sensibilidade religiosa de Carroll. Tendo-o conhecido pessoalmente, levou a sério os seus escritos, sobretudo aos que diziam respeito à vida eterna e à rejeição do inferno como castigo eterno. Para Maurice, o «eterno» não era apenas uma categoria cronológica, mas uma qualidade espiritual da existência, uma ideia que parece ecoar nas narrativas labirínticas e «atemporais» de *Alice*. O modo como o tempo é distorcido, suspenso ou desafiado em *Wonderland* pode ser lido à luz dessa concepção teológica de Maurice, onde a eternidade não se mede em durações, mas numa experiência qualitativa de relação com Deus<sup>23</sup>. No mesmo sentido, ainda que a ficção de Carroll não seja doutrinária, está longe de ser teologicamente neutra. A sua imaginação narrativa revela uma atenção constante a temas como identidade, transformação, transcendência e alteridade; do mesmo modo, a ausência de punições morais definitivas, mesmo quando os comportamentos das personagens são caóticos ou transgressores, sugere uma noção de justiça mais próxima da pedagogia e da misericórdia do que da retribuição, um traço consonante com o pensamento de Maurice.

Na verdade, as influências teológicas e filosóficas contribuíram para dar profundidade às obras de Carroll, mesmo que de forma velada. A sua formação religiosa trouxe para a sua Literatura valores de compaixão e justiça e a capacidade de discernimento moral e existencial,

---

<sup>22</sup> O Socialismo cristão emergiu na década de 1840 como resposta sobretudo anglicana às profundas injustiças sociais provocadas pela Revolução Industrial, nomeadamente a exploração laboral, a pobreza urbana e a fragmentação das comunidades. Liderado por pensadores como Frederick Denison Maurice, Charles Kingsley e John Ludlow, todos anglicanos com forte vocação pastoral e intelectual, o movimento defendia que a fraternidade cristã devia constituir o fundamento da ordem social. Rejeitando tanto o liberalismo individualista como o materialismo do socialismo revolucionário e marxista, propunha uma via reformista inspirada no Evangelho, promovendo a justiça social como expressão do amor cristão. Entre os seus princípios estavam a crítica à lógica da competição económica desenfreada, a defesa de um trabalho digno e o acesso à educação para os trabalhadores. Cf. Alec Vidler, *The Church in an Age of Revolution*, Penguin, Londres, 1961, 134-140.

<sup>23</sup> Cf. Karen Gardiner, *A New Evaluation: the Theological Influence of F. D. Maurice on the Imaginative Works of Lewis Carroll*, University of Nottingham, acedido a 14 de Julho de 2025, <https://eprints.nottingham.ac.uk/72436>.

e a sua dimensão de académico e intelectual, tanto na Matemática como na Teologia, levou-o a questionar convenções de significado e verdade. O resultado de uma tal combinação é que se reconhece em *Alice* múltiplos níveis de significação. Começando com o *nonsense* mais dirigido a crianças, introduz ao mesmo tempo elementos em que ecoam questões intemporais sobre a linguagem, a lógica e a condição humana.

## 2. O TEXTO

A análise textual de *Alice's Adventures in Wonderland* revela uma obra de notável complexidade formal e simbólica, que vai muito além da literatura infantil convencional. Nesta secção, propõe-se uma leitura estrutural, narrativa e temática do texto, com especial atenção à construção do *nonsense*, à figura do narrador, à lógica da transição e às operações de linguagem que organizam o mundo de *Wonderland*.

### 2.1. O ponto de vista estrutural: a natureza onírica de *Alice*

A construção narrativa de *Alice's Adventures in Wonderland*, na sua complexidade textual, torna pertinente que, ainda antes de uma leitura temática – que faremos em secções posteriores –, nos centremos numa abordagem estrutural que revele o modo como o texto se organiza segundo as respectivas funções narrativas e relações formais. Com efeito, embora a obra de Carroll não obedeça à linearidade de uma narrativa comum, a lógica de travessia e metamorfose que se reconhece em *Alice* permite identificar funções narratológicas que ordenam a experiência da protagonista.

Num olhar de baixa resolução, começamos por distinguir três movimentos principais segundo os quais a narrativa pode ser esquematicamente dividida: (i.) separação, uma vez que Alice, entediada na margem do rio, vê passar o Coelho Branco e decide segui-lo, caindo numa toca que a transporta para um outro mundo, separado do seu contexto originário; (ii.) travessia, na medida em que, no País das Maravilhas, Alice percorre uma série de espaços descontínuos, encontrando figuras ambíguas e enfrentando desafios lógicos, linguísticos e identitários; e (iii.) regresso, dado que, no final da obra, Alice acorda, encerrando a travessia onírica e regressando ao mundo familiar, então já com a memória da experiência que a deixou transformada.

Numa tal estrutura, de facto, ecoa o esquema tradicional da jornada do herói e, apesar de subvertido pelo *nonsense* e pela ausência de uma meta conhecida à partida, estamos diante de

um programa narrativo<sup>24</sup> que pode ser lido segundo a proposta de Algirdas Greimas. Defendendo um modelo a que chama «modelo actancial»<sup>25</sup>, Greimas descreve qualquer estrutura narrativa como a articulação das tensões nas relações entre seis actantes, segundo três eixos de relação: o eixo da procura, o eixo da transmissão de valor, e o eixo da luta.

Assim, no eixo da procura, tem-se (*i.*) o sujeito<sup>26</sup>, que é neste caso Alice, protagonista evidente do programa narrativo, que é quem deseja ou busca algo; e (*ii.*) o objecto<sup>27</sup>, que é aquilo que o sujeito deseja alcançar; na obra de Carroll, o objecto é o acesso ao sentido, à identidade e à estabilidade interior, ainda que não seja evidente à partida a forma concreta que o objecto assumirá, justamente por se tratar de uma descoberta.

Do mesmo modo, no eixo da transmissão de valor, reconhece-se (*iii.*) o destinador, que é, para Greimas, aquilo que motiva ou envia o sujeito na sua procura por algo, e que em *Alice* é a curiosidade (contrastando com o tédio inicial); e (*iv.*) o destinatário<sup>28</sup>, ou seja, quem ultimamente beneficia da procura, e que na obra que estudamos coincide com Alice, enquanto sujeito em formação.

---

<sup>24</sup> Segundo Algirdas Greimas e a sua teoria semiótica, o programa narrativo é o conjunto ordenado de transformações que permite a um sujeito progredir de um estado inicial a um estado final, alcançando o objecto. Nessa progressão, reconhecem-se três momentos essenciais: a competência (pela qual o sujeito adquire as capacidades necessárias para alcançar o objecto), a *performance* (pela qual o sujeito realiza a acção para alcançar o objecto), e a sanção (em que um destinador avalia se o objecto foi legitimamente adquirido). Com efeito, enquanto ferramenta de análise semiótica, o programa narrativo não se refere ao conteúdo específico da história, mas à estrutura formal das transformações de sentido que organizam a trajetória do sujeito na narrativa. As notas seguintes elucidarão alguns dos conceitos aqui mencionados. Cf. «Programa narrativo» in Algirdas Greimas e Joseph Courtés, *Dicionário de Semiótica*, trad. Alceu Lima et al., Cultrix, São Paulo, 2008, 352-354.

<sup>25</sup> Cf. Algirdas Greimas, *Sémantique structurale*, Presses Universitaires de France, Paris, 1986, 172-191, especialmente 176-180.

<sup>26</sup> A noção de sujeito, como Greimas o entende, não deve ser compreendido como pessoa, personagem ou entidade psicológica, mas antes como função semiótica e narrativa. Trata-se, com efeito, de uma entidade abstrata definida não por características substanciais (ao contrário do que acontece nas tradições linguísticas clássicas ou nas perspectivas vindas da filosofia), mas pelas relações que estabelece com outros elementos da narrativa. Cf. «Sujeito» in Algirdas Greimas e Joseph Courtés, *Dicionário de Semiótica*, 445-447.

<sup>27</sup> Também o objeto, na teoria semiótica, não é entidade em si, mas função estrutural que adquire sentido apenas pelas relações que estabelece, quer com o sujeito, quer com outros objetos e valores que estruturam o sistema narrativo. Segundo Greimas, é produzido no interior do discurso, só existe em função das articulações que o constituem e não preexiste à narrativa como dado estável. Cf. «Objecto» in Algirdas Greimas e Joseph Courtés, *Dicionário de Semiótica*, 312-313.

<sup>28</sup> O destinador é, para Greimas, a instância que incita o sujeito à ação, transmitindo-lhe valores e competências, e que, posteriormente, avalia os resultados da sua *performance*. O destinatário é aquele que recebe essa incitação, realiza a ação e se torna objeto de eventual sanção. Ambos desempenham papéis estruturantes na estrutura narrativa, orientando o percurso do sentido, seja no plano individual ou coletivo, seja na dimensão ética, social ou simbólica. Cf. «Destinador/destinatário» in Algirdas Greimas e Joseph Courtés, *Dicionário de Semiótica*, 114-115.

Por fim, no eixo da luta, tem-se (v.) os adjuvantes<sup>29</sup>, ou seja, tudo aquilo que ajuda o sujeito a alcançar o objecto, e que podem ser personagens, ferramentas ou até qualidades interiores; e (vi.) os oponentes, *i.e.*, tudo aquilo que dificulta que o sujeito alcance o objecto. Na realidade, na obra de Carroll, nem sempre é fácil distinguir adjuvantes de oponentes, uma vez que, por um lado, o País das Maravilhas é marcado por alguma aleatoriedade, na medida em que os adjuvantes não são heróis auxiliares tradicionais, mas objetos e enigmas que obrigam Alice a adaptar-se, e os oponentes não são vilões clássicos, mas figuras do absurdo e da desorientação. Por outro, tratando-se também de uma busca interior, o que ajuda Alice a longo prazo nem sempre coincide com o que a ajuda a curto prazo, porquanto a ação se desenvolve mais por relação dialética com o caos do que por uma conquista heroica tradicional.

Assim, o interesse desta análise reside em mostrar que o percurso de Alice, não sendo orientado por um objetivo exterior fixo – como a conquista de um reino ou o resgate de um tesouro –, é na realidade um percurso que se desenvolve numa lógica de «aventura», em que o «objeto da procura» se revela em concomitância com o desdobrar da narrativa. Com efeito, a «identidade amadurecida» (o objecto) não é alcançada de forma linear, mas constantemente posta em questão por uma série de encontros e transformações, em que o que está em causa não são as coisas ou as personagens que Alice encontra, mas o modo pelo qual Alice se transforma à medida que as encontra. Desta forma, o amadurecimento de Alice não se dá por aquisição de certezas, mas por familiarização com o enigma.

É neste quadro que os adjuvantes e os oponentes ganham pertinência. Os primeiros – o Coelho Branco, a Lagarta com os seus conselhos, o Gato de Cheshire, as poções que permitem Alice prosseguir caminho em *Wonderland*, e também a coragem e o pragmatismo de Alice – não servem para resolver obstáculos, mas para provocar a desestabilização de Alice e obrigá-la a reformular a sua relação com o mundo. Os segundos – a Duquesa, a Rainha de Copas, os paradoxos do *nonsense*, e a instabilidade daquele lugar – não são necessariamente forças do mal, mas expressões de uma falta de lógica que atrapalham a maturação. Com efeito, em *Alice*, a ação revela coerência formal, na medida em que, apesar de não avançar por vitória ou superação, fá-lo por meio de uma constante negociação com o caos.

---

<sup>29</sup> Cf. «Adjuvante» in Algirdas Greimas e Joseph Courtés, *Dicionário de Semiótica*, 15: «Adjuvante designa o auxiliar positivo quando esse papel é assumido por um ator diferente do sujeito do fazer: corresponde a um poder-fazer individualizado que, sob a forma de ator, contribui com o seu auxílio para a realização do programa narrativo do sujeito; opõe-se, paradigmaticamente, a oponente (que é o auxiliar negativo).

Num outro sentido, reconhecemos também que a estrutura de *Alice's Adventures in Wonderland* assenta numa sucessão de episódios aparentemente autónomos, em que cada nova cena repete uma mesma lógica de base: Alice entra num novo espaço, encontra uma ou várias figuras, trava com elas um diálogo enigmático e absurdo, e abandona o lugar sem resolução narrativa. Esta estrutura repetitiva, longe de gerar monotonia, cria um ritmo interno marcado por variações subtis, como se o texto se desenrolasse por meio de pequenas composições textuais que variam um mesmo tema – o da perplexidade diante de um mundo que escapa à razão habitual. É este talvez o factor principal que leva a reconhecer em *Alice* um dinamismo onírico. No entanto, este dinamismo não fragmenta a narrativa carrolliana mas, pelo contrário, oferece-lhe uma coerência simbólica essencial.

Em suma, uma análise estrutural segundo o modelo de Greimas permite compreender que, por detrás da aparência algo caótica de *Alice's Adventures in Wonderland*, se reconhece um desenho narrativo de notável consistência, em que cada episódio, por mais dissonante ou absurdo que pareça, cumpre uma função chave na trajectória simbólica da protagonista. Ao mesmo tempo, esta grelha estrutural revela-se particularmente apta para descrever uma experiência que é, em si mesma, descontínua. A travessia de Alice por *Wonderland* é feita de fragmentos que se encadeiam mais por contiguidade simbólica do que por continuidade narrativa. Ainda assim, essa fragmentação não dissolve a unidade do texto, mas funda-a justamente na medida em que se trata de um sonho. Com efeito, é por se tratar de um sonho que Alice avança – oniricamente – para a cena seguinte sem que haja uma resolução textual da cena anterior e, assim, ao invés de fragmentar o texto, esta estrutura confere-lhe uma unidade essencial.

## **2.2. O ponto de vista narrativo**

### **2.2.1. Algumas personagens essenciais**

#### **(i.) Alice**

Alice, na obra de Carroll, mais do que uma simples personagem infantil, é o reflexo de uma consciência em transição, colocada num mundo onde as coordenadas habituais de identidade, linguagem e realidade entram em colapso. Desde o momento em que se lança pela toca do coelho, movida por uma curiosidade quase epistemológica, Alice é confrontada com

transformações físicas e cognitivas que – assim nos parece – espelham as suas oscilações internas. Com efeito, crescer, encolher, mudar de forma, tudo isso figura o processo instável da construção de um eu, o que faz de Alice quase uma personificação da Modernidade.

Essa dimensão, por sua vez, é acentuada pelo seu desejo de ordem e compreensão. Alice tenta insistentemente e – deve dizer-se – com pouco sucesso, aplicar àquele novo mundo as categorias do seu universo familiar: a lógica, a moral, a educação vitoriana. Nesse sentido, vemos Alice a fazer perguntas, a recorrer à aritmética, aos mapas e às lições escolares, numa tentativa de sistematizar o *nonsense* que a rodeia. No entanto, a racionalidade de Alice, talvez ainda marcada pelo espírito iluminista da sua época, colide com um universo que opera segundo uma lógica própria, onde reina o absurdo. Um tal contraste, na verdade, gera desconforto e perplexidade, mas também desperta nela uma nova atitude: uma abertura à surpresa.

A curiosidade de Alice, portanto, não é apenas cognitiva, mas também existencial. Com efeito, a personagem mergulha num mundo onde o sentido se dissolve, mas não se resigna a esse colapso: interroga, protesta, adapta-se, participa e reage. Por mais que o *nonsense* a desconcerte, Alice nunca abdica da procura de sentido: a sua viagem é sempre exploração dos limites entre linguagem e silêncio, o eu e o mundo que a rodeia, entre a infância e a maturidade. Por conseguinte, Alice é a protagonista daquilo a que podemos chamar uma experiência de crise, que antecede a possibilidade da sua própria reconfiguração.

Ao longo da obra, a rigidez da educação vitoriana de Alice é posta à prova. A menina bem-comportada, educada para ter boas maneiras e sentido do dever, vê-se envolta num mundo que subverte as hierarquias, a linguagem e o próprio tempo. Perante animais falantes, regras arbitrárias e ordens irracionais, Alice hesita entre impor as suas normas ou render-se ao jogo. Num momento, como que repreende: «– Devias aprender a não fazer reparos pessoais – disse Alice, um tanto bruscamente. – É uma grande falta de educação<sup>30</sup>.»; noutra, chora, zanga-se ou diverte-se com os absurdos que encontra. Carroll constrói assim uma personagem paradoxal: simultaneamente pequena filósofa e criança perdida, agente de racionalidade e corpo em convulsão.

O ponto culminante da transformação de Alice surge no gesto de recusa da autoridade da Rainha: «– Mas quem tem medo de *si*? – perguntou Alice (por esta altura, já crescera até ao

---

<sup>30</sup> Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 52: “You should learn not to make personal remarks,” Alice said with some severity: “it’s very rude.”

tamanho normal). – Vocês todos não passam de um baralho de cartas!<sup>31</sup>». Esta rejeição daquela (des)ordem, que alguns capítulos antes tinha sido já formulado apenas no pensamento de Alice<sup>32</sup>, marca a emancipação da protagonista e, de forma peremptória, é o momento da sua afirmação soberana como sujeito. Com efeito, o desmascarar do teatro do poder coincide literariamente com o despertar do sonho. Ao acordar nos braços da irmã, porém, Alice não regressa a casa intacta, fá-lo com um novo grau de consciência.

Do ponto de vista narrativo, Alice é a lente através da qual tudo é percebido e compreendido, o eixo da organização narrativa e a mediadora entre o leitor e o mundo fantástico. A sua função é estrutural e integradora: tudo o que acontece no País das Maravilhas só faz sentido – ou precisamente perde o sentido – a partir da sua experiência subjectiva; só a figura de Alice confere coerência ao enredo profundamente fragmentado e episódico. É pelos seus olhos, com efeito, que experimentamos o deslumbramento com *Wonderland*, e é o seu senso comum que funciona como contraponto ao caos daquele lugar. A sua racionalidade inicial – marcada por hábitos vitorianos de polidez, ordem e moralidade – serve de contrapeso à arbitrariedade das regras de *Wonderland*, o que lhe confere uma função de contraste que se revela fundamental na narrativa: a sua reação razoável torna mais evidente o absurdo das situações. Alice, na verdade, actua como a voz da razão que questiona a loucura em seu redor, seja tentando resolver enigmas, seja contestando regras sem propósito. Ao longo do enredo, a protagonista evolui, passando de uma curiosidade inicial, algo inocente, («a arder de curiosidade»<sup>33</sup>) a uma crescente assertividade, própria de quem começa a ganhar segurança no contexto em que se encontra.

Alice, em termos narrativos, é também uma personagem em transição, que forma um arco de desenvolvimento progressivo. Se no início da obra Alice se mostra francamente desorientada, ao longo da história vai adquirindo competências para lidar com o caos: aprende a controlar o seu tamanho, relativiza as palavras absurdas dos outros, torna-se mais firme nas suas opiniões e ganha confiança para desafiar figuras de autoridade como a Rainha de Copas. Na realidade, aprendendo a navegar pelas regras *nonsense* daquele mundo, Alice assume o papel categórico da heroína que cresce com a experiência.

---

<sup>31</sup> Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 94: “Who cares for you?” said Alice (she had grown to her full size by this time). “You’re nothing but a pack of cards!”

<sup>32</sup> Cf. Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 60: turning to Alice, she [the Queen] went on: “What’s your name, child?” “My name is Alice, so please your Majesty,” said Alice very politely; but she added, to herself, “Why, they’re only a pack of cards, after all. I needn’t be afraid of them!”

<sup>33</sup> Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 8: burning with curiosity.

Por fim, vale a pena voltar a sublinhar que Alice é a garantia de coesão da narrativa, sobretudo por causa da dimensão onírica da obra. Se *Wonderland* é um sonho, então Alice é o seu centro gravitacional e tudo o que acontece – dos animais falantes às metamorfoses, dos juízos ilógicos aos jogos de linguagem – emana da sua própria experiência. Como sonhadora, Alice constrói esse mundo com as ferramentas da sua infância: memórias escolares, medos, lengalengas infantis, fantasias de poder e figuras adultas algo caricaturadas. Nesse sentido, Alice não é só a personagem principal da história, mas a origem nuclear da própria narrativa: ela sonha, imagina, representa e, no fim, acorda.

#### (ii.) O Coelho Branco

O Coelho Branco é a criatura que inaugura a jornada de Alice pelo País das Maravilhas e, por isso, frequentemente interpretado como símbolo da curiosidade e do chamamento à aventura. Com o seu relógio de bolso e a sua exclamação aflita acerca de estar atrasado, o Coelho intriga Alice de tal maneira que a faz segui-lo toca adentro, levando-a – literal e metaforicamente – para fora do mundo real, guiando-a até ao desconhecido. Essa imagem – um coelho falante, de olhos cor-de-rosa e colete, que olha perplexo para o relógio – tornou-se por si só um ícone do fantástico, justamente por representar a porta de entrada para o irracional ou o impulso irresistível de explorar um mundo novo sem lógica aparente. Por outro lado, o Coelho Branco também encarna a pressão do tempo e do dever, podendo ser visto como uma espécie de lembrete, em *Wonderland*, da moral e das obrigações estritas do mundo vitoriano. Efectivamente, sempre apressado e ansioso com os horários, o Coelho satiriza a obsessão com a pontualidade e as normas típicas da sociedade vitoriana, uma fonte de ansiedade constante na vida adulta, vista aqui sob a lente lúdica do absurdo.

No plano narrativo, o Coelho Branco funciona como catalisador (por causa da cena inicial), mas também como fio condutor (pelo papel de resolução que por vezes assume nas cenas por que Alice atravessa). Na realidade, é o seu atraso permanente e quase desesperado que move Alice de sua realidade, reaparecendo em momentos-chave para impulsionar a trama. Entre as personagens secundárias de *Alice's Adventures in Wonderland*, com efeito, o Coelho destaca-se não tanto pelo seu desenvolvimento psicológico, mas pela função estruturante que desempenha ao longo da narrativa, surgindo sempre em momentos de inflexão, como figura de passagem, de deslocamento e de convocação narrativa. Aparece e desaparece, ora fugidio, ora aflito, nunca dialogando com profundidade, arrastando sempre

Alice – e a narrativa– atrás de si. Carroll constrói a travessia de Wonderland recorrendo a estas aparições episódicas, que funcionam como engrenagens da metamorfose identitária da protagonista.

Para além da cena inicial que dá origem à aventura, motivada pelo aparecimento súbito do Coelho, Alice cruza-se com o Coelho Branco algumas outras vezes. Com efeito, o Coelho surge no início do segundo capítulo, pouco depois de Alice formar com as suas lágrimas o lago que dá nome ao capítulo, numa aparição relâmpago que faz a narrativa transitar para a cena seguinte, ao mesmo tempo que oferece a Alice, ainda que involuntariamente, as luvas de pelica e o leque, elementos chave no desenrolar do episódio que se seguirá. Simultaneamente, ao evocar a Duquesa e fugir em pânico ao menor contacto, o Coelho reafirma a lógica hierárquica e absurda de *Wonderland*<sup>34</sup>.

Do mesmo modo, o Coelho surge novamente quando Alice volta a chorar, desta vez na passagem do terceiro para o quarto capítulo, para logo depois, no meio da sua aflição com as ordens da Duquesa, confundir a protagonista com a criada Mary Ann, e enviá-la a sua casa, a fazer-lhe recados, e marcando assim, uma vez mais, o curso da narrativa e da cena seguinte<sup>35</sup>. O Coelho Branco, desta vez, desencadeia nova série de transformações físicas – crescer desmesuradamente e depois encolher – que reforçam o tema da instabilidade identitária e da desproporção que atravessa toda a obra. Assim, o Coelho é o elemento que reorganiza a posição de Alice no enredo, não só do ponto de vista social, ao confundi-la com a criada, como também do ponto de vista identitário, como víamos acima. Esta entrada do Coelho, aqui como figura subalterna, apavorada com figuras de autoridade, revela a urgência do dever, fazendo humor com a seriedade da sociedade vitoriana. Posteriormente, no séquito da Rainha de Copas, Alice volta a ver o Coelho Branco, agora como funcionário oficial<sup>36</sup>. A sua transformação em elemento burocrático da corte dá conta de uma outra forma de despersonalização: agora imerso no protocolo, o Coelho já não vê Alice, tal como *Wonderland* começa a recusar reconhecer qualquer estabilidade. O Coelho está presente ainda uma última vez na cena do tribunal<sup>37</sup>, onde é o arauto da Rainha de Copas; aí, declara aberta a sessão do julgamento, procura (sem sucesso) manter um decoro formal, e dá voz de uma sentença sem sentido, como que pondo a nu a falência da linguagem no País das Maravilhas.

---

<sup>34</sup> Cf. Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 14.

<sup>35</sup> Cf. Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 25-26.

<sup>36</sup> Cf. Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 60.

<sup>37</sup> Cf. Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 83-85.

Em todas estas cenas, o Coelho está nervoso, pressionando-se a si mesmo para cumprir ordens, como servo submisso diante das autoridades de *Wonderland*. Em alguns momentos, ele é um dos poucos em *Wonderland* que parecem conscientes do quão *nonsense* são as situações que atravessam. Talvez por isso o Coelho seja sempre uma figura angustiada: tal como Alice, procura aplicar a racionalidade num mundo que não parece precisar dela, num papel que se revela francamente ingrato. Uma tal dualidade torna o Coelho uma figura tanto empática como trágica, que podemos caracterizar como um guia involuntário que abre caminho para Alice, mas que também luta, em vão, para conciliar a razão com a insanidade reinante.

### (iii.) A Lagarta

A Lagarta, que Alice encontra a fumar cachimbo de água em cima de um cogumelo, é um dos personagens mais enigmáticos de toda a narrativa. O breve diálogo que mantém directamente com a protagonista insiste nos temas da identidade e da transformação. Em contraste com outras personagens mais excêntricas ou mais agitadas, a Lagarta apresenta-se como uma figura estável, contida e lacónica, o que imprime à cena um tom de suspensão e densidade talvez inesperado. Esta desaceleração é importante do ponto de vista narrativo, porque ao parar para conversar com a Lagarta, Alice é forçada a confrontar-se com a sua própria confusão interior – e, com isso, o texto também abranda, torna-se mais denso e introspectivo.

A célebre pergunta «Quem és tu?»<sup>38</sup> não é apenas um desafio retórico. Do ponto de vista narratológico, reconhecemos aqui um ponto de condensação de toda a trama, na medida em que obriga a protagonista a refletir sobre si mesma no meio do turbilhão de mudanças que atravessa. Alice, por sua vez, toma consciência de que não sabe responder com confiança, pois desde que chegara ao País das Maravilhas já mudara tantas vezes de tamanho e passara por tantas situações absurdas que a sua noção de identidade se desvanecera.

Do ponto de vista narrativo, o diálogo com a Lagarta introduz também um novo modo de lidar com o *nonsense*. Ao contrário de outras personagens, que impõem à força o seu sistema ilógico, a Lagarta responde com provocações minimalistas e com um tipo de lógica ambígua que frustra Alice sem nunca se descontrolar. Do mesmo modo, a Lagarta inverte os papéis. Se até ali era Alice que fazia as perguntas, agora vê-se subitamente interrogada e examinada.

---

<sup>38</sup> Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 33.

Nesse sentido, reconhecemos na Lagarta alguns traços da figura tradicional do mentor enigmático: um ser de poucas palavras, um tanto irritadiço, que expõe a protagonista às perguntas filosóficas fundamentais, sem fornecer respostas imediatas. Além disso, o próprio estado da Lagarta – que, com a própria Alice recorda, se transformará numa crisálida e, depois, numa borboleta – é eco da ideia de metamorfose, evocando as próprias transições pelas quais Alice passará. Muitos comentadores veem a Lagarta como emblema das mudanças da puberdade e do crescimento pessoal: tal qual o inseto que se transformará, Alice também está em transformação e de precisa aprender a adaptar-se às novas circunstâncias do seu corpo e da sua mente.

Na trama de Carroll, a função principal da Lagarta é orientar Alice a lidar com os desafios de *Wonderland*, embora de forma indireta e a par com o seu temperamento áspero. Inicialmente, a Lagarta confronta Alice ao corrigir a recitação hesitante e atrapalhada que ela faz de um poema – «Está tudo errado do começo ao fim»<sup>39</sup> –, num momento que revela como no País das Maravilhas as normas da memória e da linguagem estão invertidas. A seguir, porém, a Lagarta presta uma ajuda crucial, não só quando praticamente a obriga a manter a calma diante de perguntas identitárias desconcertantes, mas sobretudo quando ensina Alice a usar o cogumelo para controlar o seu tamanho. Com efeito, ao informar que um lado do cogumelo a fará crescer e o outro, encolher<sup>40</sup>, a Lagarta oferece à protagonista a chave para interagir com o mundo em seu redor, e a ferramenta necessária para se saber adaptar ao ambiente que a rodeia e recuperar o seu auto-controlo. Esta aquisição representa uma viragem no seu percurso de aprendizagem; depois do encontro com a Lagarta, Alice já não é apenas uma menina perdida num mundo absurdo, mas alguém que começa a compreender os seus códigos e a operar dentro dele.

#### (iv.) O Gato de Cheshire

Involuntariamente filosófico, o Gato de Cheshire<sup>41</sup>, com o característico sorriso largo capaz de sobreviver ao seu desaparecimento, é provavelmente o personagem mais enigmático em *Alice*, tornando-se figura de uma sabedoria irreverente e omnipresente. Além disso, o Gato é uma das poucas personagens que transitam entre diferentes cenários: é visto com a Duquesa,

---

<sup>39</sup> Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 39: *It is wrong from beginning to end.*

<sup>40</sup> Cf. Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 39.

<sup>41</sup> Tal como acontece em relação ao Chapeleiro Louco, também o Gato de Cheshire é uma personagem criada com recurso à expressão idiomática inglesa, de origem obscura, *grinning like a Cheshire Cat.*

aparece na floresta, reaparece no jogo de *croquet* e novamente no tribunal. Essa mobilidade entre espaços faz do Gato de Cheshire um elemento transversal na estrutura da narrativa, reforçando a sua função como eixo de articulação entre episódios que, de outro modo, pareceriam completamente desconexos. Mesmo que o Gato não intervenha diretamente nos acontecimentos, a sua presença marca pontos de viragem e regula o tom da narrativa, por vezes suspendendo a tensão, outras vezes expondo o ridículo de certas figuras (como no episódio em que a Rainha o quer decapitar, mas não há corpo visível). Com efeito, tal como o Coelho Branco, o Gato desempenha um papel mais sistemático e recorrente, surgindo em momentos-chave do percurso de Alice, oferecendo-lhe uma ajuda tão relevante quanto obscura e funcionando como figura-pivot que medeia a relação da protagonista com o caos de *Wonderland*.

A função narrativa do Gato é, como dizíamos, fortemente marcada pela sua faculdade de aparecer e desaparecer, muitas vezes deixando apenas o seu sorriso suspenso no ar. Essa capacidade não é apenas um recurso visual ou humorístico, mas traduz-se numa metáfora para o tipo de lógica que rege a narrativa: o Gato está presente apenas o tempo suficiente para fornecer algum sentido, e ausenta-se logo que a estabilidade começa a emergir. A sua imagem parcialmente visível – só a cabeça, só o sorriso – põe à vista a incompletude do sentido em *Wonderland*, onde tudo é flutuante, e mesmo as pistas mais fiáveis conduzem à loucura<sup>42</sup>. Do mesmo modo, a capacidade de aparecer e desaparecer dá também conta de uma independência que se reveste de grande importância quando o Gato de Cheshire a utiliza diante da Rainha, sem a temer, sugerindo que o conhecimento e o humor estão para lá do controlo tirânico.

No interior da arquitetura narrativa de *Alice's Adventures in Wonderland*, o Gato de Cheshire pode ser visto como princípio organizador, oferecendo a Alice pontos de orientação num universo onde as coordenadas lógicas e espaciais são voláteis. Surgindo pela primeira vez num momento de transição, quando Alice se vê perdida na floresta, entre episódios desconexos e sem rumo<sup>43</sup>, o Gato não tenta confundir Alice com jogos de linguagem, nem a desconcentra com comportamentos erráticos. Pelo contrário, escuta, responde e oferece, ainda que de forma enviesada, uma orientação: quando Alice lhe pergunta qual o caminho a seguir,

---

<sup>42</sup> Cf. Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 48: "In that direction," the Cat said, waving its right paw round, "lives a Hatter: and in that direction," waving the other paw, "lives a March Hare. Visit either you like: they're both mad". Existe na língua inglesa, a par de *mad as a hatter*, também a expressão *mad as a March Hare*.

<sup>43</sup> Cf. Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 48.

ele responde que isso depende do lugar para onde ela quer ir, numa resposta que obriga à autorreflexão, suspendendo a expectativa de uma orientação unívoca.

Por outro lado, o célebre comentário «Aqui somos todos loucos»<sup>44</sup> reconfigura o horizonte de expectativas de Alice, qual rito iniciático, e permite-lhe perceber que a normalidade a que está habituada ali não se aplica. Trata-se de um gesto estrutural, por meio do qual o Gato ajuda a «reprogramar» a protagonista para que ela possa operar dentro do mundo a que foi lançada. Na verdade, esta consideração do Gato revela à protagonista a essência do País das Maravilhas e é parte da solução para o percurso de Alice, que com esta indicação percebe que para sobreviver e saber navegar naquele mundo também ela terá de aceitar uma parcela de loucura, na consciência de que ali a sanidade é relativa.

Em jeito de resumo, pode-se dizer que, em certo sentido, no Gato de Cheshire ressoa a própria voz de *Wonderland*, transmitindo considerações aparentemente insensatas que, quando examinadas de perto, carregam uma lógica interna porventura surpreendente. Do mesmo modo, ao rir do absurdo geral, o Gato convida tanto Alice quanto o leitor a mergulhar no *nonsense* geral da obra, em busca das sua sabedoria idiossincrática.

#### (v.) O Chapeleiro Louco

Na criação da personagem do Chapeleiro Louco, Carroll recorre a uma expressão idiomática inglesa popularizada nos séculos XVIII e XIX – *mad as a hatter*<sup>45</sup> – e explora essa imagem de forma peculiar. Na realidade, esta personagem, que surge pela primeira vez na irónica cena do chá, pode ser visto, em si mesmo, como a personificação do *nonsense*. Nessa medida, podemos reconhecer pelo menos três aspectos de grande relevância no papel que o Chapeleiro desempenha no País das Maravilhas.

Na verdade, se, por um lado, ele é figura do distanciamento em relação à lógica convencional, na medida em que a sua conversa é feita de enigmas sem solução e de jogos de palavras sem qualquer sentido – ilustrando um mundo como é *Wonderland*, em que a própria linguagem se despoja do seu sentido literal –, por outro lado, a cena do Chapeleiro é lugar de crítica social. Com efeito, a interminável hora do chá em que ele vive preso parodia os rituais sociais das classes altas vitorianas, também eles intermináveis, monótonos, e algo estereis. O

---

<sup>44</sup> Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 48: *we're all mad here*.

<sup>45</sup> A expressão *mad as a hatter* parece ter surgido no contexto da indústria chapeleira do século XVII, em que os trabalhadores eram expostos ao mercúrio, o que levava alguns ao envenenamento e, em casos extremos, a danos cerebrais.

Chapeleiro, em conjunto com a Lebre de Março e o Arganaz, sentam-se eternamente à mesa posta, circulando de lugar em lugar até voltarem ao ponto de partida<sup>46</sup>, num comentário mordaz a uma sociedade cuja ritualidade se repete ciclicamente, sem desenvolvimentos e sem aprender nada de novo. Por fim, vale a pena notar a presença de alguma melancolia na sua relação com o tempo. Paradoxalmente, a personagem pára o tempo – que trata como se fosse um alguém – ficando conseqüentemente enclausurada nele; esta alegoria do tempo congelado sugere não apenas humor, mas também uma reflexão sobre mortalidade e estagnação, um pensamento acerca do desejo humano de parar o tempo e de viver para sempre, de fixar-se numa idade juvenil e não envelhecer. Assim, sob o disfarce da loucura, o Chapeleiro carrega uma nota subtil de vulnerabilidade: a sua fixação temporal indica um medo profundo de seguir adiante, tornando-o, em certo sentido, um louco trágico.

No tecido da narrativa, ao introduzir o Chapeleiro Louco, o narrador interrompe o fio condutor com esta sequência marcada por circularidade e imobilismo, trazendo a jogo como que um núcleo de resistência a uma progressão mais linear do enredo. Um tal congelamento da ação serve, no entanto, um propósito concreto, que é o de confrontar Alice – e o leitor – com o esvaziamento das convenções discursivas, desmontando as expectativas de coerência, função e finalidade que deveriam orientar o discurso. Nesta ótica, o Chapeleiro Louco é não apenas um personagem excêntrico, mas é figura da linguagem em colapso, que tem como função confrontar a protagonista com os limites da razão verbal: Alice tenta organizar a conversa, procura lógica, exige respostas, mas de todos estes esforços sai constantemente frustrada. O malograr sucessivo destas tentativas de Alice de introduzir lógica na conversa culmina numa reação de ruptura: a protagonista levanta-se e abandona a mesa<sup>47</sup>.

Narrativamente, este gesto é significativo, por se tratar da primeira vez que Alice escolhe sair de uma situação que a deixa desconfortável, recusando participar de uma conversa cujas regras não reconhece. O Chapeleiro, com efeito, provoca em Alice um dinamismo de afirmação crítica, em que Alice começa a rejeitar o *nonsense*, em vez de o tentar racionalizar.

A reaparição do Chapeleiro Louco no tribunal, na parte final da obra, reforça esta função narrativa disruptiva. Como testemunha jurídica, o Chapeleiro volta a perturbar a lógica e a ordem discursiva, mas já não exerce sobre Alice o mesmo efeito; pelo contrário, ela responde-lhe com impaciência e até desprezo, revelando o quanto progredira. De facto, o que antes era

---

<sup>46</sup> Cf. Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 54-55.

<sup>47</sup> Cf. Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 57.

uma ameaça ao seu entendimento, torna-se agora um objeto de rejeição, num amadurecimento que espelha a trajetória da protagonista.

(vi.) A Rainha de Copas

A Rainha de Copas é a tirana intempestiva de *Wonderland* e emerge como a principal força antagonista da obra, concentrando em si a caricatura do excesso de autoridade e da irracionalidade do poder, bem como a sátira do juízo absoluto. A sua entrada em cena, no campo de *croquet*, marca uma aceleração do ritmo narrativo e uma intensificação da tensão que vinha a ser construída desde o início da narrativa. Até se deparar com a Rainha, Alice encontrava-se num mundo bizarro, é certo, mas relativamente pouco ameaçador; os encontros com o Coelho Branco, a Lagarta, o Gato de Cheshire ou o Chapeleiro Louco provocavam desorientação, mas não perigo iminente. Com a Rainha de Copas, porém, o *nonsense* ganha aquilo a que podemos chamar um «peso institucional»: há leis, tribunais, execuções, ordens e castigos, todos levados ao extremo do grotesco, sintetizados no refrão preferido da Rainha – *Off with their heads!* – que dirige mais ou menos aleatoriamente, tanto a subalternos como a estranhos.

Tentando governar por meio do medo, a Rainha é a ferramenta literária que permite a Carroll parodiar os déspotas do poder e, de modo mais amplo, os adultos autoritários vistos pelos olhos de uma criança. A monarca<sup>48</sup> de *Wonderland* personifica as regras e punições excessivas do mundo adulto, que para a sensibilidade infantil podem parecer tirânicas e sem sentido. Nesta medida, o caos judicial e moral que promove ilustra como a justiça e as normas, quando fundadas apenas na vontade, se tornam um teatro insuportável. Esta ambiguidade – entre o risco real e a comédia absurda – constitui a força da Rainha como figura narrativa, simultaneamente risível e perigosa.

No texto, a Rainha de Copas atua como principal antagonista e força motriz do conflito final, quando leva Alice e os demais personagens ao julgamento do roubo das tartes, que compõe o clímax da narrativa. No mesmo sentido, a Rainha de Copas figura a saturação do *nonsense*, ou seja, o ponto onde a lógica invertida de *Wonderland* atinge o seu máximo grau.

---

<sup>48</sup> Apesar de ser tentador reconhecer na Rainha de Copas uma caricatura da Rainha Vitória, como soberana temperamental que reina absoluta sobre uma Inglaterra tão frágil como um baralho de cartas, a verdade é que os temperamentos das duas Rainhas são de tal forma distintos que esta ligação se revela excessivamente frágil e até forçada.

O jogo de *croquet* com flamingos e ouriços<sup>49</sup>, por exemplo, é impossível de jogar, porque os instrumentos se recusam a cooperar, talvez numa metáfora para a falência da ordem no seu reino. No tribunal<sup>50</sup>, durante o julgamento das tartes, essa falência atinge o ponto de colapso: as regras são improvisadas, os testemunhos contraditórios, e a Rainha condena primeiro e julga depois.

Esta acção da Rainha, no entanto, é um dispositivo crucial na construção narratológica da obra, justamente porque conduz a trama ao seu momento de resolução: o confronto final entre Alice e o absurdo elevado ao extremo que a Rainha personifica. De facto, quando a Rainha, em fúria, ordena a execução da protagonista pelo simples facto de dela ter discordado, Alice revela-se já amadurecida, confronta e nega o seu poder, ao mesmo tempo que nega também a lógica absurda de todo o mundo sonhado.

- Que os jurados apresentem o veredicto – disse o Rei, pela vigésima vez nesse dia.
- Não, não! – protestou a Rainha. – A sentença primeiro e o veredicto depois.
- Tanto disparate e parvoíce! – gritou Alice. – Onde é que já se viu a sentença primeiro?
- Caluda! – ordenou a Rainha, vermelha de cólera.
- Não me calo nada! – disse Alice.
- Cortem-lhe a cabeça! – berrou a Rainha a plenos pulmões. Ninguém se mexeu.
- Mas quem é que tem medo de *si*? – perguntou Alice (por esta altura, já crescera até ao tamanho normal). – Vocês todos não passam de um baralho de cartas!

A estas palavras, o baralho em peso ergueu-se de indignação, e desceu a pique sobre ela. Alice soltou um grito, meio de medo, meio de zanga, e tentou arredá-los, e acabou por achar-se adormecida à beira-rio, com a cabeça ao colo da irmã, que eternamente afastava algumas folhas secas que tinha caído das árvores sobre o rosto da menina<sup>51</sup>.

O colapso da autoridade da Rainha e do seu exército – denunciados por Alice como simples baralho de cartas – coincide com o colapso do próprio sonho, marcando o ponto de viragem que conduz ao despertar. A sua derrota não exige combate físico, mas consciência crítica: Alice já não teme, já não se submete, já não aceita o jogo – e essa negação do medo e da submissão basta para derrotar a déspota.

---

<sup>49</sup> Cf. Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 63.

<sup>50</sup> Cf. Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 83-88.

<sup>51</sup> Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 93-94: “Let the jury consider their verdict,” the King said, for about the twentieth time that day. “No, no!” said the Queen. “Sentence first—verdict afterwards.” “Stuff and nonsense!” said Alice loudly. “The idea of having the sentence first!” “Hold your tongue!” said the Queen, turning purple. “I wo’n’t!” said Alice. “Off with her head!” the Queen shouted at the top of her voice. Nobody moved. “Who cares for you?” said Alice, (she had grown to her full size by this time). “You’re nothing but a pack of cards!” At this the whole pack rose up into the air, and came flying down upon her; she gave a little scream, half of fright and half of anger, and tried to beat them off, and found herself lying on the bank, with her head in the lap of her sister, who was gently brushing away some dead leaves that had fluttered down from the trees upon her face.

### 2.2.2. O narrador

Segundo Uri Margolin<sup>52</sup>, entende-se por «Narrador» a voz singular, unificada, estável, semelhante à voz humana, que produz todo o discurso narrativo que se pode ler. Em geral, esse discurso assume a forma de um relato de factos conhecidos e existentes de forma independente. Neste sentido, o narrador pode ser concebido como um agente ficcional que faz parte do mundo da história e cuja tarefa é relatar, a partir de dentro, os acontecimentos desse mundo que, para ele, são reais ou efetivos.

O narrador de *Alice's Adventures in Wonderland* é constitutivo do texto. Com efeito, sendo possível reconhecer uma série de vozes intervenientes, há uma delas que se pode identificar como fonte singular narrante e voz textual primária e global, uma vez que, por um lado, o texto como um todo pode ser visto como acto discursivo dessa voz fundamental e, por outro lado, as declarações de todos os outros agentes discursivos podem ser incorporadas nessa mesma fonte. Trata-se, com efeito, de um narrador heterodiegético (*i.e.*, não participa na ação) e maioritariamente encoberto (ou seja, não dá informações acerca de si próprio), mas cuja presença se faz sentir com bastante força através de comentários indiretos – nos quais por vezes se percebe que o narrador está ao corrente de factos que vão para lá da narrativa –, juízos subtis e uma forma muito peculiar de olhar o mundo narrado. Notemos, por conseguinte, três aspectos qualificativos do narrador de *Alice*.

#### (i.) Um narrador implícito mas interventivo

Embora não dramatize a sua presença com intervenções explícitas em que o narrador se dirige directamente ao leitor, a sua voz narrativa tem um timbre bem identificável: irónico, cúmplice, por vezes levemente paternalista, não raro condescendente com a própria Alice. Este narrador parece saborear as incongruências da história, e encena um tipo de teatralidade discursiva que confere um tom oral e performativo ao texto. Se, logo no início do primeiro capítulo, a linguagem do narrador sugere já um certo juízo sobre a falta de paciência de Alice, pintando-a como uma criança inquieta e algo impaciente – «Alice começava a aborrecer-se imenso de estar sentada à beira-rio com a irmã, sem nada para fazer»<sup>53</sup> –, do mesmo modo, quando Alice tenta recitar um poema bastante conhecido do mundo vitoriano e este sai

---

<sup>52</sup> Nesta breve secção, seguiremos de perto Uri Margolin, «Narrator», in Fois Jannidis et al., ed., *Handbook of Narratology*, Walter de Gruyter, Berlin, 2009, 351-369.

<sup>53</sup> Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 7: *Alice was beginning to get very tires of sitting by her sister on the bank and of having nothing to do.*

completamente deturpado, o narrador revela uma ironia subtil, justamente por se abster de explicar o erro, deixando ao leitor o prazer de perceber o desvio e rir com ele – «Cruzou as mãos no regaço, como se recitasse lições, e pôs-se a declamar, mas a sua voz soava rouca e estranha, e as palavras não lhe vinham à memória como dantes»<sup>54</sup>.

(ii.) Um narrador com conhecimento limitado mas estratégico

Apesar de parecer omnisciente quanto à lógica do mundo narrado, parecendo conhecer o desfecho das cenas, o narrador de *Alice* não é uma figura de autoridade onipotente e raramente antecipa o que está para vir. A sua relação com o conhecimento é antes selectiva e estratégica: sabe o que é necessário para alimentar o *nonsense* e a surpresa, mas esconde ou distorce elementos com o fim de criar instabilidade. Por meio deste mecanismo, o narrador revela-se fiável, mas lúdico, não mentindo ao leitor, mas jogando com as suas expectativas. Segundo Margolin, este tipo de narração implica uma distinção entre a autoridade do narrador e o seu estatuto ontológico: trata-se de uma voz que não participa no mundo narrado, mas que detém o controlo do que dele se mostra e se esconde<sup>55</sup>. Tal subtilidade permite que a relação entre leitor e narrador seja marcada mais pela cumplicidade do que pela distância.

(iii.) Um narrador paradoxal face à narrativa

A atitude do narrador face aos acontecimentos e às personagens de *Wonderland* é complexa. Por um lado, reconhece-se uma admiração genuína pela lógica absurda das criaturas que ali se encontram e pela criatividade daquele mundo; por outro lado, damos conta também de uma ironia que incide sobre os mesmo habitantes do País das Maravilhas, apresentando-os frequentemente como figuras não mais que risíveis. O tom oscilante entre fascínio e sarcasmo revela uma duplicidade que estamos habituados a ver mais num narrador pós-vitoriano – e nisso Carroll está à frente do seu tempo – ou seja, um narrador que se deixa encantar mas que também expõe aquilo que narra à luz crítica do juízo, como que num realismo *avant la lettre*.

No julgamento da Tartaruga Fingida, por exemplo, o *nonsense* legal é descrito com aparente neutralidade, mas o absurdo é deixado exposto à percepção do leitor. Vejamos:

---

<sup>54</sup> Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 16: *she crossed her hands on her lap as if she were saying lessons, and began to repeat it, but her voice sounded hoarse and strange, and the words did not come the same as they used to do.*

<sup>55</sup> Cf. Uri Margolin, «Narrator», 358.

O juiz era por acaso o rei; e, como usava a coroa sobre a peruca (vejam o frontispício, se querem saber como é que ele fazia), não parecia minimamente confortável, e a verdade é que aquilo não o favorecia nada<sup>56</sup>.

O comentário parentético – «vejam o frontispício...» – interrompe a diegese e insere um gesto metanarrativo que reforça a teatralidade, fazendo que o narrador esteja simultaneamente dentro da história e fora dela, encantado e crítico.

Podemos assim dizer que o narrador de *Alice* constitui uma figura textual sofisticada, cuja presença modela decisivamente a experiência de leitura. Embora formalmente heterodiegético, este narrador manifesta-se de forma contínua e subtil, através de uma voz irónica, de um saber estratégico e de uma atitude ambivalente perante o mundo narrado. Com efeito, estamos perante uma instância narrativa que, sendo simultaneamente exterior à história e implicada no seu desenrolar, se torna cúmplice do leitor e criador de um jogo entre sentido e *nonsense* que, mais do que descrever friamente um mundo, convida a habitá-lo com curiosidade.

### 2.2.3. O espaço e o tempo

A experiência de Alice no País das Maravilhas decorre num universo onde o tempo e o espaço se apresentam profundamente instáveis e desregulados, reflectindo a fluidez da sua própria identidade. A variação contínua de tamanho – crescer, encolher, voltar a crescer – ecoa esta instabilidade do eu, onde a proporção física espelha uma oscilação interior. Do mesmo modo, a espacialidade algo labiríntica de *Wonderland* – portas fechadas, passagens de tamanho reduzido, jardins inalcançáveis, caminhos bifurcados – reforça esta desorientação. Alice, que entrou na toca do coelho por impulso, vê-se num espaço que parece não obedecer a nenhuma lógica previsível, como se a topografia do País das Maravilhas fosse um reflexo do estado de transição em que se encontra a sua própria consciência de si.

O tempo é, em *Wonderland*, uma instância que parece ter vida própria, como podemos ver no festa de chá com o Chapeleiro Louco (o passo é algo longo, mas pertinente).

– Se conhecesses o Tempo tão bem como eu, não falavas *dele*. – disse o Chapeleiro. –  
Falavas *com ele*.

– Não percebo o que queres dizer – replicou Alice.

---

<sup>56</sup> Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 83: *The judge, by the way, was the King; and as he wore his crown over the wig (look at the frontispiece if you want to see how he did it), he did not look at all comfortable, and it was certainly not becoming.*

– Está claro que não! – exclamou o Chapeleiro, abanando a cabeça com ar de desprezo. – Quer-me parecer que nunca falaste com o Tempo!

– Talvez não – confessou Alice, prudentemente. – Só sei que tenho de bater o tempo certo quando estudo música.

– Ora aí está! – disse o Chapeleiro. – Ele não suporta que lhe batam. Agora, se tivesses um boa relação com ele, ele fazia o que tu quisesses com o relógio. Por exemplo, supõe tu que eram nove da manhã, a altura de começar as lições... só tinhas de fazer um sinal ao Tempo, e o ponteiro do relógio avançava num abrir e fechar de olhos! Uma e meia, hora do almoço!

(– Quem me dera que fossem essas horas – disse a Lebre de Março consigo mesma em voz baixa.)

– Era bom, era – comentou Alice, pensativa – ... mas então não teria apetite, está visto.

– Se calhar ao princípio não tinhas – concordou o Chapeleiro. – Mas podias pará-lo na uma e meia o tempo que quisesses.

– É assim que *tu* fazes? – perguntou Alice.

O Chapeleiro abanou a cabeça tristemente.

– Eu não! – retorquiu. – Brigámos no Março passado... pouco antes de ela ter enlouquecido, sabes... – (apontando com a colher de chá para a Lebre de Março) – foi no grande concerto organizado pela Rainha de Copas, onde eu tinha de cantar [...] Ainda mal eu tinha acabado a primeira estrofe – prosseguiu o Chapeleiro, – quando ouvi a Rainha berrar, «Ele está a matar o tempo! Cortem-lhe a cabeça!»

– Que crueldade! – exclamou Alice.

– E desde então – conclui o Chapeleiro com uma voz chorosa – ele não faz nada do que eu lhe peço. Agora são sempre seis da tarde.

Alice teve uma ideia luminosa:

– É por isso que vocês têm aquatintas coisas para o chá? – perguntou.

– Sim, é por isso – disse o Chapeleiro, com um suspiro. – Está sempre na hora do chá<sup>57</sup>.

---

<sup>57</sup> Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 53-55: "If you knew Time as well as I do," said the Hatter, "you wouldn't talk about wasting it. It's him." "I don't know what you mean," said Alice. "Of course you don't!" the Hatter said, tossing his head contemptuously. "I dare say you never even spoke to Time!" "Perhaps not," Alice cautiously replied; "but I know I have to beat time when I learn music." "Ah! That accounts for it," said the Hatter. "He wo'n't stand beating. Now, if you only kept on good terms with him, he'd do almost anything you liked with the clock. For instance, suppose it were nine o'clock in the morning, just time to begin lessons: you'd only have to whisper a hint to Time, and round goes the clock in a twinkling! Half-past one, time for dinner!" ("I only wish it was," the March Hare said to itself in a whisper.) "That would be grand, certainly," said Alice thoughtfully; "but then—I shouldn't be hungry for it, you know." "Not at first, perhaps," said the Hatter: "but you could keep it to half-past one as long as you liked." "Is that the way you manage?" Alice asked. The Hatter shook his head mournfully. "Not I!" he replied. "We quarrelled last March—just before he went mad, you know—" (pointing with his teaspoon at the March Hare,) "—it was at the great concert given by the Queen of Hearts, and I had to sing [...] I'd hardly finished the first verse," said the Hatter, "when the Queen bawled out 'He's murdering the time! Off with his head!'" "How dreadfully savage!" exclaimed Alice. "And ever since that," the Hatter went on in a mournful tone, "he wo'n't do a thing I ask! It's always six o'clock now." A bright idea came into Alice's head. "Is that the reason so many tea-things are put out here?" she asked. "Yes, that's it," said the Hatter with a sigh: "it's always tea-time".

De facto, o tempo deixa aqui de ser uma medida objetiva e personifica-se, tornando-se figura passível de ser magoada e de se ofender. O Chapeleiro, na realidade, apresenta-o como um interlocutor caprichoso e volúvel, com quem se deve manter uma relação diplomática. A frase «Agora são sempre seis da tarde» cristaliza esta ruptura: a suspensão do tempo cronológico, em favor de um eterno presente *nonsense*, onde não há progresso, apenas repetição. Aqui, o tempo é peculiar, por vezes imóvel, noutras vezes apressado, de tal modo que esta relação instável com o tempo sugere que parte do amadurecimento de Alice passa por o integrar, não como um tirano exterior, mas como realidade interior a que é preciso dar sentido.

De modo semelhante, a topologia instável do País das Maravilhas é também motor que alimenta a curiosidade de Alice, oferecendo um território onde o inesperado é a única regra. A própria entrada em *Wonderland* – uma queda longa e silenciosa pela toca do Coelho – quebra todas as expectativas espaciais, numa descida que parece suspender o tempo e abrir caminho ao maravilhamento.

A toca continuou a direito como um túnel, e de repente afundou-se, tão de repente que a menina nem teve tempo de reflectir e parar antes de dar consigo a descer o que lhe parecia ser um poço muito fundo. Das duas uma: ou o poço era realmente muito fundo, ou ela estava a cair muito devagar, pois enquanto descia teve tempo de sobra para olhar em redor, e interrogar-se sobre o que ia acontecer a seguir [...]

«Bem!» Pensou ela. «Depois de uma queda destas, nunca mais me vou assustar por cair das escadas abaixo! Lá em casa vão todo pensar que sou muito corajosa! Ora, eu nem sequer me havia de queixar se caísse de um telhado!» (O que era bem capaz de ser verdade.)

A descer, a descer, sempre a descer. Será que a queda nunca mais acabava?

Gostava de saber quantos quilómetros é que já descia – disse em voz alta. – Devo estar quase a chegar ao centro da terra. Ora, deixa vá ver: isso seria seis mil quilómetros de profundidade, acho eu<sup>58</sup>.

A geografia do País das Maravilhas, neste sentido, é descontinua e fantasiosa, como um sonho que muda de cenário sem explicação, servindo de palco para descobertas sucessivas que tanto desorientam como fascinam Alice. O tempo, em vez de fluir linearmente, repete-se

---

<sup>58</sup> Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 8: *The rabbit-hole went straight on like a tunnel for some way, and then dipped suddenly down, so suddenly that Alice had not a moment to think about stopping herself before she found herself falling down what seemed to be a very deep well. Either the well was very deep, or she fell very slowly, for she had plenty of time as she went down to look about her, and to wonder what was going to happen next. [...] "Well!" thought Alice to herself. "After such a fall as this, I shall think nothing of tumbling down-stairs! How brave they'll all think me at home! Why, I wouldn't say anything about it, even if I fell off the top of the house!" (Which was very likely true.) Down, down, down. Would the fall never come to an end? "I wonder how many miles I've fallen by this time?" she said aloud. "I must be getting somewhere near the centre of the earth. Let me see: that would be four thousand miles down, I think".*

ou colapsa: o Chá do Chapeleiro Louco nunca termina, a Rainha quer apressar julgamentos antes de os crimes serem cometidos, e o Coelho Branco vive atrasado por um relógio que mede apenas minutos. Esta suspensão da ordem espaço-temporal convencional torna-se condição da experiência do espanto e do impulso do saber; justamente por causa dessa suspensão, não há em *Wonderland* qualquer mapa possível, e é por isso mesmo que cada momento exige que Alice se disponha a descobri-lo.

Por fim, podemos também reconhecer que, em *Alice*, linguagem, tempo e espaço formam uma tríade indissociável. O tempo e o espaço não são apenas coordenadas da ação narrativa, mas agentes ativos que, em certo sentido, como que contaminam a própria lógica discursiva, introduzindo instabilidade na significação linguística. À medida que o espaço se fragmenta – com as já referidas passagens que se abrem e fecham arbitrariamente, mudanças bruscas de escala, labirintos e caminhos que não levam a lado nenhum – também a linguagem sofre uma erosão, na medida em que o sentido das palavras se torna instável e se desloca, ao ritmo das derivas espaço-temporais.

No capítulo «Porco e Pimenta»<sup>59</sup>, por exemplo, o tempo parece condensar-se e acelerar, e o leitor mergulha numa cena de crescente desordem doméstica, onde a linguagem já não serve para esclarecer ou comunicar, mas para aumentar a confusão: o criado não sabe o que faz à porta da cozinha, o cozinheiro atira panelas, a Duquesa fala em provérbios enquanto embala um bebé que não é bem um bebé, o Gato de Cheshire está simplesmente presente com um sorriso, e Alice mal consegue seguir a lógica do que está a acontecer. A disjunção entre espaço (a cozinha claustrofóbica) e tempo (uma aceleração algo surrealista) materializa-se numa linguagem dissonante, certamente agressiva, em que a própria linguagem da narrativa parece empurrar Alice (e, com ela, o leitor) para a cena seguinte.

No entanto, «Porco e Pimenta» contrasta, sob o ponto de vista dos dinamismo de tempo e espaço, com o capítulo imediatamente anterior, «Conselhos de uma Lagarta»<sup>60</sup>, no qual o tempo se torna suspenso e o espaço nos aparece mais rarefeito e menos concreto (até menos relevante, apesar de a cena decorrer em cima de um cogumelo). A narração do encontro de Alice com a Lagarta põe-nos, na verdade, no interior de uma clareira no meio da floresta, onde a linguagem entra num jogo filosófico de definição de identidade e de busca de sentido, como acima referíamos, em que a referência ao cachimbo de água que a Lagarta fuma

---

<sup>59</sup> Cf. Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 42-50 (especialmente 44-46).

<sup>60</sup> Cf. Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 33-41.

pausadamente introduz na cena um ambiente reflexivo, algo místico, com ecos de uma atmosfera serena e marcadamente sapiencial. A já famosa pergunta «Quem és tu?», por outro lado, desencadeia uma reflexão circular onde tempo e linguagem se entrelaçam. O tempo vivido por Alice já não é linear e a linguagem, em vez de servir para nomear ou fixar, torna-se espelho da instabilidade da protagonista.

A linguagem que compõe a narrativa, com efeito, parece ser o motor das distorções espaço-temporais: cada pergunta abre uma nova porta, cada conversa transporta Alice para um lugar diferente, como se fosse o discurso – e não Alice ela mesma – a verdadeira medida do movimento no País das Maravilhas.

### 2.3. Três temáticas fundamentais

*Alice's Adventures in Wonderland*, um livro adulto escrito para crianças, põe-nos diante da exploração de um universo fantástico motivada pela curiosidade de uma menina singular que, à vista de um Coelho Branco que por ela passa a correr, de olhos cor de rosa e vestido de colete, agarrado a um relógio, a faz levantar-se de um pulo, a arder de curiosidade, e correr atrás dele pelos campos, bem a tempo de o ver descer por uma grande toca<sup>61</sup>. A este propósito, no seu discurso de tomada de posse, a Reitora da Universidade Católica dizia:

A crítica leu a Alice de Lewis Carroll à luz da psicanálise, como um romance de educação (que ele não é), um comentário crítico do autor ao seu tempo, à época vitoriana e sobretudo ao Movimento de Oxford, encabeçado pelo futuro Cardeal John Henry Newman. Dodgson, um matemático brilhante, foi professor da Universidade de Oxford durante 30 anos e um crítico do movimento de transformação que a universidade vivia, a viragem para o modelo *humboldtiano* de uma universidade moderna de investigação, onde professores e estudantes se reuniam para debater ideias. Sobretudo irritava-se com debates de intelectuais estéreis que satirizou com humor numa série de panfletos. Criticava a opacidade da argumentação e a desvinculação entre a especulação intelectual e a realidade pragmática das coisas. Integrado no Colégio de Christ Church Dodgson dirigia muitas vezes a sua verve crítica contra o reformador da instituição, o Deão do Colégio e pai da verdadeira Alice das histórias, o classicista Henry George Liddell. Alice in Wonderland apresenta assim a tensão entre pessoas que olham para o mundo através das ideias, com total desinteresse pela realidade, e a pragmática Alice que coloca esta dissonância em causa. O Chapeleiro Louco, o Cavaleiro Branco, Humpty Dumpty, a Lebre de Março não são apenas personagens cómicas e loucas

---

<sup>61</sup> Cf. Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 8: *burning with curiosity, she ran across the field after it, and was just in time to see it pop down a large rabbit-hole under the hedge.*

mas representam a classe nascente da intelectualidade, pessoas que têm prazer em esgrimir argumentos acerca das coisas independentemente da sua aplicabilidade real<sup>62</sup>.

Assim, reconhecendo esta tensão entre um idealismo acadêmico e o pragmatismo de Alice, de entre as múltiplas linhas de leitura possíveis de *Alice's Adventures in Wonderland*, escolhemos privilegiar três eixos temáticos fundamentais, por nos parecerem centrais tanto no que toca à estrutura da obra, como no que se refere à experiência prática da personagem principal e do próprio leitor. São eles (i.) a transição etária e a procura da identidade; (ii.) a curiosidade, o espanto e o deslumbramento; e (iii.) a linguagem e o *nonsense*. Não se trata de assuntos estanques, mas abordá-los-emos de forma distinta com o intuito de mais eficazmente os integrar.

Estas temáticas entrelaçam-se desde os primeiros capítulos, configurando um percurso que é, a nosso ver, ao mesmo tempo iniciático, filosófico e linguístico. A transição de Alice da infância para uma forma mais complexa de consciência de si oferece o pano de fundo existencial sobre o qual se inscreve a sua curiosidade radical, essa disposição inquieta perante o mundo que a impele a perguntar, a transgredir e a seguir o Coelho Branco. Por sua vez, é no jogo com a linguagem – nas suas falhas, deslocações e subversões – que a busca pelo sentido encontra o seu espelho mais provocador. Estas três dimensões, assim, permitem aceder à densidade ontológica e estética da obra, e iluminam o modo como Carroll articula o seu olhar – marcadamente moderno – sobre o eu, o outro, o real e o sentido.

#### (i.) A transição etária e a procura da identidade

A primeira temática que abordaremos, e também o assunto mais imediato para o leitor de Carroll, é a passagem da infância para a idade adulta. Os eventos narrados em *Alice's Adventures in Wonderland* desenvolvem-se em torno da procura interior com que o ser humano atravessa a infância e a transpõe em direcção a uma consciência de si que marcará a idade adulta. Alice, com efeito, vê-se inserida numa busca algo ingénua pela sua identidade e pelo seu crescimento, por uma compreensão suficiente da lógica, das regras, dos costumes, da autoridade, do tempo e até da relação com a morte. Aos seus olhos, a maioria destes costumes do mundo dos adultos parece algo insensata e arbitraria, como é também, em certo sentido, a

---

<sup>62</sup> Isabel Capeloa Gil, *Sobre a curiosidade. Um discurso para a Universidade*, acessado a 27 de Julho de 2025, <https://www.ucp.pt/sites/default/files/2024-11/Discurso-Investigadora-Reitora.pdf>.

vida no «País das Maravilhas»: repleta de irracionalidade e não raras vezes de mãos dadas com o absurdo.

Logo depois da queda pela longa toca do coelho, Alice depara-se com o facto de não conseguir acompanhar devidamente o coelho apressado, come e bebe mais do que uma vez substâncias enigmáticas que lhe alteram o tamanho e a forma, dá por si no meio de um grupo de animais falantes cujos jogos têm regras ininteligíveis – se é que as têm de todo –, ouve conselhos inconsistentes de uma lagarta, conhece uma duquesa obcecada com uma moralidade incompreensível, presencia julgamentos muito longe de serem justos, entre muitas outras excentricidades. De peripécia em peripécia, vai aprendendo a sobreviver, a compreender e a dominar as excêntricas lógicas do «País das Maravilhas». Essa apropriação do mundo, ainda que fantástico, coincide com o processo real de maturação e de afirmação da própria identidade.

Com efeito, o percurso de Alice permite entrever as complexas transições emocionais e psicológicas que acompanham o crescimento humano. Na transformação física que Alice experimenta ao consumir os misteriosos alimentos – ora crescendo desmesuradamente, ora reduzindo-se a dimensões ínfimas – podem reconhecer-se as mudanças corporais e biológicas do desenvolvimento. Mas há mais: essas alterações dão também conta das oscilações entre autoconfiança e insegurança, típicas da infância e da adolescência. Alice sente-se grande demais para se poder enquadrar num lugar, ou, por outro lado, pequena demais para alcançar o que deseja. Oscila, assim, entre o medo e a coragem, em variações que marcam a construção interior da sua autonomia, à semelhança de qualquer crescimento na “vida real”.

Na verdade, se na obra de Carroll é certo, por um lado, que a extravagância e o carácter algo bizarro da lógica pela qual o «País das Maravilhas» parece ser regulado nos dão conta de quão dramático o mundo dos adultos pode ser aos olhos de uma criança, é não menos verdadeiro que a forma como Alice vai sendo capaz de lidar com aquele mundo nos diz muito sobre quem ela de facto é, e sobre o modo pelo qual Alice se entende a si própria. No «País das Maravilhas», Alice batalha-se com a instabilidade da sua própria identidade, à medida que, de cena em cena, lhe é pedido que se identifique, não obstante as dificuldades que Alice tem em dar uma resposta satisfatória a uma tal questão. É justamente isso que acontece logo no capítulo de abertura, em que nos é dito que Alice, no seu dia-a-dia, «era uma criança

curiosa que muito gostava de fingir ser duas pessoas»<sup>63</sup> embora, naquele momento, pouco depois de descer pela toca do Coelho, mal sobrasse dela «o suficiente para fazer *uma* pessoa aceitável»<sup>64</sup> – assim ela mesma o afirma. Com efeito, a descida pela toca do Coelho põe a sua identidade em crise e abala todas as suposições que Alice tinha acerca de si. A este propósito, Hugh Haughton afirma:

De facto, quando Alice se debate com a sua identidade, revela-se como criança típica do seu tempo e do seu meio social. Nisso, é semelhante a Alice Liddell, a filha do Reitor de Christ Church, nascida no coração do establishment inglês, uma rapariga oxoniana, bem-educada, da classe alta aristocrática, instruída em boas maneiras, boa poesia, e nas regras do xadrez, cartas e *croquet* [...] A Alice da ficção mede-se a si mesma pelo seu conhecimento superior e pelo seu estatuto social: «tenho a certeza de que não posso ser a Mabel, porque sei todo o tipo de coisas, e ela, oh, ela sabe tão pouco! Além disso, ela é ela, e eu sou eu, e – oh, que confusão tudo isto é!» As suas aventuras testam ao máximo o seu sentido de identidade. [...] A descida ao “poço profundo” abala todas as pressuposições do seu eu desperto<sup>65</sup>.

O mundo em que Alice vivia e em que observava a leitura da sua irmã é, neste sentido, praticamente irrelevante no contexto do «País das Maravilhas». Alice é confrontada com grandes desfigurações das instituições habituais da sua realidade, como a monarquia, o estado de direito, a educação e a gramática, as convenções e a *praxis* social. Assim, por maioria de razão, o eu de Alice junto da irmã não se coaduna com o eu de Alice no lugar onde se veio a encontrar. Como referíamos, no *País das Maravilhas*, Alice segue um Coelho Branco, desce por um poço interminável, atravessa um mar de lágrimas, encontra um gato cujo corpo aparece intermitentemente, conversa com uma lagarta, toma chá com personagens aparentemente loucas, joga *croquet* com cartas de jogar falantes, usando flamingos como taco, toma parte no julgamento absurdo do Valete de Copas pela Rainha e pelo Rei de Copas, entre muitas outras cenas repletas de *nonsense*. O envolvimento de Alice nestas situações e os seus

---

<sup>63</sup> Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 12: *For this curious child was very fond of pretending to be two people.*

<sup>64</sup> Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 12: «There's hardly enough of me left to make *one* respectable person.»

<sup>65</sup> Hugh Haughton, «Alice's Identity», in Harold Bloom, ed., *Lewis Carroll's Alice's Adventures in Wonderland*, Bloom's Modern Critical Interpretations, Chelsea House Publishers, Nova Iorque, 2006, 194: *In fact, when Alice worries about her identity, she reveals herself to be very much a child of her time and class. In this she is like Alice Liddell, the daughter of the Dean of Christ Church, born into the heart of the English establishment, a well-educated upper-middle-class Oxonian girl, versed in good manners, good verse, and the rules of chess, cards and croquet. [...] The fictional Alice measures herself by her superior knowledge and social status: «I'm sure I can't be Mabel, for I know all sorts of things, and she, oh, she knows such a very little! Besides, she's she, and I'm I, and—oh dear, how puzzling it all is!» Her adventures test her sense of identity to the full. [...] The descent into the 'deep well' shakes all the assumptions of her waking self.*

encontros com todas estas personagens tem um resultado muito pouco surpreendente: Alice põe em causa a sua própria identidade, e debate-se com ela, como afirma Nina Auerbach<sup>66</sup>:

A própria Alice parece consciente das implicações da mutabilidade do seu nome quando, no início das suas aventuras, se coloca a pergunta que atravessará toda a sua história:

«Será que me transformei durante a noite? Deixa-me cá ver: seria eu a mesma pessoa quando me levantei esta manhã? Quase que me quer parecer que me recordo de me sentir um pouco diferente. Mas se eu não sou a mesma, a pergunta lógica é: “Quem sou eu, afinal?” Ah, esse é o grande enigma!».

Outras meninas que viajam por países fantásticos, como a Princesa Irene, de George Macdonald [*sic*], e Dorothy Gale, de L. Frank Baum, perguntam repetidamente «*onde* estou?» em vez de «*quem* sou?». Só Alice dirige o olhar para dentro de si desde o início, pressentindo que o mistério do mundo que a rodeia é, na verdade, o mistério da sua própria identidade<sup>67</sup>.

Nesse contexto, o pensamento de Anna Freud, pioneira da psicanálise infantil, oferece uma chave particularmente fecunda para compreender o itinerário interior de Alice. Para a autora, o crescimento psíquico da criança não é um processo pacífico nem contínuo, mas atravessado por fases de conflito, em que se confrontam forças contraditórias: as pulsões internas e as exigências do mundo externo. Como escreve em *The Ego and the Mechanisms of Defense*:

O *ego* de uma criança pequena [...] não combate os instintos por iniciativa própria; a sua defesa não é motivada pelos seus sentimentos a esse respeito. Considera os instintos perigosos porque aqueles que educam a criança proibiram a sua gratificação<sup>68</sup>.

Ou seja, o *eu* infantil não nasce espontaneamente como uma instância crítica ou auto-consciente; é, antes, uma resposta à experiência de interdição e à angústia associada à punição. Em *Alice's Adventures in Wonderland* essa tensão dramatiza-se de forma clara: Alice vive num mundo onde as proibições são absurdas, as normas incoerentes e as sanções

---

<sup>66</sup> Cf. Nina Auerbach, «Alice and Wonderland: A Curious Child», in *Victorian Studies*, vol. 17, Indiana University Press, 1973, 31-47.

<sup>67</sup> Nina Auerbach, «Alice and Wonderland: A Curious Child», 33: *Alice herself seems aware of the implications of her shifting name when at the beginning of her adventures she asks herself the question that will weave through her story: «I wonder if I've been changed in the night? Let me think: was I the same when I got up this morning? I almost think I can remember feeling a little different. But if I'm not the same, the next question is, 'Who in the world am I?' Ah, that's the great puzzle!». Other little girls traveling through fantastic countries, such as George Macdonald's Princess Irene and L. Frank Baum's Dorothy Gale, ask repeatedly "where am I?" rather than "who am I?" Only Alice turns her eyes inward from the beginning, sensing that the mystery of her surroundings is the mystery of her identity.*

<sup>68</sup> Anna Freud, *The Ego and the Mechanisms of Defense*, International Universities Press, Nova Iorque, 1983, 57: *The ego of a little child [...] does not combat the instincts of its own accord; its defense is not prompted by its feelings in the matter. It regards the instincts as dangerous because those who bring the child up have forbidden their gratification.*

arbitrárias. É nesse terreno instável que o seu ego se vai estruturando — não pela submissão, mas pela resistência progressiva. Num outro momento, Anna Freud afirma:

Nas crianças pequenas, o ego é produto do próprio conflito, e aquele lado do ego que, ao longo da vida, terá de lidar com a tarefa de dominar os instintos só nasce neste período inicial, sob a pressão combinada das exigências instintivas do id e da ansiedade objetiva de origem externa. Pode-se dizer que o ego é “feito à medida”, ou seja, devidamente adaptado para manter o equilíbrio entre duas forças: o impulso instintivo e a pressão do exterior<sup>69</sup>.

Nesta lógica, a personalidade nasce como resultado do conflito e não como condição prévia a ele. Alice, ao deparar-se com criaturas autoritárias, linguagem desconcertante e leis incompreensíveis, tem de responder — e essa resposta, por vezes hesitante, por vezes clara, é já o esboço de um ego em formação. As suas estratégias, quer se trate de ironia, desafio ou distanciamento, são tentativas de defesa que, não negando a realidade, procuram reinterpretá-la. Alice, nesse sentido, não combate apenas impulsos, mas também os sentimentos que os acompanham: o medo, a raiva, a frustração, a dúvida. Por isso, a sua recusa em obedecer à Rainha de Copas não é um simples acto de oposição exterior, mas uma reorganização interna: Alice aprende a separar o medo da submissão, a dúvida da inação, ao mesmo tempo que desenvolve o espírito crítico, o senso de justiça, a recusa da arbitrariedade. Na realidade, é precisamente no confronto com a incoerência – e não na sua aceitação – que se esboça a maturidade.

Por isso mesmo, o País das Maravilhas não é apenas cenário de fantasia, mas um campo de prova do *ego*. Carroll oferece-nos uma narrativa de individuação: uma criança perdida e algo desorientada, pressionada por normas sem sentido, que, ao invés de se deixar aniquilar, resiste, interpreta e cresce. Não se trata, aqui, de preservar a infância, mas de mostrar como ela se transforma, justamente por via do conflito, numa consciência reflexiva.

Essa mesma tensão encontra eco na psicologia do desenvolvimento de Erik Erikson, que, no seu quadro teórico, procura mostrar como o desenvolvimento humano se estrutura em torno de sucessivas crises psicossociais, entendidas não como momentos patológicos, mas como etapas constitutivas da identidade, a que chama «estádios». Nesse sentido, no que respeita à travessia simbólica entre a infância e a idade adulta, propõe um estágio do

---

<sup>69</sup> Anna Freud, *The Ego and the Mechanisms of Defense*, 143-144: *In little children the ego is the product of the conflict itself, and that side of the ego which, throughout life, will have to deal with the task of mastering the instincts only comes to birth at this early period under the combined pressure of the id's instinctual demands and that objective anxiety which is external in origin. The ego may be said to be “made to measure”, i.e., nicely adapted to hold the balance between the two forces: the urge of instinct and pressure from without.*

desenvolvimento que se caracteriza pela tensão fundamental entre identidade e confusão de papéis<sup>70</sup>. Segundo o autor, esta fase é aquela em que a pessoa é chamada a consolidar um sentido de si mesma, integrando as identificações da infância com as novas exigências do mundo social:

À resolução a ser alcançada nesta fase chamei sentido de identidade interior. A criança, para experimentar essa resolução, deve sentir uma continuidade progressiva entre aquilo que se tornou ao longo dos longos anos da infância e aquilo que promete vir a ser nos futuros que antecipa<sup>71</sup>.

Alice, ao longo da sua viagem, vive precisamente esta tensão: procura uma continuidade que integre o que foi – o que conhecia de si no mundo em que habitava antes de descer pela toca do coelho – e o que ainda não sabe que será, no país das Maravilhas. A realidade, a personagem de Carroll oscila entre a curiosidade infantil (a que dedicaremos o próximo ponto) e o julgamento maduro, entre o desejo de agradar e a necessidade de resistir, entre a confusão e a descoberta. A célebre pergunta «Quem sou eu, afinal?»<sup>72</sup> surge, assim, não como sintoma de desorientação, mas como sinal de uma identidade em busca de forma. Erikson descreve esta fase como «moratória psicossocial», que entende como um tempo de suspensão, em que se experimentam diferentes modos de ser antes de assumir compromissos definitivos.

Uma moratória é um período de adiamento concedido a alguém que não está pronto para cumprir uma obrigação ou imposto a alguém que deveria dar tempo a si mesmo. Por moratória psicossocial, então, entendemos um adiamento dos compromissos da vida adulta, e, no entanto, não se trata apenas de um adiamento. É um período caracterizado por uma

---

<sup>70</sup> Embora *Alice's Adventures in Wonderland* seja protagonizado por uma criança, a interpretação aqui proposta assenta no quinto estágio do desenvolvimento psicossocial delineado por Erik Erikson – aquele que opõe identidade a confusão de papéis. Poder-se-ia pensar, à primeira vista, que o estágio anterior, centrado na dicotomia entre laboriosidade e sentimento de inferioridade, seria mais adequado, uma vez que corresponde aproximadamente à idade cronológica de Alice. No entanto, a abordagem simbólica da narrativa justifica, assim nos parece, a leitura da obra à luz do quinto estágio. Com efeito, o eixo identitário é o que melhor traduz a experiência interior de Alice: ela não está apenas a aprender competências ou a integrar-se num sistema social (como no quarto estágio), mas sim a interrogar-se sobre quem é, a experimentar diferentes posicionamentos perante o mundo, a entrar em confronto com normas exteriores, a resistir à dissolução do eu num ambiente absurdo. O conflito que atravessa a narrativa é menos o de fazer bem ou mal uma tarefa, e mais o de constituir-se ou não como sujeito diante da fragmentação simbólica. Além disso, a obra de Carroll permite uma leitura não literal da idade da protagonista, funcionando como metáfora da travessia identitária que caracteriza a adolescência. Alice experimenta papéis, recusa etiquetas, interroga-se, confronta a autoridade, constrói um juízo próprio; num processo que nos parece estar em consonância com a descrição de Erikson acerca do quinto estágio: um tempo de moratória, de oscilação, de crescimento e de conflito estruturante.

<sup>71</sup> Erik Erikson, *Identity: youth and crisis*, W. W. Norton & Company, Nova Iorque, 1968, 87: *The wholeness to be achieved at this stage I have called a sense of inner identity. The young person, in order to experience wholeness, must feel a progressive continuity between that which he has come to be during the long years of childhood and that which he promises to become in the anticipated futures.*

<sup>72</sup> Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 16: *Who am I then?*

permissividade seletiva por parte da sociedade e por uma atitude provocadoramente lúdica por parte da criança<sup>73</sup>.

No caso de Alice, o País das Maravilhas é o lugar onde essa moratória, em certo sentido, se lhe impõe. As suas experiências oníricas, em que se destaca a abundância do *nonsense*, são ensaios, explorações de identidade, confrontos lúdicos com o outro e consigo mesma. Não é por acaso que, no final da narrativa, Alice desperta: o sonho termina quando a identidade começa a consolidar-se.

Importa ainda notar que Erikson vê nesta fase não um perigo patológico, mas uma crise normativa, necessária e potencialmente fecunda.

A estruturação final, no fim da infância, de todos os elementos de identidade convergentes (e o abandono dos divergentes) revela-se uma tarefa admirável: como pode um estágio tão “peculiar” como a adolescência ser considerada capaz de a realizar? Nem sempre é fácil lembrar que, apesar da semelhança entre os “sintomas” e episódios da adolescência e os sintomas e episódios neuróticos ou psicóticos, a adolescência não é uma perturbação, mas sim uma crise normativa, ou seja, uma fase normal em que o conflito aumenta, e que se caracteriza por uma aparente oscilação na força do *ego*, bem como por um elevado potencial de crescimento<sup>74</sup>.

Assim, aquilo que à primeira vista parece instabilidade – o crescimento e diminuição do corpo de Alice, a oscilação entre afirmação e submissão, entre perplexidade e decisão – pode ser lido como expressão do amadurecimento. Alice não perde a sua identidade, mas ensaia-a, testa os seus limites, confronta-se com os paradoxos da autoridade, da linguagem e do tempo. E, nesse processo, cresce.

De um ponto de vista complementar, interessa-nos ainda deter a atenção sobre o amadurecimento de Alice à contraluz do pensamento de Martin Buber, em que se entende a descoberta do eu na e pela relação com a alteridade.

---

<sup>73</sup> Erik Erikson, *Identity: youth and crisis*, 157: *A moratorium is a period of delay granted to somebody who is not ready to meet an obligation or forced on somebody who should give himself time. By psychosocial moratorium, then, we mean a delay of adult commitments, and yet it is not only a delay. It is a period that is characterized by a selective permissiveness on the part of society and of provocative playfulness on the part of youth.*

<sup>74</sup> Erik Erikson, *Identity: youth and crisis*, 157: *The final assembly of all the converging identity elements at the end of childhood (and the abandonment of the divergent ones) appears to be a formidable task: how can a stage as “abnormal” as adolescence be trusted to accomplish it? It is not always easy to recall that in spite of the similarity of adolescent “symptoms” and episodes to neurotic and psychotic symptoms and episodes, adolescence is not an affliction but a normative crisis, i.e., a normal phase of increased conflict characterized by a seeming fluctuation in ego strength as well as by a high growth potential.*

Na realidade, o chamado princípio dialógico de Martin Buber, tal como exposta em *Eu e Tu*<sup>75</sup>, oferece uma via singular para compreender a jornada de Alice como uma experiência de autoconhecimento que se realiza por meio do esbarrar com a alteridade. Neste sentido, a identidade não é uma essência interior, mas um acontecimento relacional, uma presença que se atualiza na vinculação relacional. E, assim, a travessia de Alice pelo País das Maravilhas, com as suas personagens imprevisíveis, não é apenas um itinerário interno, mas um processo de constituição do eu por meio de uma sucessão de encontros reveladores. Efectivamente, cada personagem que Alice encontra – o Coelho Branco, a Lagarta, o Gato de Cheshire, a Rainha – não é apenas um elemento do cenário, mas um “Tu” em potência: uma alteridade que a interpela e que a obriga a reagir; nenhum dos interlocutores de Alice, na verdade, se deixa reduzir a um “Isso” manipulável, talvez devido à sua própria estranheza e singularidade. Também Alice, desprovida de mediações previsíveis, é lançada em situações onde a única resposta possível é a inteireza da sua presença, aberta ao encontro e ao “Tu”.

O homem torna-se EU na relação com o TU. O face-a-face aparece e desvanece-se, os eventos de relação condensam-se e dissimulam-se e é nesta alternância da consciência do parceiro, que permanece o mesmo, que a consciência do EU se esclarece e aumenta cada vez mais. [...] Essa consciência do EU emerge com força crescente, até que, um dado momento, a ligação se desfaz e o próprio EU se encontra, por um instante, diante de si, separado, como se fosse um TU, para tão logo retomar a posse de si e daí em diante, no seu estado de ser consciente, entrar em relações<sup>76</sup>.

No País das Maravilhas, não é o conhecimento das coisas que transforma Alice, mas o reconhecimento dos outros, quer por presença, quer por falta dela (poderíamos dizer, por “opacidade”). Por isso, o seu despertar no final da narrativa não é um retorno ao real como mera conclusão, mas a emergência de um eu que passou pelo outro, que se descobriu ao espelho da alteridade. Alice não faz apenas uma viagem pelo absurdo: o seu itinerário é, segundo a gramática de Buber, um caminho de resposta e presença, em que Alice se torna ela

---

<sup>75</sup> Cf. Martin Buber, *Ich und Du*, Reclam Verlag, Heidelberg, 1995. Em *Ich und Du (Eu e Tu)*, Buber propõe que o sujeito não se constitui em isolamento, mas na relação viva com o outro, numa reciprocidade originária que transcende o uso, a categorização ou a análise. O “Eu” que diz “Tu” não se reduz a um observador: é um eu que só existe na medida em que se dirige a um outro como presença e não como objeto: não há identidade plena sem relação verdadeira.

<sup>76</sup> Martin Buber, *Ich und Du*, 28-29: *Der Mensch wird am Du zum Ich. Gegenüber kommt und entschwindet, Beziehungsereignisse verdichten sich und zerstieben, und im Wechsel klärt sich, von Mal zu Mal wachsend, das Bewußtsein des gleichbleibenden Partners, das Ichbewußtsein. [...] aber immer kräftiger hervorbrechend, bis einmal die Bindung gesprengt ist und das Ich sich selbst, dem abgelösten, einen Augenblick lang wie einem Du gegenübersteht, um alsbald von sich Besitz zu ergreifen und fortan in seiner Bewußtheit in die Beziehungen zu treten.*

mesma ao endereçar, aceitar e reconhecer um Tu, quer no Coelho Branco, quer na Rainha de Copas, passando por todas as figuras de quem se faz interlocutora.

A identidade de Alice, tal como se desenha ao longo da narrativa, revela-se como um processo simultaneamente interno e relacional, feito de conflito, exposição e resposta. Com Anna Freud, aprendemos que o eu não se constrói na estabilidade, mas na tensão entre pulsões e exigências externas, mediante mecanismos de defesa que protegem e organizam a vida psíquica. Erikson mostra-nos que essa tensão, quando assumida como moratória, se torna ocasião de crescimento e experimentação, dando origem, em Alice, a um sentido de si própria progressivamente integrado. Por fim, Martin Buber oferece a chave de uma relação constitutiva: o eu de Alice não se afirma senão diante de um tu – pelo que é na sucessão de encontros, por vezes desconcertantes, que Alice se descobre como presença capaz de responder e reagir. Assim, o que à primeira vista parece uma viagem absurda revela-se, à luz destes autores, como autêntica narrativa identitária: Alice não apenas cresce, ela «torna-se» Alice.

(ii.) A curiosidade, o espanto e o deslumbramento

A curiosidade, em *Alice's Adventures in Wonderland*, mais do que um traço de carácter da personagem de Alice, é o verdadeiro motor da narrativa. Desde as primeiras linhas da obra, ela revela-se «uma criança curiosa que gostava de fingir ser duas pessoas»<sup>77</sup> e é esse impulso imaginativo, quase espontâneo, que a conduz a mergulhar pela toca do Coelho Branco, sem ponderar as consequências, movida apenas pelo desejo de saber. O tédio que experimenta ao lado da irmã, diante de um livro sem imagens nem diálogos, é imediatamente vencido pela atracção por algo que se move, que em certo sentido lhe escapa, e que promete aventura. Alice não hesita: segue o Coelho Branco e começa uma viagem cuja motivação mais constante será sempre a mesma: a procura de respostas para o que não compreende, ou seja, a vontade de satisfazer a curiosidade.

Com efeito, a curiosidade é, em si mesma, o primeiro salto além do ambiente familiar. Alice encarna esse ímpeto de modo exemplar: o seu tédio joga com os limites do quotidiano, até que um impulso repentino – o súbito interesse por um coelho apressado – a leva a abandonar o mundo ordenado e a mergulhar num universo novo, ainda por mapear. Esse gesto

---

<sup>77</sup> Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 12: «For this curious child was very fond of pretending to be two people.»

não obedece a um plano racional, nem nasce de uma necessidade evidente: é um desejo de ir atrás, sem saber bem de quê, transcendendo o útil e o previsível. Não sabe para onde vai, nem parece estar preocupada com isso, porque a curiosidade basta para dar início a uma viagem.

A curiosidade, com efeito, é um impulso que percorre toda a obra. “Curiouser and curiouser”<sup>78</sup>, exclama Alice, maravilhada, perante o insólito do que encontra. Incorrecta do ponto de vista formal, esta exclamação exprime com perfeição o que nela acontece: a curiosidade ultrapassa a norma dos seus dias (e por isso também transborda da linguagem e rompe com a gramática). Mas se, por um lado, essa abertura ao desconhecido é sinal de uma inteligência viva, por outro, a obra mostra que ela implica risco, perda de controlo e, em certo sentido, alguma desorientação. Efectivamente, é a curiosidade que lança Alice para uma sucessão de experiências a que podemos chamar desestabilizadoras, como crescer e encolher, perder-se num mundo de regras incoerentes, ou questionar a sua própria identidade (como vimos no ponto anterior).

Como muitas crianças, Alice quer compreender antes de obedecer; mas, à medida que avança, a própria curiosidade será posta à prova: o desejo de saber transforma-se em necessidade de se compreender a si mesma. Por um lado, Alice experimenta tudo o que encontra – poções, bolos, conselhos absurdos –, como se o simples facto de serem desconhecidos justificasse o risco. Por outro lado, conserva um fundo de prudência e lucidez que a impede de se perder completamente. Quando algo lhe parece incoerente ou perigoso, ela hesita, argumenta, afasta-se.

Ao encontrar um corredor cheio de portas trancadas, Alice descobre uma pequena porta que dá para um jardim luminoso e florido, cuja leitura simbólica é fascinante: nele, podemos reconhecer o ideal do mundo dos adultos, com ele é aos olhos de Alice no início da aventura; um jardim promissor, que parece oferecer ordem, harmonia e beleza, um jardim que guarda o conhecimento que Alice procura e quer: «Como ela gostaria de sair daquela sala escura e passear por entre aqueles canteiros de flores viçosas e aquelas frescas fontes»<sup>79</sup>. A aventura que se segue é toda ela motivada pela decisão de Alice de querer chegar até ao jardim; mas este lugar fantástico permanece teimosamente fora do alcance do Alice, pelo menos até ao momento em que ela for capaz de controlar devidamente o tamanho do seu corpo. Apesar de

---

<sup>78</sup> Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 13.

<sup>79</sup> Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 9-10: *How she longed to get out of that dark hall, and wander about among those beds of bright flowers and those cool fountains.*

beber uma poção e comer um bolo para ajustar o seu tamanho, Alice nunca acerta à primeira: é pequena de mais, ou grande de mais, ou deixa a chave para trás, ou cresce desmesuradamente. Em vez de progresso linear, o caminho da curiosidade mostra-se errático, instável, marcado por frustrações. Perante o absurdo que encontra, Alice pergunta-se se ainda é ela mesma, ou se terá passado a ser outra, como Mabel, de quem não gosta. Esta inquietação cresce no encontro com a Lagarta – a quem Alice confessa não saber quem é – e torna-se imagem de uma certa desorientação a que a curiosidade parece dar origem.

– Quem és tu? – perguntou a lagarta.

Não era um princípio de conversa muito animador. Alice retorquiu, com bastante timidez:

– Eu... eu..., neste momento nem sei, minha Senhora... sei pelo menos quem eu *era* quando me levantei esta manhã, mas acho que devo ter sido transformada várias vezes desde então<sup>80</sup>.

Na verdade, tudo no País das Maravilhas parece desafiar a segurança de quem pergunta. As criaturas respondem com enigmas, os símbolos invertem-se, as soluções escasseiam. E, no entanto, Alice persiste: a sua curiosidade não desaparece, mas amadurece. Com efeito, ao longo da narrativa, Alice aprende a esperar e a recusar; percebe que há perguntas que não têm resposta imediata, e que há desejos que exigem discernimento. Se, no início, a curiosidade era impulso puro, no fim ela torna-se inteligência crítica. Por isso mesmo, o percurso de Alice não é apenas o de quem quer saber, mas antes o de quem aprende a saber perguntar.

Como motor narrativo da aventura de Alice, a curiosidade pode ser vista também como uma forma infantil de espanto filosófico. Segundo António de Castro Caeiro<sup>81</sup>, o termo «espanto» é uma tradução algo pobre daquilo que Platão e Aristóteles entendem pelos termos «τὸ θαῦμα» e «τὸ θαυμάζειν», pois estes encerram na sua carga semântica também aquilo que poderíamos chamar surpreendente, temeroso, admirável, maravilhoso, e – acrescentamos – curioso. Como Platão escreve no seu diálogo *Teeteto*:

---

<sup>80</sup> Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 33: “Who are you?” said the Caterpillar. This was not an encouraging opening for a conversation. Alice replied, rather shyly, “I—I hardly know, sir; just at present—at least I know who I was when I got up this morning, but I think I must have been changed several times since then.”

<sup>81</sup> Nestes próximos parágrafos seguiremos de perto a seguinte conferência: António de Castro Caeiro, «Espanto», in *Sobre os sentimentos*, acedido a 18 de Julho de 2025, <https://www.ccb.pt/evento/sobre-os-sentimentos>.

Pois o que estás a passar, o maravilhares-te, é mais de um filósofo. De facto, não há outro princípio da filosofia que não este<sup>82</sup>.

Alice, como os primeiros filósofos, não sabe exactamente o que procura, mas sente a urgência de conhecer. Persegue o Coelho Branco, não por querer daí retirar alguma coisa útil, mas porque a passagem do coelho apressado a espanta e a faz não se contentar com as coisas como elas lhe aparecem, mas antes querer saber o que são, de onde vêm e onde a podem levar. Assim, a sua curiosidade é, à letra, a mesma que inaugurou a filosofia, ou seja, um espanto ou um deslumbramento diante da realidade. Como não podia deixar de ser, uma aventura em *Wonderland* teria de estar marcada pelo maravilhar-se (*wonder*).

Aristóteles, por sua vez, incide a sua reflexão sobre este mesmo conceito logo no início da *Metafísica*; como aqui transcrevemos:

Na verdade, é através do espanto que os homens então começam a filosofar, tal como assim procederam na origem: primeiro, ao ficarem extasiados perante perplexidades óbvias; segundo, ao levantarem questões numa progressão gradual acerca de grandes questões, tais como as mudanças da Lua ou do Sol, ou ainda acerca das estrelas ou da origem do universo. Assim sendo, todo aquele que se espanta ou se assombra logo sente ser um ignorante (visto que o amante de mitos é já um filósofo em certo sentido, porquanto são os mitos mesclados de prodígios); foi por isso que os homens, ao tentarem escapar à ignorância, se dedicaram ao estudo da filosofia: torna-se, então, conspícuo haverem eles de perseverar no encalço da ciência com vista ao conhecimento, sem motivo algum de utilidade prática. Na verdade, o atual rumo dos factos vem justamente prová-lo, na medida em que uma tal especulação se

---

<sup>82</sup> Pl., *Tht.*, 155d. Tradução apresentada conforme Platão, *Teeteto*, trad. A. M. Nogueira e M. Boeri, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2010. Na conferência acima referida, António de Castro Caeiro traduz: «Com efeito, é muito próprio do filósofo este sentimento, o espantar-se, pois não há nenhum outro princípio para a filosofia a não ser este mesmo». Texto original: John Burnet, ed., *Platonis Opera*, vol. 1, Clarendon Press, Oxford, 1900: μάλα γὰρ φιλοσόφου τοῦτο τὸ πάθος, τὸ θαυμάζειν· οὐ γὰρ ἄλλη ἀρχὴ φιλοσοφίας ἢ αὕτη.

iniciou realmente num cenário de recreação ou de lazer, numa altura em que todas as necessidades da vida se encontravam praticamente satisfeitas<sup>83</sup>.

Este movimento, que parte de um deslumbramento causado pelo encontro inesperado com o extraordinário e se foca mais tarde num espanto com o quotidiano, é o trajeto de Alice. Se, numa primeira fase, estranha o Coelho Branco que passa apressado, as mudanças no tamanho do seu corpo, os animais que falam, os jogos sem sentido que lhe propõem ou as loucuras do chapeleiro, a verdade é que Alice, num momento posterior que vai surgindo gradualmente, começa a interrogar-se acerca de temas como o tempo, a justiça ou a autoridade. As suas perguntas, mesmo quando infantis, desdobram-se frequentemente em dilemas profundos.

Neste sentido, a curiosidade de Alice pode ser vista como versão literária, vitoriana, do ἀρχή filosófico: é a primeira motivação, o primeiro desejo, o primeiro impulso de ultrapassar o visível para chegar ao inteligível. Não é um saber técnico, nem uma busca utilitária, mas antes, como em Platão e Aristóteles, o primeiro motor do pensamento. Com os seus enigmas e absurdos, o País das Maravilhas é o cenário onde essa curiosidade se expande, de espanto em espanto, até ao limiar da identidade. Nesse gesto, Alice entra na tradição filosófica inaugurada pelo espanto (τὸ θαῦμα) que desencadeia o conhecimento e, conseqüentemente, a identidade.

A curiosidade de Alice é, assim nos parece, um dos eixos fundamentais que organiza a sua jornada interior. Como tal, vem a propósito iluminar este aspecto não apenas recorrendo à filosofia antiga, mas também a partir do pensamento contemporâneo. Pareceu-nos relevante, neste sentido, trazer à colação Jordan B. Peterson, particularmente na forma como este autor canadiano entende a relação entre o sujeito, o caos e o desconhecido. Em *Maps of Meaning*,

---

<sup>83</sup> *Metaph.*, 982b.12-24. Tradução apresentada conforme Aristóteles, *Metafísica*, trad. Carlos Humberto Gomes, Edições 70, Lisboa, 2021. Na conferência acima referida, António de Castro Caeiro traduz: «Foi por se espantarem que os seres humanos, ainda agora, como no princípio, começaram a filosofar. No princípio, espantaram-se com as coisas descabidas com que topavam, mesmo ao pé delas, e a seguir, a pouco e pouco, continuavam e prosseguiram ao levantar dificuldades e ao ficarem em apuros com situações de cada vez com maior perplexidade. As fases da Lua, o movimento aparente do Sol e o princípio do Universo. O que está em apuros e com dificuldades espanta-se, mas ao mesmo tempo julga que não sabe. De tal sorte, é assim, que é para fugir à ignorância e à opacidade que começaram a filosofar da primeira vez que filosofaram. É evidente também que é para compreenderem o que não compreendem que perseguiram o conhecimento. E não o perseguiram por nenhuma espécie de utilidade, não lhes importa a utilidade. É testemunho disto o próprio acaso, como talvez terão começado a pensar pela primeira vez. Foi quando tinham todas as necessidades supridas e por um sentimento de leveza, e ao passarem bem o tempo, que uma consciência deste tipo despertou e começou a ser procurada». Texto original: Werner Jaeger, ed., *Aristotelis Metaphysica*, Clarendon Press, Oxford, 1957: διὰ γὰρ τὸ θαυμάζειν οἱ ἄνθρωποι καὶ νῦν καὶ τὸ πρῶτον ἤρξαντο φιλοσοφεῖν, ἐξ ἀρχῆς μὲν τὰ πρόχειρα τῶν ἀτόπων θαυμάσαντες, εἶτα κατὰ μικρὸν οὕτω προϊόντες καὶ περὶ τῶν μειζόνων διαπορήσαντες, οἷον περὶ τε τῶν τῆς σελήνης παθημάτων καὶ τῶν περὶ τὸν ἥλιον καὶ <τὰ> ἄστρα καὶ περὶ τῆς τοῦ παντὸς γενέσεως. ὁ δ' ἀπορῶν καὶ θαυμάζων οἶεται ἀγνοεῖν (διὸ καὶ ὁ φιλόμυθος φιλόσοφος πῶς ἔστιν· ὁ γὰρ μῦθος σύγκειται ἐκ θαυμασίων)· ὥστ' εἶπερ διὰ τὸ φεύγειν τὴν ἀγνοίαν ἐφιλοσόφησαν, φανερόν ὅτι διὰ τὸ εἰδέναι τὸ ἐπίστασθαι ἐδίωκον καὶ οὐ χρήσεώς τινος ἕνεκεν. μαρτυρεῖ δὲ αὐτὸ τὸ συμβεβηκός· σχεδὸν γὰρ πάντων ὑπαρχόντων τῶν ἀναγκαίων καὶ <τῶν> πρὸς ῥαστώνην καὶ διαγωγὴν ἢ τοιαύτη φρόνησις ἤρξατο ζητεῖσθαι.

Peterson afirma que o «desconhecido» é uma constante existencial e estrutural da experiência humana:

Os planos que formulamos são mecanismos para materializar o futuro perfeito imaginado. Uma vez formulados, os planos regem o nosso comportamento – até cometermos algum erro. Um erro, que é a manifestação de uma coisa ou situação não imaginada, proporciona evidência da natureza incompleta dos nossos planos – indica que esses planos e as prestações sobre as quais foram construídos são errôneos e têm de ser atualizados (ou, Deus os livre, abandonados). Enquanto tudo avança de acordo com o plano, permanecemos em terreno familiar – mas, quando erramos, *entramos em território inexplorado*. [...] A existência (variável) do desconhecido, por paradoxal que seja, *pode, pois, ser considerada uma constante ambiental*. A adaptação à “existência” deste domínio é necessária, por conseguinte, em todas as culturas e em todos os períodos históricos – independentemente das particularidades de qualquer circunstância social ou biológica<sup>84</sup>.

O País das Maravilhas, com o seu *nonsense* característico, evoca precisamente esse território inexplorado que surge diante da ainda frágil identidade de Alice. A exploração, nessa lógica, não é um percurso entre pontos fixos, mas um mergulhar criativo naquilo que não se conhece e que, precisamente por isso, se torna acontecimento de revelação de si a si mesma. Peterson continua:

É durante o procedimento de exploração do imprevisível ou inesperado que todo o conhecimento e sabedoria são gerados, que todos os limites de competência adaptativa se ampliam, que todo o território ignoto é explorado, mapeado e dominado. O domínio eternamente existente do desconhecido constitui, portanto, a matriz a partir da qual todo o conhecimento condicional emerge<sup>85</sup>.

Alice é, assim, figura do sujeito exposto ao imprevisto, que amadurece por meio dessa mesma exposição. Cada uma das estranhas personagens, e cada regra desprovida de lógica, cada transformação corporal, é um encontro com o desconhecido, que obriga à reformulação da sua percepção, da sua linguagem e, em suma, da sua resposta identitária. Como Peterson

---

<sup>84</sup> Jordan Peterson, *Maps of meaning*, Routledge, Nova Iorque, 1999, 46-47: *The plans we formulate are mechanisms designed to bring the envisioned perfect future into being. Once formulated, plans govern our behavior – until we make a mistake. A mistake, which is the appearance of a thing or situation not envisioned, provides evidence for the incomplete nature of our plans – indicates that those plans and the presumptions upon which they are erected are in error and must be updated (or, heaven forbid, abandoned). As long as everything is proceeding according to plan, we remain on familiar ground – but when we err, we enter unexplored territory. [...] The (variable) existence of the unknown, paradoxically enough, can therefore be regarded as an environmental constant. Adaptation to the “existence” of this domain must occur; therefore, in every culture, and in every historical period – regardless of the particulars of any given social or biological circumstance.*

<sup>85</sup> Jordan Peterson, *Maps of meaning*, 47-48: *It is during the process of exploration of the unpredictable or unexpected that all knowledge and wisdom is generated, all boundaries of adaptive competence extended, all foreign territory explored, mapped and mastered. The eternally extant domain of the unknown therefore constitutes the matrix from which all conditional knowledge emerges.*

defende, é justamente nesses momentos de desajuste que ocorre a aprendizagem mais profunda:

A exploração produz transformação nas *presunções que guiam o comportamento* e na *expectativa de resultado comportamental*: produz aprendizagem nos modos de *saber como* e *saber o quê*. Em termos mais gerais, cada nova aprendizagem significa a aplicação de um novo meio para o mesmo fim, o que significa que o padrão de pressupostos subjacentes ao modelo interno do presente e do futuro desejado permanecem essencialmente intactos. Esta forma de adaptação poderá ser descrita como criatividade *normal* e constitui o grosso do pensamento humano. No entanto, em raras ocasiões, a atividade vigente (especificamente direcionada para objetivos de exploração) produz um desencontro mais profundo e perturbador. Isto é mais stressante (e mais promissor) e requer uma atualização mais radical de modelo [...] Tal representação também constitui criatividade, do género *revolucionário*, geralmente associada ao génio. A exploração é, por conseguinte, a criação e re-criação do mundo. A geração de nova informação pelo contacto com o desconhecido significa a construção da experiência em si mesma<sup>86</sup>.

Neste sentido, Alice é também figura arquetípica do que Peterson chama o herói da narrativa mitológica: aquele que, ao enfrentar o caos, transforma-o em sentido e dá aos outros o dom dessa transformação. Adiante, quando nos focarmos na caracterização tipológica da personagem de Alice, deter-nos-emos mais pormenorizadamente sobre este apontamento.

### (iii.) A linguagem e o *nonsense*

A linguagem em *Alice's Adventures in Wonderland* desempenha um papel fundamental, não apenas como instrumento de comunicação, mas como elemento estrutural da própria experiência de Alice no País das Maravilhas. De certa forma, podemos dizer que a obra de Carroll é também uma obra metalinguística. Na realidade, é a linguagem que estrutura o espaço onírico, que gera as regras de funcionamento do mundo (mesmo que estas sejam arbitrárias ou instáveis) e que, ao mesmo tempo, denuncia o absurdo de qualquer tentativa de fixar sentidos definitivos. A leitura da obra implica, portanto, uma atenção ao modo como a

---

<sup>86</sup> Jordan Peterson, *Maps of meaning*, 178-179: *Exploration produces transformation in assumption guiding behavior, and in expectation of behavioral outcome: produces learning in knowing how and knowing what mode. Most generally, new learning means the application of a new means to the same end, which means that the pattern of presumptions underlying the internal model of the present and the desired future remain essentially intact. This form of readaptation might be described as normal creativity, and constitutes the bulk of human thought. However, on rare occasions, ongoing activity (specifically goal-directed or exploratory) produces more profound and unsettling mismatch. This is more stressful (and more promising), and necessitates more radical update of modeling [...] Such reprogramming also constitutes creativity, but of the revolutionary type, generally associated with genius. Exploration is therefore creation and re-creation of the world. The generation of new information from contact with the unknown means the construction of experience itself.*

linguagem constrói realidades e, sobretudo, ao modo como estas realidades colapsam quando se tenta impor uma lógica demasiado rígida ou uma semântica de um só sentido. Alice, com efeito, evolui justamente na medida em que aprende a dançar com os sentidos flutuantes, a rir-se das (in)certezas verbais, a ouvir o som (desprovido de sentido) de palavras que não sabe bem a que mundo pertencem.

Um outro aspecto incontornável em *Alice's Adventures in Wonderland* é o papel do *nonsense* em toda a narrativa. A este propósito, vale a pena retomarmos a perspectiva de Peter Heath, que propõe uma distinção crucial entre *nonsense* e *absurdo* que, por sua vez, pode lançar nova luz sobre a obra de Lewis Carroll.

Aristóteles parece não ter considerado a questão, mas, se o tivesse feito, quase certamente teria sustentado que a virtude de fazer sentido é um meio-termo entre dois extremos: o *nonsense*, por um lado, e o absurdo, por outro. A diferença entre ambos é que, enquanto o primeiro negligencia ou desafia as convenções ordinárias da lógica, do uso linguístico, da motivação e do comportamento, o segundo leva essas convenções demasiado a sério. Nesses termos, é fácil ver que Carroll se encontra no polo oposto ao do verdadeiro escritor *nonsense*. Embora o termo, como categoria literária, não existisse no seu tempo, o seu género próprio é o do absurdo. Em vez de se afastar alegremente das regras, como faz o escritor de *nonsense*, o autor do absurdo insiste em segui-las mesmo depois de deixar de haver sentido em fazê-lo, e independentemente das extravagâncias que daí resultem. É isso que fazem, por norma, Carroll e as suas personagens. As suas opiniões, por mais ridículas que sejam, são sustentadas por princípio e defendidas com argumentos formais (muitas vezes, é claro, mal fundamentados ou falaciosos), e consistem tipicamente em versões extremas, perversas ou excessivamente literais de expressões idiomáticas normalmente aceitáveis ou de teorias que, de outro modo, seriam perfeitamente sensatas<sup>87</sup>.

De acordo com Heath, como podemos ver, o *nonsense* implica uma quebra das regras fundamentais da linguagem e da lógica, gerando um discurso que escapa completamente à inteligibilidade; o *absurdo*, por sua vez, nasce do seguimento excessivamente rigoroso dessas mesmas regras, levadas ao seu limite até se tornarem risíveis. No mundo de Carroll, é este

---

<sup>87</sup> Peter Heath, ed., *The Philosopher's Alice*, Saint Martin's Press, Nova Iorque, 1974, 4: *Aristotle seems not to have considered the question, but if he had, he would almost certainly have held that the virtue of making sense is a mean between extremes: nonsense on the one hand, and absurdity on the other. The difference between the two is that whereas the former neglects or defies the ordinary conventions of logic, linguistic usage, motive, and behavior; the latter makes all too much of them. In these terms it is easy to see that Carroll stands at the opposite pole from the true nonsense-writer. Although as a literary category the term had not been invented in his day, his proper genre is that of the absurd. Instead of blithely departing from the rules, as the nonsense-writer does, the absurdist persists in adhering to them long after it has ceased to be sensible to do so, and regardless of the extravagances which thereby result. This is what Carroll and his characters habitually do. Their opinions, however ridiculous, are held on principle and backed by formal argument (often, of course, ill-grounded or fallacious), and consist, most typically, in extreme or perverse or ultra-literal-minded versions of idioms normally quite acceptable, or theories otherwise perfectly sane.*

segundo modo que predomina: o *nonsense* em Alice não é, na realidade, *nonsense* puro, mas aquilo a que podemos chamar *literatura do absurdo*. Não se trata, com efeito, de eliminar as regras do discurso ou da razão, mas de as explorar até ao ponto em que o seu carácter artificial e, por vezes, opressivo, se torna visível.

Um exemplo paradigmático encontra-se na célebre cena da festa do chá com o Chapeleiro e a Lebre de Março, que a seguir analisaremos com mais detalhe. A linguagem usada pelas personagens, embora formalmente correta, gera perplexidade precisamente porque segue com literalismo extremo as regras do raciocínio lógico ou semântico. Quando o Chapeleiro afirma que é fácil beber mais do que nada, ou quando os interlocutores trocam enigmas que não supõem respostas, a lógica envolvida não é anulada, mas antes *hiperaplicada*: é o seu uso rígido e fora de contexto que produz o efeito de absurdo. Alice, habituada a uma linguagem funcional e clara, reage com frustração, pois é confrontada com um uso da linguagem que, embora correcto do ponto de vista formal, desfaz o sentido na sua própria coerência interna. A cena revela, assim, a tensão entre forma e sentido, típica desta literatura do absurdo.

Este padrão repete-se ao longo da narrativa, desde os conselhos da lagarta até às regras do julgamento do Valete de Copas. O resultado é um absurdo que revela algo de profundo: o sentido não reside apenas na correção formal, mas na adequação contextual e relacional. Ao aplicar a distinção de Heath, compreendemos que o humor de *Alice* não deriva de uma ausência de lógica, mas de uma lógica tornada insuportavelmente literal e, por isso mesmo, reveladora dos limites e ilusões da razão e da linguagem humana. Podemos olhar, neste sentido, para três aspectos exemplificativos, como segue.

Em primeiro lugar, a subversão do sentido e da pertinência da linguagem. Ao longo da obra de Carroll, a linguagem deixa de ser um instrumento neutro para se tornar campo de tensão e, em vez de fornecer um mapa estável e confiável do mundo, fragmenta-o e perturba-o, fazendo que Alice dê por si mesma num percurso de desencontro entre palavra e realidade.

Alice estava terrivelmente desconcertada. A observação do Chapeleiro parecia-lhe não significar absolutamente nada, embora o ingles fosse perfeitamente correcto<sup>88</sup>.

Um dos momentos mais emblemáticos desta dimensão algo caótica, surge logo depois desta consideração do narrador, ainda na célebre festa do chá – *a Mad Tea-Party* –, em que Alice se vê envolvida num diálogo desconcertante com o Chapeleiro e a Lebre de Março.

---

<sup>88</sup> Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 53: *Alice felt dreadfully puzzled. The Hatter's remark seemed to her to have no sort of meaning in it, and yet it was certainly English.*

- Bebe mais um bocadinho de chá – apressou-se a Lebre de Março a sugerir à menina.
- Mas ainda não bebi nada – retorquiu Alice num tom ofendido. – Por isso não posso beber mais.
- Queres dizer que não podes beber *menos* – disse o Chapeleiro. – É muito fácil beber *mais* do que nada<sup>89</sup>.

Alice, habituada à linguagem como forma de clarificar o mundo, vê-se desorientada por uma interpretação matemática da linguagem quotidiana. A fala do Chapeleiro recusa o princípio da cooperação e a máxima da relevância<sup>90</sup>, e deixa Alice desorientada quanto ao que daí pode inferir. A linguagem, com efeito, não serve aqui para estabilizar o real, mas para o perturbar.

Em segundo lugar, os excessos da literalidade. A subversão, porém, vai ainda mais longe: não se trata apenas da flutuação dos significados, mas também da rigidez da estrutura. Com efeito, por vezes, a literalidade torna-se absurda, como acontece durante a mesma festa do chá, quando a discussão sobre o tempo e os hábitos respiratórios culmina numa confusão gramatical:

- Penso que consigo achar uma resposta – acrescentou ela, em voz alta.
- Quer dizer que pensas que podes dar uma solução? – perguntou a Lebre de Março.
- E digo – apressou-se Alice a responder – ... pelo menos, penso o que digo... é a mesma coisa, sabes?
- Não é nada a mesma coisa! – protestou a Lebre de Março. – Ora, nesse caso também podias dizer que «Vejo o que como» é a mesma coisa que «Como o que vejo»!
- E bem podias dizer – acrescentou a Lebre de Março – que «Gosto do que tenho» é a mesma coisa que «Tenho o que gosto»!

---

<sup>89</sup> Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 56: “Take some more tea,” the March Hare said to Alice, very earnestly. “I’ve had nothing yet,” Alice replied in an offended tone, “so I ca’n’t take more.” “You mean you ca’n’t take less,” said the Hatter: “it’s very easy to take more than nothing.”

<sup>90</sup> Herbert Paul Grice (1913-1988) propôs uma descrição para a linguagem assente no princípio da cooperação, segundo o qual os falantes, em circunstâncias normais de conversação, seguem quatro máximas: a da quantidade (transmite-se a informação exigida e não mais do que a situação exige), a da qualidade (transmite-se o que é verídico), a da relação (transmite-se o que é pertinente tendo em conta a relevância para o assunto tratado), a do modo (transmite-se a informação de forma clara, breve, e sem ambiguidades). No entanto, uma vez que se observa que certos enunciados comunicam muito mais do que os elementos que o compõem, Grice formulou a noção de “implicatura”, que dá conta de inferências que se podem extrair dos enunciados. Cf. Herbert Paul Grice, «Logic and Conversation», in Peter Cole and Jerry Morgan, *Syntax and semantics 3: Speech arts*, Academic Press, Nova Iorque, 1975, 41-58.

– Bem podias dizer – intrometeu-se o Arganaz, que parecia falar a dormir – que «Respiro enquanto durmo» é a mesma coisa que «Durmo enquanto respiro»<sup>91</sup>!

Aqui, mudar a ordem das palavras não muda apenas o sentido lógico da frase — muda todo o seu impacto na conversa. A linguagem torna-se quase uma coisa física, que pode ser moldada, e cuja forma altera o que sentimos e percebemos. A inversão da frase soa estranha, não só por questões de gramática, mas porque cria confusão em quem ouve. O modo como as palavras aparecem reflete, assim, o próprio desconcerto da situação.

Em terceiro lugar, o desrespeito pelas normas e convenções linguísticas. Alice, ao longo da narrativa, confronta-se repetidamente com a arbitrariedade dos sinais, a ambiguidade das palavras e os mal-entendidos. Tomemos como exemplo o texto que se segue imediatamente àquele que acabamos de citar:

Podes visitar aqueles que quiseres, são ambos loucos.

– Mas eu não quero andar entre gente louca – protestou Alice.

– Oh, não há nada a fazer – disse o Gato. – Aqui somos todos loucos. Eu sou louco e tu também.

– Como é que sabes que eu sou louca? – perguntou Alice.

– Deves ser – respondeu o Gato, – senão não tinhas cá vindo parar<sup>92</sup>.

O Gato de Cheshire, neste excerto, afirma, com lógica circular, que o simples facto de Alice estar no País das Maravilhas é já critério suficiente para a declarar louca. A linguagem deixa, assim, de ser uma convenção partilhada, ancorada na realidade, para se tornar um sistema auto-referencial, que produz sentido por mera associação interna, neste caso, do Gato de Cheshire. Com efeito, o Gato manipula a linguagem como se esta fosse regida apenas por princípios internos e autoritativos, enquanto Alice tenta, sem grande sucesso, defender a racionalidade e as convenções. O confronto entre as duas figuras abre caminho à ideia de que, no País das Maravilhas, o sentido não é propriedade de ninguém, mas o resultado sempre negociado de uma relação, onde as palavras oscilam entre o instituído e o arbitrário.

---

<sup>91</sup> Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 56: “I believe I can guess that,” she added aloud. “Do you mean that you think you can find out the answer to it?” said the March Hare. “Exactly so,” said Alice. “Then you should say what you mean,” the March Hare went on. “I do,” Alice hastily replied; “at least—at least I mean what I say—that’s the same thing, you know.” “Not the same thing a bit!” said the Hatter. “Why, you might just as well say that ‘I see what I eat’ is the same thing as ‘I eat what I see!’” “You might just as well say,” added the March Hare, “that ‘I like what I get’ is the same thing as ‘I get what I like!’” “You might just as well say,” added the Dormouse, which seemed to be talking in its sleep, “that ‘I breathe when I sleep’ is the same thing as ‘I sleep when I breathe!’”

<sup>92</sup> Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 48: “Visit either you like: they’re both mad.” “But I don’t want to go among mad people,” Alice remarked. “Oh, you ca’n’t help that,” said the Cat: “we’re all mad here. I’m mad. You’re mad.” “How do you know I’m mad?” said Alice. “You must be,” said the Cat, “or you wouldn’t have come here.”

### 3. O LEITOR

A leitura de *Alice's Adventures in Wonderland* implica, desde o início, uma participação ativa por parte do leitor, cuja presença é pressuposta, moldada e até construída pela própria lógica interna da narrativa. Nesta secção, propõe-se uma análise da forma pela qual o leitor edifica mentalmente o mundo de *Wonderland*, ao mesmo tempo que o lê e o simboliza, respondendo aos jogos de linguagem e às tensões semânticas que a obra, com subtilidade, lhe propõe.

A construção da narrativa de *Alice*, com efeito, supõe também a construção do leitor que o próprio texto parece desejar. O leitor não é meramente quem percorre o texto *de fora*, mas alguém que se torna progressivamente naquilo que o texto o chama a ser. A partir das técnicas narrativas de Lewis Carroll – a dimensão onírica, a lógica subvertida, os jogos de linguagem – o leitor é, desde o início, directamente envolvido, convocado e trazido a jogo.

Na sua obra *Poétique de la prose*<sup>93</sup>, Tzvetan Todorov, pioneiro da narratologia moderna, concebe a leitura como um processo activo de construção, no qual o leitor edifica mentalmente um universo imaginário a partir do texto narrado e atribui sentido a esse universo. Com efeito, afirmando que um romance não reflete simplesmente uma realidade preexistente, mas cria a sua própria realidade no acto da leitura, o que Todorov defende é que uma narrativa ganha vida plena mediante a interacção com o leitor, que combina os elementos textuais para erguer internamente o seu mundo ficcional.

Temos dificuldade em libertar-nos de uma forma de ver, inscrita justamente nos nossos hábitos linguísticos, que consiste em pensar o romance em termos de representação, como transposição de uma realidade – que lhe seria pré-existente. Mesmo quando pretende apenas descrever o processo de criação, essa visão já é problemática; e torna-se francamente distorcida quando aplicada ao próprio texto. O que existe, antes de mais, é o texto, e nada

---

<sup>93</sup> Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Éditions du Seuil, Paris, 1978.

mais do que ele; é apenas ao submetê-lo a um determinado tipo de leitura que construímos, a partir dele, um universo imaginário. O romance não imita a realidade, ele cria-a<sup>94</sup>.

Também em *Alice* podemos reconhecer que o leitor, chamado a jogo pelo narrador e pela narrativa, contrói o seu *Wonderland* e colabora activamente na produção de significado a partir dos episódios aparentemente absurdos da narrativa. Na realidade, o leitor é envolvido num universo onírico e fá-lo, podemos dizer, ao longo de um processo que aqui procuraremos descrever.

#### (i.) O discurso referencial

Em primeiro lugar, o leitor constrói um «universo imaginário» com base naquilo a que Todorov chama «enunciado referencial»<sup>95</sup>, ou seja, um enunciado narrado assente em factos, personagens, cenários, descrições ou acções concretas que possam ser imaginadas como eventos possíveis, como se fossem acontecimentos reais dentro da lógica da ficção. No caso de *Alice*, embora a narrativa descreva um universo maravilhoso e irracional, fá-lo de modo *referencial*. Com efeito, há na obra de Carroll uma sequência clara de acontecimentos – Alice segue um Coelho Branco, cai em um buraco, encolhe e cresce ao beber e comer substâncias mágicas, encontra diversas figuras peculiares, participa de um chá maluco, joga *croquet* com a Rainha de Copas, é submetida a um julgamento *nonsense* – todos apresentados ao leitor como eventos que constituem a história. Cada uma das frases que relata uma ação de Alice ou um diálogo com outra personagem contribui para que o leitor *construa* internamente as cenas e a geografia (ainda que mutável) do País das Maravilhas.

#### (ii.) Os filtros narrativos

Durante um tal processo construtivo, com o intuito de organizar coerentemente o universo imaginado, o leitor aplica determinados filtros narrativos – tempo, visão (ou perspectiva) e modo – como afirma Todorov:

---

<sup>94</sup> Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, 175: *nous avons du mal à nous débarrasser d'une manière de voir, inscrite jusque dans nos habitudes linguistiques, qui consiste à penser le roman en termes de représentation, de transposition d'une réalité – qui lui serait préexistante. Même si elle ne cherche à décrire que le processus de création, cette vision fait déjà problème; elle est franchement déformante si elle se rapporte au texte même. Ce qui existe, d'abord, c'est le texte, et rien que lui; ce n'est qu'en le soumettant à un type particulier de lecture que nous construisons, à partir de lui, un univers imaginaire. Le roman n'imite pas la réalité, il la crée.*

<sup>95</sup> Cf. Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, 176.

Para que seja possível, ao ler um texto, construir um universo imaginário, é necessário, antes de mais, que esse texto seja, em si mesmo, referencial; nesse momento, depois de o termos lido, deixamos que a nossa imaginação «trabalhe», filtrando a informação recebida por meio de perguntas como: até que ponto a descrição desse universo é fiel (modo)?, em que ordem os acontecimentos se desenrolaram (tempo)?, até que ponto devemos ter em conta as deformações introduzidas pelo "refletor" do relato (visão)? Com isso, no entanto, o trabalho da leitura está apenas a começar<sup>96</sup>.

Em *Alice*, esses filtros operam de forma significativa: o *tempo* da história é captado como uma sucessão linear de episódios (mesmo quando o fluxo temporal interno seja distorcido pelo absurdo, como no chá do Chapeleiro Louco, o leitor reorganiza mentalmente os incidentes na ordem em que são narrados, criando uma cronologia básica desde a queda de Alice na toca do Coelho até seu despertar final). A *visão*, *i.e.*, o ponto de vista sob o qual os eventos são apresentados, é maioritariamente de Alice – uma criança curiosa (e algo perdida) diante do caos de *Wonderland*. Assim, o leitor constrói o universo narrativo filtrado pela perspectiva limitada e inocente da protagonista, ciente de que apreende aquele mundo pelas lentes da experiência de Alice. Essa tomada de consciência interna faz que o espanto e a surpresa de Alice também sejam os do leitor, guiando a construção do sentido de deslumbramento que caracteriza a obra. Por fim, o *modo* narrativo na obra de Carroll alterna entre a narração na terceira pessoa e abundantes diálogos em discurso direto que, como observa Todorov, tendem a reduzir a diferença entre o texto narrativo e o universo evocado, tornando a construção mais imediata e vívida.

O discurso direto é o único meio de eliminar toda a diferença entre o discurso narrativo e o universo que ele evoca: as palavras são idênticas às palavras, a construção é direta e imediata<sup>97</sup>.

De facto, quando os personagens de Carroll – como o Gato de Cheshire ou a Lagarta – falam com suas próprias palavras, o leitor pode visualizá-los com realismo, participando diretamente do absurdo das situações, quase ouvindo as vozes singulares de *Wonderland*.

---

<sup>96</sup> Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, 179: *Pour pouvoir, donc, à la lecture d'un texte, construire un univers imaginaire, il faut d'abord que ce texte soit en lui-même référentiel; à ce moment, l'ayant lu, nous laissons «travailler» notre imagination, en filtrant l'information reçue grâce à des questions du genre : dans quelle mesure la description de cet univers est-elle fidèle (mode)? dans quel ordre les événements se sont-ils déroulés (temps)? dans quelle mesure faut-il tenir compte des déformations apportées par le «réflecteur» du récit (vision)? Mais par là, le travail de lecture ne fait que commencer.*

<sup>97</sup> Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, 177: *Le style direct est le seul moyen d'éliminer toute différence entre le discours narratif et l'univers qu'il évoque : les mots sont identiques aux mots, la construction est directe et immédiate.*

(iii.) A construção de sentido: a significação e a simbolização

Depois da determinação de um discurso referencial e da aplicação dos filtros narrativos, o trabalho do leitor implica também a interpretação do universo imaginário, naquilo a que Todorov chama «construção de sentido». O autor franco-búlgaro distingue dois níveis complementares na atividade do leitor. Por um lado, a *significação*, que se refere à compreensão literal dos enunciados do texto, *i.e.*, àquilo que é explicitamente comunicado pelas palavras. A significação é objectiva: todos os leitores que conhecem a língua devem chegar à mesma compreensão básica (por exemplo, se o texto diz «Alice tinha agora apenas dez polegadas de altura»<sup>98</sup>, o leitor entende que essa acção aconteceu na narração). Por outro lado, a *simbolização*, que se refere aos significados implícitos que não estão literalmente ditos no texto, mas são inferidos pelo leitor. A simbolização é subjectiva e varia de leitor para leitor, dependendo da cultura, da época e, ao limite, da sensibilidade de cada um. No exemplo anterior, um leitor pode interpretar que o acto de Alice encolher simboliza a o sentimento de pequenez próprio de uma criança no mundo dos adultos. Afirma Todorov:

Os factos significados são *compreendidos*: para isso, basta conhecer a língua em que o texto está escrito. Os factos simbolizados são *interpretados*; e as interpretações variam de um sujeito para outro<sup>99</sup>.

As interpretações sobre o que *Wonderland* significa variam de leitor para leitor (e de crítico para crítico), justamente porque Carroll, como seria de esperar, não fornece chaves unívocas para descodificar a obra – nem se trataria de literatura se assim não fosse. Por exemplo, o recorrente motivo de crescimento e diminuição de Alice ao ingerir poções e cogumelos costuma ser interpretado simbolicamente, como já largamente explorámos, como referência às transformações da infância para a adolescência – uma metáfora do amadurecimento ou das oscilações de humor e identidade na puberdade. No entanto, essa mesma sequência – assim também o dissemos – pode ser lida apenas como um artifício lúdico sem intenção moral explícita, ou ainda como uma paródia das convenções da literatura infantil vitoriana (em que lições de comportamento adequado são subvertidas pelo absurdo da situação). De modo similar, o caótico julgamento de Alice pelo Rei e pela Rainha de Copas, repleto de irracionalidade e regras arbitrárias, pode ser entendido como uma sátira do sistema judicial e da autoridade despótica dos adultos; mas também é possível olhá-lo simplesmente como uma

---

<sup>98</sup> Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 11: «she was now only ten inches high.»

<sup>99</sup> Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, 180: *Les faits signifiés sont compris: il suffit pour cela qu'on connaisse la langue dans laquelle est écrit ce texte. Les faits symbolisés sont interprétés; et les interprétations varient d'un sujet à l'autre.*

cena de humor *nonsense*, sem que haja uma alegoria jurídica intencional. Efectivamente, diferentes leitores constroem significados diversos a partir do mesmo material narrativo: na história de Alice já se viu um sonho de autoconhecimento, uma crítica velada à educação e à lógica dos adultos, uma exploração lúdica das fronteiras da linguagem, entre muitas outras coisas. Todas essas leituras extraem elementos do texto (situações, diálogos, personagens) e estabelecem ligações a princípios implícitos de causalidade, *simbolizando-os*. Com efeito, o leitor de Alice vê-se a si mesmo envolvido num exercício interpretativo, preenchendo as lacunas do absurdo com hipóteses sobre *por que razão* certos eventos ocorrem e sobre *que coisa* eles poderiam simbolizar.

## PARTE II

### UMA HERMENÊUTICA TEOLÓGICA

Depois do caminho até aqui percorrido, propõe-se nesta Parte II deslocar o foco para uma hermenêutica teológica de *Alice's Adventures in Wonderland*, com um duplo cuidado metodológico: não supor uma intenção alegórica explícita em Carroll, nem reduzir o texto a indicações catequéticas, de pendor ético mais ou menos explícito. O âmbito é outro: procuraremos ver em *Wonderland* um laboratório vital – lugar de ameaça e vulnerabilidade, perda de controlo e surpresa – e perguntar se certas imagens e cenas podem ser trabalhadas «teo»-logicamente, isto é, dando corpo a uma linguagem que ouse dizer Deus. O pressuposto, neste sentido, é que a condição de Alice – reactiva, frequentemente desorientada, chamada a suportar o inevitável – é a condição comum do crente: a travessia do não-saber, a aprendizagem de medidas novas, a descoberta de um sentido, sempre diante das interrogações fundamentais acerca da identidade, do destino e do propósito. Assim, a leitura que propomos é, por isso, analógica e tipológica: privilegia estruturas da experiência – limiar, descida, prova, discernimento, comunidade, promessa – e recusa equivalências rígidas, deixando-se iluminar pela tradição crente – da *Nuvem do Não-Saber* ao Êxodo, de Agostinho a Paulo.

O capítulo 4 constitui uma cartografia teológica de episódios-chave. A descida pela toca do Coelho é figurativa da *katábasis* e da passagem de um limiar onde categorias habituais se suspendem; a «piscina de lágrimas» lê-se como colapso existencial que reconfigura (à maneira petrina); a «Caucus Race» dramatiza uma opacidade que convoca a via apofática; a crise de identidade e o diálogo com o Gato expõem a necessidade de uma comunidade de sentido, na lógica de uma dimensão eclesial, que torna o mistério não dizível mas partilhável; o Chá dos Loucos contrapõe a estagnação do *chrónos* ao *kairós* litúrgico e eucarístico; o jardim entrevisto e adiado organiza a esperança como *télos* escatológico; por fim, o confronto

com a Rainha de Copas desvela a alternativa entre uma economia sacrificial que cria realidade e o despotismo que a destrói. Em cada caso, a cena literária funcionará apenas como *locus theologicus*: não oferece «lições de moral», mas procura um racional *nonsense* (mesmo que esta expressão pareça por enquanto paradoxal) para a condição do ser humano no mundo e diante de Deus.

O capítulo 5, por sua vez, propõe uma tipologia da experiência crente nas personagens principais: Alice como *homo viator* de perfil abraâmico; o Coelho Branco como arauto e precursor que desloca e convoca; a Lagarta como mestre sapiencial do discernimento e da medida; o Gato de Cheshire como *trickster* e «louco por Deus» que desarma poderes; o Chapeleiro como figura da acédia e do tempo sem finalidade; a Rainha como paródia do poder tirânico.

O capítulo 6, por sua vez, arrisca um esboço de «teologia do *nonsense*»: a partir de Chesterton e com a ajuda de Josephine Gabelman, argumenta que há uma semelhança formal entre o treino imaginativo requerido pelo *nonsense* (inversões, paradoxos, deslocamentos do verosímil) e a *intelligentia fidei*. Longe de reduzir o edifício da fé a um apontamento trivial, esta analogia propõe-se recuperar o seu «escândalo» próprio, recentra-a na graça e abre o diálogo *ad intra* e *ad extra*.

No seu conjunto, de facto, esta Parte II procura mostrar que o *nonsense* não é a negação da razão e da lógica, mas um caminho alternativo para o *Logos* pascal.

#### **4. A FORÇA CONSTITUTIVA DAS IMAGENS TEOLÓGICAS DE *ALICE'S ADVENTURES IN WONDERLAND***

Chegados a esta fase do nosso estudo, julgamos oportuno identificar na obra de Carroll algumas imagens literárias cuja linguagem possa entrar ao serviço de uma «teo-logia», *i.e.*, de um esforço do conceito, na vulnerabilidade e finitude que sempre caracterizam o ser humano, para dizer Deus, no seu mistério e no inefável que o envolve.

Em primeiro lugar, cabe-nos dizer que *Alice's Adventures in Wonderland* não é, necessariamente, uma alegoria intencional do autor, e muito menos temos razões para afirmar que o seja acerca de questões de espiritualidade. A obra, na verdade, descreve uma viagem e um caminho, mas não descreve uma viagem ou um caminho do espírito até Deus, ao jeito de Boaventura, nem descreve a busca mais ou menos heróica de qualquer valor mais elevado, até porque não há nada de concreto que Alice descubra no final das suas aventuras que possa expressar um tal significado, a não ser, como dizíamos no capítulo anterior, o amadurecimento e a tomada de consciência da sua identidade. Não podemos, com efeito, ver esta obra como se ela fosse, segundo a vontade do autor, uma procura do sentido espiritual da vida ou da realidade.

Interessa, porém, notar que, no País das Maravilhas, a protagonista vai ver-se quase sempre numa situação de ameaça e de vulnerabilidade, como se algo trágico estivesse sempre prestes a ter lugar. Do mesmo modo, como grande parte dos heróis da literatura, Alice não tem controlo sobre o que lhe acontece e, na maioria dos casos, limita-se a reagir às mais imponderáveis situações em que se vê. E esta é, na realidade, uma descrição bastante precisa e eficaz do que é a vida de uma pessoa comum, incapaz de dominar os acontecimentos da sua vida e chamada, nesse sentido, a reagir e a suportar os inevitáveis. Por conseguinte, vale a pena notar que a condição em que Alice se encontra ao longo das suas aventuras é uma posição familiar para quem se preocupa com as questões espirituais e teológicas da existência e, assim, é um lugar em que todo o crente possivelmente já se encontrou. É, com efeito, com estes pressupostos em mente, que prosseguiremos para uma análise dos episódios da obra de Carroll que nos parecem teologicamente mais significativos.

#### 4.1. *Down the Rabbit-Hole* ou Alice e o umbral do Mistério de Deus

Fixemo-nos, para começar, na cena inicial de *Alice no País das Maravilhas*, concretamente no momento em que, movida pela curiosidade, Alice se lança pela toca do Coelho e desce até ao mundo fantástico em que a narrativa se desenrola. Trata-se, na realidade, de uma descida que remete para a travessia de um limiar existencial e espiritual: do mundo visível ao invisível, da superfície à profundidade

Neste sentido, o mergulho de Alice dá conta do início de um caminho de interioridade, uma viagem onde a protagonista se confronta com a perda de referências e se depara com o desconhecido em si mesma e com os arquétipos da existência, que é justamente o que acontece nos capítulos seguintes da obra de Carroll. A descida de Alice constitui, com efeito, uma forma complexa de *katábasis*<sup>100</sup>, de um descer, não ao Hades, mas ao fundo do próprio ser, onde se encontram não apenas enigmas, mas também revelações. Santo Agostinho testemunha este dinamismo nas suas *Confissões*:

Tarde Vos amei, ó Beleza tão antiga e tão nova, tarde Vos amei! Eis que habitáveis dentro de mim, e eu lá fora a procurar-Vos! Disforme, lançava-me sobre estas formosuras que criastes. Estáveis comigo e eu não estava convosco<sup>101</sup>.

Alice entra na toca do Coelho Branco sem estar segura das consequências que daí advirão – «Num instante, Alice enfiou-se também atrás dele, sem pensar sequer como diabo é que havia de sair outra vez»<sup>102</sup> –, mas com a certeza, como acabará por verificar-se, que não mais será a mesma. Há, de facto, uma profundidade existencial na vida espiritual, pelo que o crente, à semelhança de Santo Agostinho, se constitui como tal justamente no reconhecer do mundo interior que o habita e que o faz tomar consciência de estar diante do mistério absoluto. Na tradição mística cristã, uma tal descida é indispensável para aceder ao mistério divino; é preciso passar pelo não-saber, pela escuridão e pelo abandono das certezas.

Trazemos assim à colação a obra *A Nuvem do Não-Saber*, texto inglês da parte final do século XIV, fundamental para a tradição da mística cristã, de um autor anónimo que se julga

---

<sup>100</sup> *Katábasis* (do grego κατάβασις, «descida») é um termo da tradição literária e mítica que designa a jornada de descida a um mundo inferior, geralmente ao submundo ou às profundezas da alma. Frequentemente associada à mitologia (como a descida de Orfeu ao Hades) e à literatura épica (como na Odisseia de Homero, ou na *Eneida* de Virgílio, ou na *Divina Comédia* de Dante), a *katábasis* dá conta, em contexto espiritual, da travessia interior rumo à transformação, por meio da experiência do limite, do desconhecimento ou da escuridão.

<sup>101</sup> *Conf.* 10. 27: *Sero te amavi, pulchritudo tam antiqua et tam nova, sero te amavi! Et ecce intus eras et ego foris et ibi te quaerebam et in ista formosa, quae fecisti, deformis irrueram. Mecum eras, et tecum non eram.*

<sup>102</sup> Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 8: *In another moment down went Alice after it, never once considering how in the world she was to get out again.*

provir da tradição cartusiana. Com efeito, em *A Nuvem do Não-Saber*, o autor convida o leitor a deixar de lado o conhecimento discursivo, os conceitos, os sentimentos consolados, para entrar numa *nuvem* onde Deus só pode ser buscado por meio de um amor desprovido de conceitos, na lógica de um caminho que exige a coragem de descer ao fundo do não-saber, renunciando às seguranças do intelecto:

Não desfaleças, pois, mas esforça-te até que sintas um anelo. Porque, ao executares pela primeira vez o trabalho de que falo, só encontras escuridão e como que uma nuvem de desconhecimento, e nada mais sabes senão que sentes na vontade uma intenção nua, voltada para Deus. Ora, tal escuridão e tal nuvem permanecerão entre ti e Deus, faças o que fizeres, e não deixarão que O vejas claramente, à luz do entendimento, no plano da razão, nem que O sintas em doçura de amor, no santuário do teu afecto [...] Contudo, se te propuseres trabalhar afanosamente, como te digo, tenho confiança de que lá chegarás realmente, pela misericórdia do Senhor<sup>103</sup>.

Porque Deus pode muito bem ser amado, mas não pensado. Pelo amor Ele pode ser captado e retido; mas já pelo pensamento, não, nunca<sup>104</sup>.

Ora, é precisamente um movimento deste tipo que Alice realiza. A sua queda prolongada por um túnel misterioso assinala a travessia de um limiar radical, *i.e.*, a entrada num mundo que escapa às categorias familiares, onde espaço, tempo e identidade se tornam instáveis e paradoxais. À medida que desce, Alice começa a perder os pontos de orientação a que estava habituada, numa lógica que podemos chamar iniciática. Trata-se, de facto, do começo de um caminho de despojamento análogo à travessia da «nuvem de desconhecimento» proposta pelo autor de *A Nuvem do Não-Saber*, onde é necessário abdicar de tudo o que se conhece para se poder aceder à realidade última. Alice, ao cair no buraco, mergulha numa tal nuvem: não sabe o que se passa, onde está, o que vai acontecer, nem sequer quem é. Tudo aquilo que estruturava a sua identidade é posto em causa, num mundo que opera segundo regras ilógicas ou desconhecidas.

---

<sup>103</sup> *The Cloud of Unknowing and other works*, trad. Clifton Wolters, Penguin, Londres, 1978, 61-62: *Do not give up then, but work away at it till you have this longing. When you first begin, you find only darkness, and as it were a cloud of unknowing. You don't know what this means except that in your will you feel a simple steadfast intention reaching out towards God. Do what you will, this darkness and this cloud remain between you and God, and stop you both from seeing him in the clear light of rational understanding, and from experiencing his loving sweetness in your affection [...] And if you will work hard at what I tell you, I believe that through God's mercy you will achieve this very thing.*

<sup>104</sup> *The Cloud of Unknowing and other works*, 68: *Because he may well be loved, but not thought. By love he can be caught and held, but by thinking never.*

O momento em que Alice começa a tentar aplicar noções de cartografia ao seu movimento vertical revela que ainda procura agarrar-se a categorias racionais para explicar o que lhe está a acontecer:

Gostava de saber quantos quilómetros é que já descí – disse em voz alta. – Devo estar quase a chegar ao centro da terra. Ora, deixa vá ver: isso seria seis mil quilómetros de profundidade, acho eu<sup>105</sup>.

Este esforço – que depressa se torna absurdo – ilustra precisamente o que dissemos, uma vez que nele se reconhece que o intelecto, por mais afinado que esteja, não serve para mapear completamente o mistério. Nessa lógica, vale a pena focar a atenção naquele que é talvez o texto mais crucial acerca da aproximação a Deus no Antigo Testamento, a narrativa da revelação do nome de Deus a Moisés.

Moisés disse a Deus: «Eis que eu vou ter com os filhos de Israel e lhes digo: “O Deus dos vossos pais enviou-me a vós”. Eles dir-me-ão: “Qual é o nome dele?” Que lhes direi eu?»<sup>14</sup> Deus disse a Moisés: «*EU SOU AQUELE QUE SOU.*» Ele disse: «Assim dirás aos filhos de Israel: “*Eu sou*” enviou-me a vós!» Deus disse ainda a Moisés: «Assim dirás aos filhos de Israel: “O SENHOR, Deus dos vossos pais, Deus de Abraão, Deus de Isaac e Deus de Jacob, enviou-me a vós: este é o meu nome para sempre, o meu memorial de geração em geração”»<sup>106</sup>.

Dentro do sentido do texto, sobressai a vontade de fundamentar o nome de Deus para o povo de Israel saído do Êxodo, uma vez que, «para a fé bíblica, a opressão dos hebreus no Egipto e o estrondoso êxito do seu êxodo para a liberdade constituíram uma situação reveladora privilegiada», de tal modo que «a religião bíblica entrou numa fase nova de procura da natureza do seu Deus, captando-O com novos atributos expressos num Nome novo»<sup>107</sup>. No entanto, esta tentativa – que se faz por uma fundamentação fonética mais ou menos forçada, numa etimologia que não é filológica mas teológica, reduzindo o vocábulo Yahwé à raiz *haia* (ser, em hebraico)<sup>108</sup> – põe-nos diante de um nome que é, na verdade um não-nome. A resposta divina «Eu sou Aquele que sou» resiste, na realidade, a uma categorização imediata. Não é um nome definido e definidor, que permita fechar Deus numa formulação estática e dominadora, mas um verbo, que expressa existência e presença

---

<sup>105</sup> Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 8: “*I wonder how many miles I've fallen by this time?*” she said aloud. “*I must be getting somewhere near the centre of the earth. Let me see: that would be four thousand miles down, I think*”.

<sup>106</sup> Ex 3, 13-15.

<sup>107</sup> Armindo dos Santos Vaz, «Este é o meu nome para sempre. Revelação do nome Yahwé (Ex 3,13-15)», in *Didaskalia*, vol. 38-2, Universidade Católica Editora, Lisboa, 2008, 51-52.

<sup>108</sup> Cf. Armindo dos Santos Vaz, «Este é o meu nome para sempre», 55-58.

dinâmica, um movimento contínuo e uma realidade viva, que escapa às categorias humanas de nomeação, individuação ou classificação fixista. Neste passo, ao mesmo tempo que reforça a posição de liderança de Moisés e lhe revela o Seu Nome, Deus não se deixa limitar por uma definição substantiva, mas permanece mistério, fonte inesgotável de novidade, incontrolável e inefável. Numa palavra, permanece divino.

É precisamente nesta dinâmica de resistência à categorização fácil que o paralelo com a experiência de Alice se torna mais claro. Com efeito, ao descer pela toca do Coelho, Alice entra numa situação de absoluta indefinição: perde o sentido do tempo, do espaço, e a própria certeza de quem é ou do que lhe está a acontecer. Tal como Moisés diante da sarça ardente que lhe fala, Alice enfrenta um mistério que transcende os instrumentos habituais do intelecto racional: se o Deus que se apresenta como "Eu Sou Aquele que Sou" não permite que Moisés o aprisione em conceitos fixos, também Alice, na sua queda interminável, não consegue delimitar a sua experiência através das categorias racionais habituais, como a geografia, a lógica ou a própria identidade pessoal. Com efeito, tal como Deus não permite a Moisés capturá-lo num nome fixo, também *Wonderland* não permite que Alice compreenda aquele lugar com a lógica habitual. Em ambos os casos, é necessário entrar naquilo que a tradição mística de que falámos chama «nuvem do não-saber»: um estado de suspensão, despojamento e abertura onde o sujeito aprende que a verdadeira sabedoria passa pela aceitação ativa do mistério e da constante transformação. Assim, tanto a cena inaugural de *Alice's Adventures in Wonderland* como o episódio da sarça ardente e da revelação do nome divino apontam para a mesma conclusão espiritual: o caminho autêntico para a verdade passa por uma descida, por uma aceitação do não-saber como via privilegiada de acesso ao mistério profundo da existência.

#### **4.2. Afogar-se nas próprias lágrimas ou Alice e o Ministério Petrino**

No segundo capítulo da obra, *The Pool of Tears*, a protagonista chora tanto – ao mesmo tempo que muda de tamanho – que acaba por se ver literalmente submersa nas suas próprias lágrimas. Esta cena, simultaneamente cómica e trágica, abre-se a uma leitura teológica profunda. Que significa afogar-se nas próprias lágrimas? Que revelação espiritual pode emergir deste colapso emocional, onde o sofrimento não vem de fora, mas surge de dentro, ao ponto de se tornar um mar que envolve e ameaça? No nosso entender, este modo de sofrer que

nasce da interioridade oferece uma chave teológica para pensar o humano diante de si mesmo e diante de Deus.

Alice começa a chorar quando se vê confrontada com a instabilidade radical da sua identidade<sup>109</sup>. Já não sabe quem é, já não reconhece o seu corpo, nem compreende o mundo que a rodeia. O colapso lógico é, para ela, um colapso ontológico. E então chora.

Pobre Alice! Tudo o que podia fazer era deitar-se de lado para espreitar o jardim por um olho; mas passar para lá era mais impossível do que nunca; sentou-se e começou outra vez a chorar.

– Devias ter vergonha! – recriminou-se Alice. – Uma rapariga crescida como tu, – (bem o podia dizer) – a chorar dessa maneira! Estou-te a dizer para parares imediatamente!

Mas, apesar de tudo isso, continuou, vertendo litros de lágrimas, até se formar um grande lago à sua volta, com um profundidade de cerca de dez centímetros, e estendendo-se até meio do átrio<sup>110</sup>.

As lágrimas, como uma espécie de linguagem do coração despojado, são frequentemente a primeira forma de oração; não são ruído, nem mera fragilidade, mas expressam aquilo que não pode ser dito com palavras, ao mesmo tempo que testemunham a verdade da pessoa diante dos seus limites. E é neste ponto que a experiência de Alice toca o território do espiritual: a protagonista entra em contacto com a verdade dos seus limites, não como conclusão racional, mas como desmoronamento existencial. A tradição bíblica, na verdade está preenchida de figuras assim, «desmoronadas», como Job na sua dor incompreendida, como Jonas no ventre do grande peixe, como Pedro depois das negações, como o próprio Cristo no sepulcro. Alice chora precisamente segundo esta tipologia, *i.e.*, porque já não pode controlar a sua imagem, nem a sua proporção, nem a sua identidade, nem sequer o seu lugar no mundo, porque desmoronou.

Job, no seu sofrimento, amaldiçoa o dia do seu nascimento:

Em lugar de pão, engulo os meus soluços,  
e os meus gemidos derramam-se como a água.  
Todos os meus temores caíram sobre mim

---

<sup>109</sup> É famoso o solilóquio deste capítulo em que Alice põe à prova a sua própria identidade por meio de um série de testes que não correm bem e que a levam a chorar, desconcertada. Voltaremos a esse excerto quando trabalharmos o capítulo VII da obra de Carroll, *Pig and Pepper*.

<sup>110</sup> Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 14: *Poor Alice! It was as much as she could do, lying down on one side, to look through into the garden with one eye; but to get through was more hopeless than ever: she sat down and began to cry again. "You ought to be ashamed of yourself," said Alice, "a great girl like you," (she might well say this), "to go on crying in this way! Stop this moment, I tell you!" But she went on all the same, shedding gallons of tears, until there was a large pool all round her, about four inches deep, and reaching half down the hall.*

e aquilo que eu temia veio atingir-me.  
Não tenho paz nem descanso,  
os tormentos impedem-me o repouso<sup>111</sup>.

O profeta Jonas, lançado ao mar e engolido pelo grande peixe, exprime no seu cântico:

Lançaste-me ao abismo, ao seio dos mares,  
e as correntes das águas envolveram-me.  
Todas as tuas vagas e todas as tuas ondas  
passaram por cima de mim.  
E eu dizia: «Fui rejeitado diante dos teus olhos.  
Acaso me será dado ver ainda o teu santo templo?»  
As águas me cercaram até ao pescoço,  
o abismo envolveu-me,  
as algas pegavam-se à minha cabeça<sup>112</sup>.

Pedro, chorando amargamente, retira-se de onde estava<sup>113</sup>. E Jesus desce à mansão dos mortos, no silêncio do sepulcro. Segundo o olhar de Fabrice Hadjadj, tomemos de forma mais aprofundada o exemplo de Pedro.

Por que razão é ele o primeiro papa? Porque foi tornado apto para julgar as coisas pelo seu justo valor. E porque é que ele foi tornado apto? Por ter sido o mais incapaz. Pedro desceu ao fundo do seu nada, de tal modo que agora pode apreciar a mínima centelha de ser como uma graça assombrosa<sup>114</sup>.

Pedro, de facto, foi capaz de ver com clareza o valor das coisas, numa lucidez que lhe vem não da excelência mas da falência. Ser pontífice – *i.e.*, construtor de pontes – implica ter atravessado abismos; e Pedro, mais do que qualquer outro, conheceu o abismo do fracasso. Os Evangelhos não o disfarçam: mostram-no, sem retoques, como o apóstolo das quedas sucessivas. No início do seu percurso como discípulo, assiste a um milagre doméstico, quando Jesus cura a sua sogra<sup>115</sup>. No entanto, esse gesto anuncia já que a sua missão será tudo menos confortável, dando início a uma jornada cheia de altos e baixos: caminha sobre as águas, mas afunda-se<sup>116</sup>; professa a fé, mas é corrigido por ter falado demasiado depressa<sup>117</sup>; tenta

---

<sup>111</sup> Jb 3, 24-26.

<sup>112</sup> Jn 2, 4-6.

<sup>113</sup> Cf. Lc 22, 62.

<sup>114</sup> Fabrice Hadjadj, *Résurrection. Mode d'emploi*, Magnificat, Paris, 2015, 152: *Pourquoi est-il le premier pape? Parce qu'il a été rendu apte à juger les choses à leur juste valeur. Et pourquoi y a-t-il été rendu apte? Parce qu'il a été le plus nul. Il est descendu au fond de son néant, si bien qu'il peut apprécier le moindre brin d'être comme une grâce inouïe.*

<sup>115</sup> Cf. Mt 8, 14-15.

<sup>116</sup> Cf. Mt 14, 28-30.

<sup>117</sup> Cf. Mt 16, 16-17.

impedir a Paixão, mas ouve Jesus chamar-lhe «Satanás»<sup>118</sup>; quando quer fazer algo útil – montar tendas no Tabor –, é o céu que intervém para o interromper<sup>119</sup>; na véspera da crucifixão, Pedro declara fidelidade incondicional, mas acaba por negar Jesus três vezes, não diante de um tribunal ameaçador, mas perante uma inofensiva criada<sup>120</sup>.

Diante de tanta contradição, interrogamo-nos por que razão Pedro não escolhe simplesmente afastar-se e assumir a derrota. A resposta está talvez no que lhe diz Jesus:

Simão, Simão, olha que Satanás pediu para vos joeirar como trigo. Mas Eu roguei por ti, para que a tua fé não desfaleça. E tu, uma vez convertido, fortalece os teus irmãos<sup>121</sup>.

E é isso que Pedro começa a fazer. Depois da Ressurreição, não tenta provar que é o melhor, e quando Jesus lhe pergunta se o ama, Pedro não se exalta nem reivindica um amor heróico, respondendo apenas: «Senhor, Tu sabes tudo; Tu bem sabes que eu sou deveras teu amigo»<sup>122</sup>. Do mesmo modo, no momento em que Pedro percebe que Jesus desce ao seu nível, ajustando a pergunta ao amor que ele consegue dar – à terceira vez Jesus pergunta não se Pedro o ama (com o verbo ἀγαπάω), mas se é seu amigo (com o verbo φιλέω) –, o apóstolo sente dor mas não revolta.

Neste momento, dá-se a verdadeira conversão: quando Jesus renova o convite a segui-lo, Pedro, em vez de o seguir imediatamente, volta-se para trás, não para fugir, mas para olhar para o discípulo amado; o que antes queria ser o primeiro, agora preocupa-se apenas com os outros; já não pensa em ultrapassar ninguém, mas em cuidar do irmão: «Senhor, e que vai ser deste?»<sup>123</sup>: é por se reconhecer como último que Pedro se torna capaz de ser o primeiro.

Do mesmo modo, também Alice só reencontra o caminho quando passa pelo colapso da sua imagem e da sua vontade de controlo. Nadando num lago feito das suas próprias lágrimas, a protagonista é chamada a atravessar essa submersão como um limiar: não é castigo, mas promessa, onde ainda ecoa o jardim de árvores frondosas e flores brilhantes do primeiro capítulo. A piscina de lágrimas é, neste sentido, uma imagem do Baptismo, onde a velha identidade se dissolve para dar lugar à nova criatura, que, em *Wonderland*, já não é definida pela coerência racional ou pelo domínio do corpo, mas pela aceitação de um eu vulnerável,

---

<sup>118</sup> Cf. Mt 16, 22-23.

<sup>119</sup> Cf. Mt 17, 4-5.

<sup>120</sup> Cf. Mt 14, 27-31 e Mt 14, 66-62.

<sup>121</sup> Lc 22, 31-32.

<sup>122</sup> Jo 21, 17.

<sup>123</sup> Jo 21, 21.

atravessado por uma linguagem que já não é discursiva, mas orante, como as lágrimas. Nesse sentido, Alice entra em contacto com uma forma de verdade mais profunda, que se revela não no que ela consegue dizer ou compreender, mas precisamente naquilo que não consegue dominar.

Tal como Pedro, Alice aprende que é preciso primeiro deixar-se desmoronar para que algo de novo possa surgir. Pedro e Alice experimentam, de forma distinta, que o fundo do abismo pode ser o lugar da reconfiguração interior, e põem-nos diante daquele ponto em que a fraqueza deixa de ser obstáculo e passa a ser fundação: Pedro torna-se rocha precisamente porque foi barro; Alice reencontra o caminho porque se perdeu e foi encontrada, mesmo que o tenha sido – como não é surpreendente no contexto do *nonsense* de Carroll – por um rato.

### 4.3. *A Caucus Race* ou Alice e a Teologia Apofática<sup>124</sup>

Uma outra cena que julgamos relevante analisar é a que tem lugar no capítulo III da obra de Carroll, da qual apresentamos também um excerto:

O que eu ia dizer – disse Dodó, ofendido, – era que a melhor coisa para nos secar seria uma Corrida Eleitoral.

– O que é uma Corrida Eleitoral? – inquiriu Alice, não tanto por querer saber, mas porque Dodó se calara como se pensasse que *alguém* devia falar, e mais ninguém parecia disposto a dizer fosse o que fosse.

– Ora, a melhor maneira de explicar é fazê-la – respondeu o Dodó. (E, como vocês poderão querer experimentá-la, num dia invernososo, vou contar-vos como procedeu.)

Primeiro, desenhou uma pista de corridas, numa espécie de circunferência («não interessa a forma exacta», disse ele), e depois colocou cada um deles num ponto da pista. Não havia nenhum «um, dois, três, já», mas principiava-se a correr quando se queria, e desistia-se também quando apetecia, de maneira que não era fácil de perceber quando terminava a corrida. Todavia, após terem corrido cerca de meia hora. E estarem de novo secos, o Dodó gritou de repente:

– Acabou a corrida!

E todos o rodearam, ofegantes, a perguntar: – Mas quem é que ganhou?

O Dodó só pôde responder a esta questão depois de pensar longamente, e permaneceu durante muito tempo com um dedo apoiado na testa (a posição em que se costuma ver Shakespeare, nos retratos), enquanto os outros aguardavam em silêncio. Por fim, disse:

---

<sup>124</sup> Neste ponto, seguiremos de perto a análise realizada na sessão sobre a obra de Carroll na Capela do Rato, em Janeiro de 2021. Cf. Miguel Tamen, «Alice no País das Maravilhas», in *Caminhos Cruzados – Curso de Filosofia, Literatura e Espiritualidade*, acedido a 8 de Julho de 2025, [capeladorato.org/2021/01/25/curso-caminhos-cruzados-alice-no-pais-das-maravilhas/](http://capeladorato.org/2021/01/25/curso-caminhos-cruzados-alice-no-pais-das-maravilhas/).

– Ganhámos *todos* e *todos* devemos receber prémios<sup>125</sup>.

Talvez a consideração mais relevante em relação à transcrição que apresentamos seja a de que esta corrida eleitoral é uma espécie de jogo que, ao contrário do que seria de esperar, tem uma característica que os jogos que conhecemos não têm: é um jogo sem regras. Alice, diante da explicação do Dodó<sup>126</sup>, não percebe de que jogo se trata, e é-lhe dito que a melhor maneira de perceber é experimentar jogar. Embora seja comum aprender um jogo não pela teoria mas pela prática, o que é estranho neste caso é que nenhuma característica deste jogo sugere propriamente uma regra: trata-se de uma corrida numa pista cuja forma é arbitrária, e que não tem início marcado nem fim previsível. Do mesmo modo, trata-se de um jogo em que não parece ser fácil perceber quem ganhou ou quem perdeu; e o próprio Dodó que dá início à corrida medita longamente antes de responder, de tal modo que parece ter levado os outros participantes a fazer alguma coisa cuja lógica ele próprio não dá sinais de perceber. Por outras palavras, Alice acaba de participar num jogo que não é um jogo, numa pista que não é uma pista, arbitrado por um árbitro que não é um árbitro, onde não há vencedores nem vencidos. E, de facto, se isto é alguma coisa, não é um jogo. Alice está, então, diante de uma série de personagens que realizam uma cerimónia imperceptível sem qualquer objectivo, está *diante de alguma coisa que surge completamente opaca e obscura e que não é de todo possível compreender*.

Na realidade, ao relatar o que se passara com Alice na Corrida Eleitoral, apesar de a narrativa nos envolver num cenário infantil, Carroll toca o âmago de uma grande parte das experiências humanas e constitui, no nosso entender, uma linguagem útil para dizer a situação do homem diante do inefável e do mistério que Deus é e em que o crente se vê envolvido, que tantas vezes assume uma dramaticidade extrema, justamente na dificuldade de abarcar o inquietante sem-sentido de uma grande parte da vida do homem.

---

<sup>125</sup> Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 21-22: "What I was going to say," said the Dodo in an offended tone, "was, that the best thing to get us dry would be a Caucus-race." "What is a Caucus-race?" said Alice; not that she much wanted to know, but the Dodo had paused as if it thought that somebody ought to speak, and no one else seemed inclined to say anything. "Why," said the Dodo, "the best way to explain it is to do it." (And as you might like to try the thing yourself, some winter-day, I will tell you how the Dodo managed it.) First it marked out a race-course, in a sort of circle, ("the exact shape doesn't matter," it said,) and then all the party were placed along the course, here and there. There was no "One, two, three, and away!", but they began running when they liked, and left off when they liked, so that it was not easy to know when the race was over. However, when they had been running half an hour or so, and were quite dry again, the Dodo suddenly called out "The race is over!" and they all crowded round it, panting, and asking, "But who has won?" This question the Dodo could not answer without a great deal of thought, and it stood for a long time with one finger pressed upon its forehead (the position in which you usually see Shakespeare, in the pictures of him), while the rest waited in silence. At last the Dodo said "Everybody has won, and all must have prizes."

<sup>126</sup> Dodó é uma espécie já extinta que ocorria em algumas colónias do Império Britânico.

Quando pensamos em Job, por exemplo, encontramos uma vez mais um paralelo possível com a experiência de Alice. É certo que é preciso distanciarmo-nos do género literário das fábulas mas, no entanto, vale a pena considerar a montanha russa emocional que Job atravessa, nomeadamente na fase final da sua disputa com Deus. Se é verdade que, em alguns momentos, Job está seguro de que Deus é ainda justo e sábio e bom, e que há uma explicação razoável para o seu sofrimento<sup>127</sup>, não é menos verdade que Job atravessa também fases de grande desespero, em que duvida da bondade de Deus, e chega a acusá-lo de ser insensato, inconsequente, injusto e corrupto<sup>128</sup>. Job não compreende o mistério de Deus. E o próprio Deus, quando finalmente fala a Job, corrobora essa perspectiva, não lhe dando uma resposta directa como este pretendia, e nada referindo sobre a sua conversa com o Satã. Na realidade, Deus leva Job a contemplar toda a criação e mostra-lhe a grandeza de toda a realidade criada e, por conseguinte, também a Sua infinitude, fazendo notar que Job não é capaz de compreender a imensidão dos mistérios do universo ou a vastidão do mundo animal e da existência humana<sup>129</sup>. Numa palavra, para Job, estar diante de Deus é estar *diante de alguma coisa que surge completamente opaca e obscura e que não é de todo possível compreender*.

Num outro paralelo, este menos dramático, vale a pena notar o apontamento de Joseph Ratzinger na sua *Introdução ao Cristianismo*:

[Considere-se] o abismo infinito que existe entre Deus e o ser humano; porque o homem só é capaz de ver o que Deus *não é*, de modo que Deus é e sempre será para o ser humano, essencialmente, o invisível, Aquele que se encontra fora do seu campo visual. [...] O homem é o ser que vê; o espaço da sua existência parece limitado pelo espaço daquilo que ele pode ver e tocar. Mas nesse espaço reduzido ao que é visível e tocável, que determina o lugar existencial do homem, Deus não está nem estará jamais, por mais que esse espaço seja ampliado<sup>130</sup>.

Com efeito, a ideia de um abismo infinito entre Deus e o homem, bem como a posição humana diante de Deus como diante do invisível, vem ao encontro, talvez sob a modalidade de uma teologia apofática, da experiência de Alice ante a imperceptibilidade do seu jogo: é,

---

<sup>127</sup> Cf. Jb 1, 21 e Jb 19, 25-27.

<sup>128</sup> Cf. Jb 9, 22-24 e Jb 16, 12-14.

<sup>129</sup> Cf. Jb 38 - 41.

<sup>130</sup> Joseph Ratzinger, *Einführung in das Christentum*, Kösel-Verlag, Munique, 2000, 14-15: *Das alles einfach deshalb, weil es zwischen Gott und Mensch eine unendliche Kluft gibt; weil der Mensch so beschaffen ist, dass seine Augen nur das zu sehen vermögen, was Gott nicht ist, und daher Gott der für den Menschen wesentlich Unsichtbare, außerhalb seines Sehfeldes Liegende ist und immer sein wird. [...] Der Mensch ist das schauende Wesen, dem der Raum seiner Existenz durch den Raum seines Sehens und Greifens abgesteckt scheint. Aber in diesem Raum seines Sehens und Greifens, der den Daseinsort des Menschen bestimmt, kommt Gott nicht vor und wird er nie vorkommen, wie sehr auch immer dieser Raum ausgeweitet werden mag.*

como dizíamos, algo opaco, obscuro e incompreensível. Por outro lado, na experimentação a que Alice se submete entre os animais que encontra, a corrida eleitoral tem cerca de meia hora e encontra significado não pela lógica do seu funcionamento mas, em certo sentido, pela sua finalidade: a corrida acaba quando os participantes, que estavam encharcados, ficam finalmente secos. Em certo sentido, também o crente encontra um caminho para levantar o véu do Deus oculto se tiver em conta a finalidade da sua própria existência. E, aqui, Paulo e a sua primeira carta aos Coríntios podem vir em nosso auxílio. Com efeito, o Apóstolo exprime com grande beleza o modo pelo qual se pode descrever o amor enquanto finalidade da existência humana:

Ainda que eu fale as línguas dos homens e dos anjos, se não tiver amor, sou como um bronze que soa ou um címbalo que retine. Ainda que eu tenha o dom da profecia e conheça todos os mistérios e toda a ciência, ainda que eu tenha tão grande fé que transporte montanhas, se não tiver amor, nada sou. Ainda que eu distribua todos os meus bens e entregue o meu corpo para ser queimado, se não tiver amor, de nada me aproveita<sup>131</sup>.

Nesta medida, se, como no jogo de Alice, a vida encontra significado a partir do seu fim, então é essa mesma finalidade, que Paulo identifica com o amor, que permite ao crente levantar o véu ao mistério e ao inefável em que se vê envolvido, para afirmar, com São João, que «aquele que não ama não chegou a conhecer a Deus, pois Deus é amor»<sup>132</sup>.

#### **4.4. A necessidade de uma comunidade de sentido ou Alice e a Eclesiologia<sup>133</sup>**

Comecemos por voltar um pouco atrás, até ao momento em que, depois da descida pela toca do Coelho, Alice atravessa uma série de momentos mais ou menos obscuros em que o seu tamanho varia constantemente, até que começa a questionar-se a si mesma sobre a sua identidade. Vejamos, então, uma breve transcrição do capítulo II da obra de Carroll:

Alice apanhou do chão o leque e as luvas e, como fazia ali muito calor, não parou de abanar-se enquanto continuava a falar.

– Valha-me Deus! Que esquisito que isto está hoje! E ainda ontem as coisas se passaram como de costume. Será que me transformei durante a noite? Deixa-me cá ver: *seria* eu a mesma pessoa quando me levantei esta manhã? Quase que me quer parecer que me recordo

---

<sup>131</sup> 1 Cor 13, 1-3.

<sup>132</sup> 1 Jo 4, 8.

<sup>133</sup> Neste ponto, uma vez mais, seguiremos de perto a análise realizada na sessão sobre a obra de Carroll na Capela do Rato, em Janeiro de 2021. Cf. Miguel Tamen, «Alice no País das Maravilhas», in *Caminhos Cruzados – Curso de Filosofia, Literatura e Espiritualidade*, acedido a 8 de Julho de 2025, [capeladorato.org/2021/01/25/curso-caminhos-cruzados-alice-no-pais-das-maravilhas/](http://capeladorato.org/2021/01/25/curso-caminhos-cruzados-alice-no-pais-das-maravilhas/).

de me sentir um pouco diferente. Mas se não sou a mesma, a pergunta lógica é: «Quem diabo sou eu?» Ah, esse é o grande enigma!

E começou a pensar em todas as crianças que conhecia que tinham a mesma idade que ela, para ver se a teriam trocado por alguma delas.

– De certeza que não sou a Ada, – disse ela, – porque ela tem os cabelos muitos compridos aos caracóis, e o meu não tem caracóis nenhuns; e tenho a certeza que não posso ser a Mabel, porque eu sei uma data de coisas e ela, oh, ela sabe tão pouco! Além disso ela é *ela*, e *eu* sou eu, e, Deus meu, que grande barafunda! Vou tentar ver se sei todas as coisas que dantes sabia. Deixa-me cá ver: quatro vezes cinco são doze, e quatro vezes seis são treze, e quatro vezes sete são... Oh, meu Deus! Por este andar nunca mais chego aos vinte! Seja como for, a tabuada não conta. Vamos tentar a Geografia. Londres é a capital de Paris, e Paris é a capital de Roma, e Roma... não, tenho a certeza que *isto* está tudo errado! Devo estar trocada com a Mabel! Vou tentar dizer «Olha o lindo...» – e cruzou as mãos no regaço, como se registasse lições, e pôs-se a declamar, mas a sua voz soava rouca e estranha, e as palavras não lhe vinham à memória como dantes<sup>134</sup>.

Este passo da obra mostra-nos Alice num grande solilóquio, que tem como momento central a hipótese que ela mesma coloca: «Será que me transformei durante a noite? Deixa-me cá ver: *seria* eu a mesma pessoa quando me levantei esta manhã?». Mais tarde, no encontro com a Lagarta, que lhe pergunta «Quem és tu?», bem como no encontro com a Pomba, que lhe pergunta «Que coisa és tu?», Alice voltará a esta grande interrogação, e a verdade é que em nenhum dos casos consegue responder satisfatoriamente à pergunta que lhe é feita. Na cena transcrita, no entanto, Alice começa, pouco a pouco, a admitir a hipótese de não ser quem achava que era, e ensaia um conjunto de testes para determinar quem é que eventualmente tinha passado a ser, entre as duas alternativas que lhe passam pela cabeça: Ada ou Mabel, duas das suas colegas de turma. O teste não corre bem: Alice percebe que já não sabe o que sabia, nem de Matemática nem de Geografia nem de declamação de poemas. E conclui aquilo que começara por descartar: «Devo estar trocada com a Mabel!». Alice, com

---

<sup>134</sup> Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 14-16: *Alice took up the fan and gloves, and, as the hall was very hot, she kept fanning herself all the time she went on talking: "Dear, dear! How queer everything is to-day! And yesterday things went on just as usual. I wonder if I've changed in the night? Let me think: was I the same when I got up this morning? I almost think I can remember feeling a little different. But if I'm not the same, the next question is, 'Who in the world am I?' Ah, that's the great puzzle!" And she began thinking over all the children she knew, that were of the same age as herself, to see if she could have been changed for any of them. "I'm sure I'm not Ada," she said, "for her hair goes in such long ringlets, and mine doesn't go in ringlets at all; and I'm sure I can't be Mabel, for I know all sorts of things, and she, oh, she knows such a very little! Besides, she's she, and I'm I, and—oh dear, how puzzling it all is! I'll try if I know all the things I used to know. Let me see: four times five is twelve, and four times six is thirteen, and four times seven is—oh dear! I shall never get to twenty at that rate! However, the Multiplication-Table doesn't signify: let's try Geography. London is the capital of Paris, and Paris is the capital of Rome, and Rome—no, that's all wrong, I'm certain! I must have been changed for Mabel! I'll try and say 'How doth the little—', " and she crossed her hands on her lap, as if she were saying lessons, and began to repeat it, but her voice sounded hoarse and strange, and the words did not come the same as they used to do.*

efeito, não se reconhece a si própria e, neste momento, dá-se conta de um pressuposto importante, que podemos formular da forma seguinte: «eu não sou eu, se me defino por quem sempre fui e já não sou quem eu era; eu não sou eu, se me defino pela minha memória e não me lembro do que me costumava lembrar».

No nosso entender, Lewis Carroll, com esta cena, introduz-nos uma questão existencial, que nos permite reflectir em sede de Antropologia Teológica. De facto, a pergunta sobre em quem alguém se tornou é, na verdade, uma pergunta familiar para quem tem interesse em debruçar-se sobre as questões espirituais, religiosas e teológicas. A suspeita de que já não somos quem nos lembrávamos de ser está, não raras vezes, ligada a um profundo sentimento religioso na vida humana. Um breve excerto de Paulo pode ajudar à nossa reflexão:

Quando eu era criança, falava como criança, pensava como criança, raciocinava como criança. Mas, quando me tornei homem, deixei o que era próprio de criança<sup>135</sup>.

Com efeito, podemos perguntar: se eu era como criança e já não sou, quem sou agora? Terei sido trocado durante a noite? Do mesmo modo, depois do teste a que aplica a si mesma, ao concluir «isto está tudo errado», Alice dá conta de que sabe que não sabe o que sabia, embora chegue a essa conclusão por meio de uma prova em que Alice é, em simultâneo, juiz e objecto, não sendo possível distinguir a pessoa que administra a prova da pessoa a quem esta é administrada. Em certo sentido, o que este passo parece estar a dizer é que ninguém é, na realidade, uma autoridade sobre si próprio, uma vez que ninguém consegue determinar se é ele próprio.

Estas considerações, na verdade, podem ser um ponto de partida teológico para descrever a experiência religiosa. Para o fazer, todavia, é necessário recorrermos a uma categoria porventura inesperada: a loucura. Em condições normais, a evocação de tal categoria podia parecer, só por si, uma insanidade; mas não só a insegurança sobre a própria identidade (isto é, a incapacidade de responder satisfatoriamente à pergunta «quem és tu?») é frequentemente vista como sintoma de alienação psíquica, como a loucura toca, na perspectiva de Paulo, o cerne daquilo que é a experiência religiosa cristã: a radicalidade de Cristo morto na Cruz. Nos Actos dos Apóstolos, podemos encontrar um episódio relevante à luz desta noção. Paulo acaba de fazer, diante do rei Agripa e do governador Festo, uma apologia do cristianismo,

---

<sup>135</sup> 1 Cor 13, 11.

defendendo que «o Messias tinha de sofrer e que, sendo o primeiro a ressuscitar de entre os mortos, anunciaria a luz ao povo e aos pagãos»<sup>136</sup>. Eis o passo que se segue:

Neste ponto da sua defesa, Festo exclamou em voz alta: «Estás a enlouquecer, Paulo! A tua grande sabedoria faz-te perder o juízo.» Disse Paulo: «Eu não estou louco, excelentíssimo Festo! Pelo contrário, estou a falar a linguagem da verdade e do bom senso. O rei está inteirado destas coisas e, por isso, lhe falo francamente, pois não creio que ele ignore nada disto, tanto mais que não foi a um canto que tudo se passou»<sup>137</sup>.

Diante da acusação de loucura, Paulo nega e insiste na sua sensatez. Mas como isto não fosse suficiente, porque era tão-somente a palavra de Paulo contra a palavra de Festo, o apóstolo muda de tática e apela ao rei Agripa («o rei está inteirado destas coisas») e ao facto de tudo se ter passado em público, pressupondo que há muitos outros que podem testemunhar em favor da sua sanidade. Paulo reconhece que precisa de um juiz externo para julgar sobre si mesmo, de tal modo que o teste para a sua sanidade não vem do que possa dizer sobre si, mas daquilo que uma série de pessoas possa dizer sobre si. A conversa com o Gato de Cheshire – no capítulo que agora analisamos – apresenta uma versão alternativa deste argumento, que complementarmente a leitura que aqui propomos:

– Mas eu não quero andar entre gente louca – protestou Alice.

– Oh, não há nada a fazer – disse o Gato – Aqui somos todos loucos. Eu sou doido e tu também.

– Como é que sabes que eu sou doida? – perguntou Alice.

– Deves ser – respondeu o Gato, – senão não tinhas cá vindo parar.

Alice achou que isso não queria dizer nada. Todavia, continuou:

– E como é que sabes que és doido?

– Ora, para começar, um cão não é doido – disse o Gato. – Concordas comigo?

– Suponho que sim – disse Alice.

– Nesse caso, – continuou o Gato – bem vêes que um cão rosna quando está zangado, e abana a cauda quando está contente. Ora *eu* rosno quando estou contente e abano a cauda quando estou zangado. Por isso sou doido»<sup>138</sup>.

---

<sup>136</sup> Act 26, 23.

<sup>137</sup> Act 26, 24-26.

<sup>138</sup> Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 48: "But I don't want to go among mad people," Alice remarked. "Oh, you ca'n't help that," said the Cat: "we're all mad here. I'm mad. You're mad." "How do you know I'm mad?" said Alice. "You must be," said the Cat, "or you wouldn't have come here." Alice didn't think that proved it at all: however, she went on: "And how do you know that you're mad?" "To begin with," said the Cat, "a dog's not mad. You grant that?" "I suppose so," said Alice. "Well, then," the Cat went on, "you see a dog growls when it's angry, and wags its tail when it's pleased. Now I growl when I'm pleased, and wag my tail when I'm angry. Therefore I'm mad."

Ao olhar para estes dois passos, o dos Actos e o de Alice, podemos reparar que Paulo e o Gato de Cheshire estão numa posição análoga. Na verdade, o Gato procura mostrar que é público e notório que todos ali são loucos, tal como Paulo tenta provar que é público e notório que o seu testemunho é verdadeiro. Do mesmo modo, Alice, estando na posição que a caracteriza ao logo das suas aventuras, encontra paralelo com a posição do governador romano Festo, que é, no fundo, a posição de quem não consegue compreender o que se está a passar e busca uma prova de que o que está a ser dito corresponde à realidade. No entanto, Festo e Paulo, como Alice e o Gato, deparam-se com a dificuldade de não conseguirem provar coisa alguma. Neste sentido, o que Carroll parece estar a sugerir é que não temos maneira de provar que não estamos loucos a quem não percebe o que estamos a fazer, do mesmo modo que apenas quem percebe o que estamos a fazer tem capacidade de reconhecer a nossa sanidade. Chegamos a uma conclusão fundamental: apenas no interior de uma comunidade que tem uma maneira comum de agir se torna possível determinar os critérios de racionalidade que permitem distinguir loucos e sãos.

Para o Gato, como para Paulo, a verdade é uma questão comunitária, apenas inteligível para quem vive de uma determinada maneira e tem certos hábitos. E, de facto, é justamente essa dificuldade que caracteriza a experiência religiosa, no que ela tem de incomunicável. Com efeito, viver de uma determinada forma e passar a viver de outra – como acontece, por exemplo, numa conversão religiosa –, fazer algumas coisas e passar a fazer outras – como acontece com Alice ao cair pela toca do Coelho, e como acontece com Paulo ao encontrar-se com Cristo na estrada de Damasco – é de tal forma incomunicável que é como se tivéssemos sido trocados durante a noite.

Deste modo, compreendemos que a perplexidade identitária de Alice não é apenas uma excentricidade narrativa, mas uma imagem literária de um problema espiritual e antropológico mais profundo: estar perante a radical desproporção entre quem julgava ser e quem afinal se descobre a ser. A interrogação «Afinal quem sou eu?», que Alice repete sem conseguir responder, não é, portanto, sinal de mera confusão, mas de abertura à verdade da condição humana, onde a identidade se esclarece pela pertença a uma comunidade, por uma confiança relacional e por uma linguagem de experiências partilhadas.

Em suma, a interrogação identitária que atravessa Alice revela a necessidade de um «fora de si» que julgue, nomeie e constitua o «eu»; é precisamente esse lugar que a Igreja oferece como comunidade de sentido. Na Igreja, com efeito, o «eu» descobre-se como vocação e

pertença, não começa em si mesmo, mas num «Tu» que convoca e num «nós» que acolhe. Enquanto povo convocado, a Igreja possibilita uma gramática comum – Palavra e sacramentos, tradição viva e *sensus fidei fidelium* – que torna comunicável, ou pelo menos partilhável, o indizível da experiência de Jesus Cristo, e oferece critérios públicos de verdade e sanidade espiritual, contra toda auto-referencialidade solipsista. Pelo Baptismo, recebe-se um nome e uma filiação pascal; na Eucaristia, aprende-se a memória partilhada originária que dá sentido ao existir cristão; na comunhão dos santos, encontra-se testemunhas que confirmam o caminho. A eclesiologia pode ser pensada, na realidade, como uma pedagogia da pertença, em que o «eu creio» nasce do «nós cremos», e *lex orandi, lex credendi, e lex vivendi* conferem à vida crente a forma concreta em que o juízo sobre si se torna possível. A Igreja não é, então, um cenário acessório da religiosidade, mas o corpo no qual o sujeito da fé emerge, é discernido e enviado.

#### **4.5. A Mad Tea-Party ou Alice e a Eucaristia**

A cena de *A Mad Tea-Party* pode parecer à primeira vista um simples absurdo literário, mas um olhar mais profundo descobre ali a presença de motivos literários de que a Teologia se pode tornar interlocutora, como o tempo e sua relação com o ser humano, a hospitalidade ou a falta dela, ou a ritualidade e os seus exageros. A mesa de chá de Alice, assim, torna-se como espelho distorcido que, umas vezes por evidência e outras vezes por contraste, põe à vista a beleza da compreensão cristã da temporalidade, da liturgia e da hospitalidade. Por sua vez, esses três motivos, em si mesmos e especialmente quando conjugados, são referência eucarística que nos parece significativo explorar.

O episódio<sup>139</sup> resume-se assim: depois de uma conversa enigmática com o Gato de Cheshire, Alice encontra uma longa mesa posta para o chá, onde o Chapeleiro Louco, a Lebre de Março e o Arganaz tomam chá sem cessar. Embora haja muitos lugares vagos na mesa, a primeira coisa que os supostos anfitriões fazem é gritar «*No room! No room!*»<sup>140</sup>, tentando expulsá-la daquele lugar. Alice, no entanto, senta-se, e logo a seguir oferecem-lhe vinho, embora não houvesse vinho para oferecer, num gesto de hospitalidade vazia e invertida. Pela conversa que se estabelece, descobrimos que o tempo está *encravado* naquele lugar e que, por isso, para o Chapeleiro e os seus amigos, é sempre hora do chá: o relógio está parado

---

<sup>139</sup> Cf. Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 51-58.

<sup>140</sup> Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 51.

permanentemente nas seis horas da tarde. Essa eterna hora do chá implica que não haja tempo para lavar a loiça e que, por isso, a única coisa que lhes é permitido fazer é sentarem-se nos lugares ao lado, presos num ciclo interminável. Carroll, ironicamente, personifica o Tempo, fazendo que o Chapeleiro confesse que aquela situação se deve ao facto de se ter zangado com o Tempo que, por sua vez, deixara de colaborar com aqueles três anfitriões, fixando-os naquele momento.

Uma tal estagnação temporal é, na realidade, ponto de partida para evocar a célebre distinção entre *chrónos* e *kairós* – como é conhecido, no mundo helénico e na sua esfera de influência, *chrónos* era o termo usado para o tempo sequencial e mensurável, o tempo do relógio e dos dias e das horas que correm, ao passo que *kairós* designava um tempo qualitativo, o momento apropriado em que o significado podia ser aproveitado, algo como o momento *certo* para acontecer determinada realidade. No contexto bíblico e teológico, numa linha semelhante, *kairós* refere-se ao tempo de Deus, o tempo oportuno da graça. No Evangelho de Marcos, por exemplo, Jesus inicia a sua missão proclamando «Completo-se o tempo e o Reino de Deus está próximo»<sup>141</sup>, indicando que naquele momento irrompia a oportunidade salvífica.

Na cena de Carroll, porém, o que vemos é a caricatura do que seria o mundo com um *chronos* desfigurado, sem *kairós*: o tempo cronológico está presente – uma acção sucede-se à outra –, mas deixou de ter propósito, condenado os personagens a uma repetição perpétua, num eterno presente destituído de intuito ou novidade, sem qualquer plenitude, esvaziado, sem avanço real, num retrato quase infernal de monotonia e tédio. Trata-se, na realidade, de um quadro cerimonial que, parodiando as ritualidades vitorianas, contrasta fortemente com a compreensão cristã de um tempo de redenção como é a ritualidade litúrgica e em especial eucarística. Para a tradição cristã, Deus entra no nosso tempo e transforma-o a partir de dentro, e o momento por excelência desse encontro da eternidade divina com o tempo humano é a liturgia.

O Livro XI das Confissões de Santo Agostinho é o tratado clássico sobre o tempo. À pergunta «Que é, pois, o tempo?»<sup>142</sup>, o bispo de Hipona responde com a noção de «distensão da alma»<sup>143</sup>, ou seja, uma concepção do tempo que tem que ver com a percepção que a alma

---

<sup>141</sup> Mc 1, 15: Πεπλήρωται ὁ καιρὸς, καὶ ἤγγικεν ἡ βασιλεία τοῦ Θεοῦ.

<sup>142</sup> Conf. 11. 14: *Quid est ergo tempus?*

<sup>143</sup> Cf. Conf. 11. 26.

faz dele. Deve-se a Santo Agostinho, de facto, ter posto em relevo de forma definitiva o carácter psicológico do tempo.

Em ti, ó meu espírito, meço os tempos! Não queiras atormentar-me, pois assim é. Não te perturbes com os tumultos das tuas emoções. Em ti, repito, meço os tempos. Meço a impressão que as coisas gravam em ti à sua passagem, impressão que permanece, ainda depois delas terem passado. Meço-as, a ela enquanto é presente, e não àquelas coisas que se sucederam para a impressão ser produzida. É a essa impressão ou percepção que eu meço, quando meço os tempos<sup>144</sup>.

E, mais à frente, esclarece:

Mas como se diminui ou se consome o futuro, se ainda não existe? Ou como cresce o pretérito que já não existe, a não ser pelo motivo de três coisas se nos depararem no espírito, onde isto se realiza: expectativa, atenção e memória? Aquilo que o espírito espera, passa, através do domínio da atenção, para o domínio da memória<sup>145</sup>.

Com efeito, Agostinho inverte a lógica habitual de pensar o tempo – passado, presente, futuro, nesta ordem –, esclarecendo que o tempo se compreende em primeiro lugar pela expectativa, porque o que ainda não é, por antecipação, possibilidade ou promessa, já nos afecta; depois, pela atenção, porque o que ainda não era como que cai no presente, passando a ser; e finalmente pela memória, onde o que a atenção captou entra imediatamente. Na realidade, para Santo Agostinho, todas as coisas estão no presente, porquanto a expectativa é a presença do futuro, a atenção é a presença do presente, e a memória é a presença do passado.

A liturgia, em especial a Eucaristia, responde sacramentalmente a essa compreensão da temporalidade: como *epiclese* abre a expectativa, invocando uma possibilidade; como *communio*, é atenção amorosa ao presente; como *anamnese*, concentra a memória pela qual os acontecimentos do passado se tornam contemporâneos. A Eucaristia é, assim, a pedagogia daquilo que podemos chamar o «presente ampliado» agostiniano, onde futuro, presente e passado permitem ao ser humano limitado numa época e numa geografia reconhecer-se visitado pela eternidade e pela graça.

Em sentido inverso, *A Mad Tea-Party* em *Wonderland* dramatiza precisamente o contrário de uma tal sacramentalidade. Se é certo que, do ponto de vista do *chrónos*, o célebre «são

---

<sup>144</sup> Conf. 11. 27: *In te, anime meus, tempora metior. Noli mihi obstrepere, quod est: noli tibi obstrepere turbis affectionum tuarum. In te, inquam, tempora metior. Affectionem, quam res praetereuntes in te faciunt et, cum illae praeterierint, manet, ipsam metior praesentem, non ea quae praeterierunt, ut fieret; ipsam metior, cum tempora metior.*

<sup>145</sup> Conf. 11. 28: *Sed quomodo minuitur aut consumitur futurum, quod nondum est, aut quomodo crescit praeteritum, quod iam non est, nisi quia in animo, qui illud agit, tria sunt? Nam et exspectat et attendit et meminit, ut id quod exspectat per id quod attendit transeat in id quod meminere.*

sempre seis» explicita uma cronologia falhada, também é verdade que a cena da obra de Carroll nos põe diante do fracasso do *kairós*. Com efeito, o Chapeleiro, a Lebre de Março e o Arganaz estão desprovidos de esperança, justamente porque não têm futuro, nem reconhecem em Alice uma possibilidade ou uma promessa, esvaziando de sentido qualquer expectativa. Do mesmo modo, a recusa de uma hospitalidade e a hostilidade com que Alice é recebida impossibilitam a comunhão e a amizade (como forma específica de amor), numa falta de atenção que resulta, por sua vez, no bloqueio da memória. No Chá dos Loucos, com efeito, falta o movimento eucarístico que «enche» de graça o tempo, falta a experiência jubilar como dispositivo de interrupção da monotonia circular, de que a mesa posta desta cena – à volta da qual os três personagens se deslocam permanentemente – é espelho.

Alice funciona, no meio daquela cena caricata, como voz profética – «Acho que vocês dariam o vosso tempo por melhor empregue se não o gastassem a perguntar adivinhas sem resposta»<sup>146</sup> –, ecoando a ideia de que o tempo não deve ser desperdiçado, mas submetido a um propósito. A cena do Chá dos Loucos, com efeito, expõe o anseio humano por um tempo significativo; é a esse anseio que a liturgia se dirige. O *kairós* litúrgico não nega o *chrónos*, mas dá-lhe um centro gravitacional, que é precisamente a presença real de Cristo no tempo. Uma tal presença permite-nos, mesmo enquanto as horas passam, saborear o eterno já no presente. Assim, aquilo que em *Alice* aparece como crítica – um tempo desperdiçado, numa circularidade esvaziada – reforça, teologicamente, a beleza do oposto: o tempo orientado para Deus, sacramental, expectante e esperançoso.

É significativo, na realidade, que *A Mad Tea-Party* termine com a chegada – tão antecipada – de Alice ao jardim, «entre os alegres canteiros de flores e as frescas fontes»<sup>147</sup>. No interior da narrativa, a mesa estéril em que são sempre seis da tarde dá lugar a um espaço onde a vida volta a frutificar. Literária e teologicamente, o jardim é assim o *hortus conclusus*<sup>148</sup> que desde o início a atraía, a imagem condensada do Éden prometido, onde o tempo reordenado se torna habitação e onde o *kairós* supera definitivamente o *chrónos*. Se este capítulo encenava uma anti-liturgia – sem lugar, sem vinho, sem *kairós* –, o jardim abre-se como promessa da hospitalidade eucarística: há fruto, beleza, dom, e plenitude. Entrar no jardim depois do Chá é,

---

<sup>146</sup> Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 53: "I think you might do something better with the time," she said, "than wasting it in asking riddles that have no answers."

<sup>147</sup> Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 58: among the bright flower-beds and the cool fountains.

<sup>148</sup> Cf. Ct 4, 12-15.

assim, a forma narrativa de afirmar que o tempo, quando visitado pela graça, deixa de ser circular e torna-se caminho.

#### 4.6. A promessa de um propósito ou Alice e a Escatologia

Com efeito, logo no final do primeiro capítulo da obra de Carroll, Alice vislumbrara um jardim encantador através de uma porta minúscula e aparentemente fácil de transpor:

Alice abriu a porta e descobriu que dava para um pequeno corredor, pouco maior que a toca de um rato: ajoelhou-se e olhou lá para dentro para o mais belo jardim jamais visto. Como desejava sair do escuro átrio, e passear entre aqueles canteiros de flores coloridas e aquelas fontes frescas, mas nem sequer conseguia meter a cabeça pela porta<sup>149</sup>.

Este jardim inacessível configurava-se imediatamente como símbolo de uma realidade edénica, promessa de beleza, plenitude e harmonia perdidas que a alma humana continuamente deseja reencontrar. Contudo, a presença da pequena porta aparentemente intransponível introduz uma tensão decisiva. Se, por um lado, remete para a «porta estreita»<sup>150</sup> de que Jesus fala no Evangelho, profetizando um percurso autêntico e exigente, sugere também, por outro lado, a possibilidade ilusória de um atalho sedutor, que se oferece como solução fácil para alcançar o objetivo sem a necessária transformação pessoal. Com efeito, enquanto o verdadeiro percurso espiritual exige uma transformação profunda, interior e paciente, Alice é momentaneamente seduzida pela tentação ilusória de uma transformação imediata, superficial e fácil. A porta estreita que conduz à vida verdadeira não é uma porta que se transponha com subterfúgios – como seriam a garrafa cujo rótulo diz «Bebe-me» ou o bolo assinalado com «Come-me» – nem admite saltos ou atalhos; requer o reconhecimento humilde da própria pequenez existencial. Evoca, assim, uma vez mais, o Evangelho de São Mateus: «Bendigo-te, ó Pai, Senhor do Céu e da Terra, porque escondeste estas coisas aos sábios e aos entendidos e as revelaste aos pequeninos»<sup>151</sup>. Neste sentido, a porta estreita diante do jardim deixa de ser apenas um obstáculo técnico a superar e transforma-se na imagem de um caminho espiritual autêntico, que não tolera atalhos ou soluções mágicas imediatas. O jardim permanece, assim, como promessa escatológica e convite à verdadeira transformação, que não se realiza pela fuga à dificuldade, mas sim através dela. Como

---

<sup>149</sup> Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 9-10: *Alice opened the door and found that it led into a small passage, not much larger than a rat-hole: she knelt down and looked along the passage into the loveliest garden you ever saw. How she longed to get out of that dark hall, and wander about among those beds of bright flowers and those cool fountains, but she could not even get her head through the doorway.*

<sup>150</sup> Cf. Mt 7, 13.

<sup>151</sup> Mt 11, 25.

promessa do *eschaton*, o jardim torna-se o motor das aventuras de Alice e o elemento fundamental da sua motivação para prosseguir no País das Maravilhas, preparando, logo no capítulo inicial, tudo o que acontecerá nos capítulos seguintes, como temos vindo a tratar.

É nos capítulos VIII e IX da obra – *The Mock Turtle’s Story* e *The Lobster-Quadrille* – que, no entanto, nos parecem estar os elementos literários mais pertinentes para, com Alice e em referência ao seu percurso, na sequência do seu desejo de chegar ao jardim, podermos estruturar elementos concretos de uma Escatologia. Tomemos como ponto de partida um dos diálogos (desta vez no original, para que o sentido não se perca):

“If I’d been the whiting,” said Alice, whose thoughts were still running on the song, “I’d have said to the porpoise, ‘Keep back, please: we don’t want *you* with us!’”

“They were obliged to have him with them,” the Mock Turtle said. “No wise fish would go anywhere without a porpoise.”

“Wouldn’t it really?” said Alice in a tone of great surprise.

“Of course not,” said the Mock Turtle. “Why, if a fish came to *me*, and told me he was going a journey, I should say ‘With what porpoise?’”

“Don’t you mean ‘purpose’?” said Alice.

“I mean what I say,” the Mock Turtle replied in an offended tone<sup>152</sup>.

O mal-entendido que Carroll apresenta entre a sonoridade dos termos *porpoise* (boto ou golfinho) e *purpose* (propósito) revela como que um *mise-en-scène* destes capítulos; à primeira vista, estamos apenas perante um jogo de sons típico de Carroll, mas sob o véu da comicidade esconde-se uma pergunta decisiva: qual a finalidade de tudo isto que Alice tem vindo a viver? O encontro de Alice com a Tartaruga Fingida e o Grifo, que acontece quando a protagonista se retira por algum tempo do jardim onde finalmente chegara e que motivara todo o seu percurso, é a oportunidade literária a que o narrador recorre para explorar, no seu estilo *nonsense*, justamente a noção de propósito e finalidade.

A reacção ofendida da Tartaruga à proposta de correcção de Alice sugere que ali, de facto, não há propósito algum; e o ambiente desolador da cena – em que a Tartaruga suspira, soluça e chora não só enquanto conta as suas memórias mas também, significativa e ironicamente, enquanto canta e dança – faz ver que a falta de uma teleologia dá lugar à melancolia.

Na realidade, quando o viver perde um rumo reconhecível, a melancolia irrompe na vida humana. No mundo antigo, a oscilação dos humores<sup>153</sup> não era apenas fisiologia, porque,

---

<sup>152</sup> Lewis Carroll, *Alice’s Adventures in Wonderland*, 78.

<sup>153</sup> Na concepção do mundo grego antigo, o corpo tinha quatro humores: o sangue, a fleuma, a bílis amarela e a bílis negra. À letra, «bílis negra» dizia-se «melancolia» ou μελαγχολία, de μέλας (negro) e χολή (bílis).

nessa compreensão, o que acontecia no corpo tinha uma afectação invasiva no modo como o ser humano se encontrava disposto animicamente. O descompasso do *thymós*<sup>154</sup> surgia como «depressão quotidiana» que invadia o ânimo, sem causa clara, para o deixar sem governo, de tal modo que, à falta de um fim, a alma fica à deriva e a melancolia se torna chave interpretativa da existência. Paradoxalmente, na lógica de Aristóteles, a melancolia produz reacção e é por causa dessa reacção que alguns entre os melancólicos se tornam tipicamente grandes filósofos, estadistas, ou artistas<sup>155</sup>.

De acordo com António de Castro Caeiro, a tradição monástica recupera esta mesma lógica, e a melancolia assume o nome de «acédia», que é algo como «o demónio do meio-dia» do Salmo 90 (91)<sup>156</sup>, manifestando-se ou como experiência de esvaziamento ou como repetição sem horizonte. Com efeito, a cadência quotidiana da vida monástica era estruturada pelas horas canónicas e pelos momentos de oração, instaurando um ritmo que se repetia indefinidamente. A projecção do dia seguinte não era senão a repetição da véspera, e o futuro imediato surgia como mera duplicação do passado. Nessa experiência temporal, marcada pela ausência de novidade e pela sensação de imutabilidade, emergia uma forma de vazio existencial, descrita como «falta de cuidado», «ociosidade» ou mesmo «desemprego». É neste enquadramento que se compreende a ligação entre melancolia e acédia: a ausência de finalidade converte o tempo em pura repetição, e a vida experimenta-se como um estado de inação, em que nada verdadeiramente acontece<sup>157</sup>.

A vida sem finalidade prática nem espiritual, que esvazia o sentido e enregela o tempo, pede a resposta comunitária – oração, trabalho manual, convivência –, que funciona como negação da negação, reconfigurando no quotidiano um intuito, que é justamente o irmão. No mesmo sentido, no diagnóstico contemporâneo proposto por Castro Caeiro, a melancolia descreve-se como esvaziamento de sentido e «atraso de vida»: o tempo deixa de avançar para alguma coisa e estagna nos hiatos do dia, ou dissolve-se numa hiper-ocupação que apenas mascara a falta de finalidade, em que até a euforia – o deslizar acelerado «como se não

---

<sup>154</sup> θυμός – um dos termos gregos para referir o «eu» – era justamente aquilo que os médicos antigos julgavam que adoecia quando alguém estava deprimido e melancólico. Assim, a variação do termo θυμία definirá «desespero» (δυσθυμία), «desânimo» ou «falta de coragem» (ἀθυμία), mas também «alegria» (εὐθυμία).

<sup>155</sup> Cf. *Prob.* 30. Texto original: Thomas E. Page, ed., *Aristotle Problems II*, Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1957, 154-181.

<sup>156</sup> Cf. Sl 90 (91), 5-6. Segundo a tradução dos LXX: οὐ φοβηθήσῃ ἀπὸ φόβου νυκτερινοῦ, ἀπὸ βέλους πετομένου ἡμέρας, ἀπὸ πράγματος διαπορευομένου ἐν σκότει, ἀπὸ συμπτώματος καὶ δαιμονίου μεσημβρινοῦ. Segundo a Vulgata: *non timebis a timore nocturno, a sagitta volante in die a negotio perambulante in tenebris ab incursu et daemonio meridiano.*

<sup>157</sup> Cf. António de Castro Caeiro, «Melancolia», in *Sobre os sentimentos*, acessido a 2 de Agosto de 2025, <https://www.ccb.pt/evento/sobre-os-sentimentos>.

houvesse amanhã» – pode ser o outro rosto da mesma carência de propósito: um acelerar sem destino que denuncia, por contraste, a vacuidade de um percurso.

É precisamente neste horizonte que a cena da Tartaruga Fingida e do Grifo dramatiza a gramática perdida do propósito: «no wise fish would go anywhere without a porpoise», trocadilho que, como dizíamos, faz da finalidade (purpose) a condição mínima de qualquer movimento. Na «escola do fundo do mar» de que fala a Tartaruga, o currículo *nonsense – reeling and writhing; ambition, distraction, uglification, e derision* – corrompe a teleologia própria da educação: em vez de formar e orientar, desvia e dispersa. A coreografia de *A Lobster Quadrille*, com aproximações e recuos, ensaios e lançamentos ao mar, encena o mesmo «atraso de vida»: um ir e vir sem destino, tempo que se gasta sem se cumprir. Com efeito, a própria Tartaruga Fingida – melancólica por definição – condensa essa ferida teleológica.

Mas onde está então esse *télos* no País das Maravilhas? Ou como é que Alice o pode reconstituir? Com os médicos do mundo antigo, segundo os monges medievais, e na linha da contemporaneidade como a descreve Castro Caeiro, a resposta está na possibilidade do futuro, em última análise, no *eschaton*.

É no momento da melancolia, portanto, da depressão profunda e do atraso de vida – é um atraso de vida – onde pode haver uma abertura, e nessa abertura há um envelope da vida que nos diz qualquer coisa [...] nesses momentos de grande pressão, vem uma notificação de futuro<sup>158</sup>.

Em jeito de síntese, é esta «notificação de futuro» que reabre o caminho: o trocadilho entre *porpoise* e *purpose* acende, no próprio lugar da melancolia, o apelo de um fim que ainda vem, o mesmo apelo que, no início, brilhou no vislumbre do jardim e que agora retorna como promessa operativa. Não se trata de um atalho mágico nem de um escape da acédia, mas de uma esperança que dá forma ao tempo: o futuro inclina-se sobre o presente e confere medida aos passos, na medida em que o ponto de chegada, com causa final, ordena o percurso existencial, tal como um peregrino se deixa definir pelo Santuário para onde se dirige. Assim, o jardim deixa de ser apenas cenário desejado para tornar-se *télos* que convoca, penhor e promessa de plenitude que oferece a Alice a possibilidade de uma próxima cena. Em termos

---

<sup>158</sup> António de Castro Caeiro, «Melancolia», in *Sobre os sentimentos*, acessado a 1 de Agosto de 2025, <https://www.ccb.pt/evento/sobre-os-sentimentos>.

escatológicos, este passo da narrativa de Carroll sugere que o sentido, ao invés de se poder fabricar, é algo que chama por nós.

#### **4.7. O despotismo autoritário ou Alice e o sistema sacrificial**

Como aludíamos acima, Alice, com as suas maneiras vitorianas, surge no País das Maravilhas como uma figura que encarna a disciplina, a educação e o decoro próprios da sua época. É metódica, polida e procura, em quase todas as situações, dar respostas sensatas, mesmo quando o mundo à sua volta parece pouco interessado em colaborar. Ao longo da narrativa, especialmente no confronto com a Rainha de Copas, destaca-se o seu sentido espontâneo de justiça: Alice não aceita decisões arbitrárias nem se deixa intimidar pela violência verbal e pela ameaça constante de decapitação. A sua atitude traduz um *ethos* profundamente marcado pela confiança no valor da razão e na necessidade de regras sociais justas, ainda que ela seja apenas uma criança num mundo fantasioso e algo grotesco.

Em contrapartida, a Rainha de Copas põe em cena uma autoridade entre o abusivo e o caricatural, em que o poder se exerce pela violência e pela arbitrariedade. A sua sentença favorita, «Cortem-lhe a cabeça!», mostra não só o ridículo de um poder tirânico sem critérios, mas também o vazio de uma autoridade que não conhece proporção nem misericórdia. Onde Alice procura o diálogo e o equilíbrio, a Rainha afirma-se pelo excesso e pela desmesura, expondo o contraste entre a educação que regula e a tirania que destrói. Em tom satírico, este confronto revela a tensão entre uma visão da sociedade fundada na justiça, no bem e na confiança, e uma forma de estado que se impõe apenas pelo medo e pelo capricho.

Em chave teológica, o confronto de Alice com a Rainha de Copas põe a nu o contraste entre duas economias de organização societária: a de Alice, cujo sentido de justiça nasce de um modo de ser relacional e a da Rainha, que encarna um despotismo autoritário – a palavra que decreta e elimina em vez da Palavra que cria e reconcilia. A este propósito, a noção bíblica de *sacrifício* ajuda a compreender, num plano mais profundo, o que está verdadeiramente em jogo. Neste sentido, tomemos como exemplo aquela que é talvez a narrativa mais eloquente a este respeito: o relato do Livro do Génesis acerca de Caim e Abel.

Adão conheceu Eva, sua mulher. Ela concebeu e deu à luz Caim, e disse: «Gerei um homem com o auxílio do SENHOR.» Depois, deu também à luz Abel, irmão de Caim. Abel foi pastor, e Caim, lavrador. Ao fim de algum tempo, Caim apresentou ao SENHOR uma oferta de frutos da terra. Por seu lado, Abel ofereceu primogénitos do seu rebanho e as suas

gorduras. O SENHOR olhou com agrado para Abel e para a sua oferta, mas não olhou com agrado para Caim nem para a sua oferta. Caim ficou muito irritado e andava de rosto abatido.

O SENHOR disse a Caim: «Porque estás zangado e de rosto abatido? Se procederes bem, certamente voltarás a erguer o rosto; se procederes mal, o pecado deitar-se-á à tua porta e andará a espreitar-te. Cuidado, pois ele tem muita inclinação para ti, mas deves dominá-lo.» Entretanto, Caim disse a Abel, seu irmão: «Vamos ao campo.» Porém, logo que chegaram ao campo, Caim lançou-se sobre o irmão e matou-o.

O SENHOR disse a Caim: «Onde está o teu irmão Abel?» Caim respondeu: «Não sei dele. Sou, porventura, guarda do meu irmão?» O SENHOR replicou: «Que fizeste? A voz do sangue do teu irmão clama da terra até mim. De futuro, serás amaldiçoado pela terra, que, por causa de ti, abriu a boca para beber o sangue do teu irmão. Quando a cultivares, não voltará a dar-te os seus frutos. Serás vagabundo e fugitivo sobre a terra.» Caim disse ao SENHOR: «A minha culpa é excessivamente grande para ser suportada. Expulsas-me hoje desta terra; obrigado a ocultar-me longe da tua face, terei de andar fugitivo e vagabundo pela terra, e o primeiro a encontrar-me matar-me-á.» O SENHOR respondeu: «Não! Se alguém matar Caim, será castigado sete vezes mais.» E o SENHOR marcou-o com um sinal, a fim de nunca ser morto por quem o viesse a encontrar. Caim afastou-se da presença do SENHOR e foi residir na região de Nod, ao oriente do Éden<sup>159</sup>.

Tratando-se de um Mito de Origem<sup>160</sup>, não é dito por que razão Deus preferiu a oferta de Abel e preteriu a de Caim, nem faz sentido sondar as causas ou tentar justificar o comportamento de Deus. O narrador queria, isso sim, que o seu texto conduzisse Caim a uma forma de transgressão para, por meio dela, dar razão da violência humana e do nomadismo. Com efeito, Abel é uma personagem arquetípica que, por assim dizer, empresta a sua voz a todas as vítimas inocentes da história humana, denunciando o ódio e a violência fratricida como algo que nega a própria humanidade. Por seu lado, Caim é o arquétipo do homem que não sabe lidar com a frustração, se torna rancoroso e invejoso, e acaba por permitir que a sede de vingança tome conta de si mesmo.

A consideração de Caim e Abel como arquétipos é o que permite desvelar o significado profundo deste breve mas denso relato. Pelo facto de a sua oferta não ter sido apreciada por Deus – sem que no texto, como dissemos, se apresentem razões para tal – Caim conhece o sofrimento: «ficou muito irritado e andava de rosto abatido»<sup>161</sup>. Para a compreensão bíblica, diante de uma vida que está repleta de sofrimento, tem-se pelo menos duas opções: uma delas

---

<sup>159</sup> Gn 4, 1-16.

<sup>160</sup> Cf. Armindo dos Santos Vaz, «Mito do eterno retorno ou eterno retorno do mito?», in *Didaskalia*, vol. 42, Universidade Católica Editora, Lisboa, 2012, 13-25.

<sup>161</sup> Gn 4, 5.

podemos vê-la descrita muito mais à frente nos textos bíblicos, no cap. 2 do Livro da Sabedoria, de forma especialmente eloquente:

Dizem [os ímpios], com efeito, nos seus falsos raciocínios: «Breve e triste é a nossa vida, não há remédio algum quando chega a morte. E também não se conhece ninguém que tenha regressado do mundo dos mortos. Foi por acaso que viemos à existência e, depois, será como se não tivéssemos existido! A respiração das nossas narinas é apenas fumo, e o pensamento, uma centelha do bater do coração! Quando ela se apaga, o nosso corpo voltará ao pó, e o nosso espírito se dissolverá como o ar subtil. Com o tempo, o nosso nome cairá no esquecimento, e ninguém se lembrará das nossas obras. A nossa vida é como uma nuvem que passa sem deixar rasto, há-de dissipar-se como bruma, ferida pelos raios de sol e abatida pelo seu calor. O tempo da nossa vida é como sombra que passa, e o nosso fim não se pode adiar, pois a vida está selada e ninguém pode voltar atrás. Vinde, pois! Gozemos dos bens presentes, tiremos prazer das criaturas com o ardor da nossa juventude! Inebriemo-nos do melhor vinho e de perfumes, e não deixemos passar as primeiras flores da Primavera! Coroemo-nos de botões de rosas, antes que murchem! Nenhum de nós falte às nossas orgias; deixemos em toda a parte sinais da nossa alegria, pois esta é a nossa parte e a nossa herança. Oprimamos o justo na sua pobreza, não poupemos a viúva nem respeitemos os cabelos brancos do ancião! Seja a nossa força a norma da justiça porque o que é fraco para nada serve<sup>162</sup>.

Neste texto, impressionante pela sua crueza e também pela sua antiguidade, podemos encontrar de forma explícita, quase ao estilo de Nietzsche, tanto as razões para o niilismo e para o hedonismo, como a justificação para a tirania. Mas, apesar de esta ser uma via aparentemente fácil para lidar com o sofrimento, a verdade é que a Bíblia põe este discurso na boca dos ímpios e dos insensatos e seus vãos raciocínios, o que nos leva a concluir que a resposta da tradição bíblica – e, nessa medida, a resposta que fundou e fez prosperar a Civilização Ocidental, de que a sociedade vitoriana de Alice era especialmente legatária – segue um caminho radicalmente diferente. Com efeito, os homens e mulheres que nos precederam na tradição judaico-cristã construíram lenta mas solidamente uma resposta alternativa ao problema do sofrimento. Não se trata, porém, de uma resposta analítica e academicamente explicitada, mas de algo a que demos corpo e vida por meio do domínio literário e simbólico e mediante ritos e narrativas, antes mesmo de termos sido capazes de a formular articuladamente.

---

<sup>162</sup> Sb 2, 1-11.

A resposta bíblica é, na verdade, que alguma coisa melhor se pode alcançar no futuro se se renunciar no presente a algo que seja valioso; trata-se de adiar a gratificação ou, por outras palavras, do sacrifício do presente pelo futuro. Nessa medida, «sacrifício» não é, em primeiro lugar, a oferenda divina ritual, mas a aprendizagem humana de diferir, renunciar e ordenar desejos presentes em vista de um bem maior e futuro, de tal modo que o sacrifício é a condição de possibilidade de um porvir habitável em sociedade. Assimilar esta ideia coincide com a «descoberta» da temporalidade, da causalidade e pode até ser compreendida como o factor fundamental para o contrato social. A este propósito, afirma Jordan Peterson:

Se estou a fazer o que tem de ser feito, em vez daquilo que quero fazer para uma gratificação no presente, *estou a trabalhar*. «Tem de ser feito» em que sentido – ou por comparação com o quê? O trabalho consiste na subjugação do impulso, do devaneio ou, mais precisamente, na integração com outras necessidades e desejos para obter algo de uma ordem superior e mais completa. O trabalho, dito de outra forma, é o adiamento da gratificação, e um sacrifício feito ao serviço dos outros. É um investimento destinado a assegurar da melhor forma a beneficência do futuro, cujo preço deve ser pago no presente; um investimento igualmente na boa vontade dos outros, em favor dos quais se abdicou no momento presente de algo de valor [...] Este abdicar ou oferecer é frequentemente considerado, e pode muito bem sê-lo, em qualquer caso, como uma obrigação contratual, comunitária ou pactual<sup>163</sup>.

No capítulo 4 do Livro do Génesis, a resposta que é posta em cena para lidar com o problema do sofrimento é, na verdade, a persistência no sacrifício e no sistema sacrificial da comunidade humana – o contrato social –, mesmo quando dele nem sempre se obtém o resultado pretendido, como acontece com Caim. Ora, é justamente este elemento que falta tanto a Caim, que rompe o sistema sacrificial como forma de vingança contra a injustiça de que se sente vítima, como à Rainha de Copas, que prescindiu de um tal sistema, para submeter o País das Maravilhas ao seu poder déspota.

Com efeito, a diferença entre Alice e a Rainha de Copas é, em termos bíblicos, a diferença entre uma vida regida pelo pacto do sacrifício e uma vida regida pelo impulso do poder. A primeira reconhece que o bem comum só nasce quando cada um se dispõe a perder algo de si;

---

<sup>163</sup> Jordan Peterson, *We Who Wrestle With God*, Penguin, Nova Iorque, 2024, 130-131: *If I am doing what needs to be done, instead of what I want to do for the sake of present gratification, I am working. “Needs to be done” in what sense—and compared to what? Work is the subjugation of whim or, more precisely, it’s the integration with other needs and desires into something of a higher and more complete order. Work is, to state it differently, the delay of gratification, and a sacrifice made in the service of others. It is an investment to best ensure the beneficence of the future, whose price must be paid in the present; an investment, as well, in the good will of the others on whose behalf something valuable [...] This giving up or offering often is and can well be considered in any case as a contractual, communal, or covenantal obligation.*

a segunda exige que todos percam algo – voltemos ao *Off with their heads!* – para que um só se conserve.

Em suma, reler o confronto de Alice com a Rainha à luz da noção bíblica de sacrifício permite ver a história como ensaio de um discernimento moral e teológico: que tipo de renúncia funda a justiça? Que palavra limita o poder e o converte em serviço? E, no plano escatológico a que aludíamos, que «cidade» é prometida por uma economia de sacrifício; e que paródia de cidade resulta quando a renúncia é substituída pela decapitação geral de toda a gente? O sacrifício é a arte de submeter o presente ao futuro; a Rainha de Copas, no seu disparate, mostra o que acontece quando essa arte se perde, e como uma criança, pela coragem de renunciar ao medo e dizer o que é justo, pode abrir a porta da maturidade e de uma identidade verdadeiramente consolidada.

## 5. A TIPOLOGIA DA EXPERIÊNCIA CRENTE NAS PERSONAGENS DE *WONDERLAND*

Este capítulo propõe uma leitura tipológica das personagens de *Alice's Adventures in Wonderland* como laboratório da experiência crente. Não pretendemos, por isso, converter Carroll num alegorista formal, nem impor ao texto um catecismo forçado; a estratégia hermenêutica é outra: identificar linhas de força entre motivos narrativos do País das Maravilhas e motivos matriciais da tradição bíblico-teológica – chamamento, êxodo, sabedoria, limiar, *Logos*, *kairós e chrónos*, discernimento –, sem querer reduzir a profundidade literária a uma cartilha doutrinal. A tipologia é, assim o desejamos, um exercício de analogia que trabalha sobre estruturas de experiência – modos de atravessar o desconhecido, de decidir, de falar, etc. – e não sobre equivalências ou identidades rígidas. A leitura tipológica, assim delineada, opera por aproximações graduais, explicitando afinidades, tensões e limites. Nesta medida, o *nonsense* de Carroll, longe de ser obstáculo, fornece precisamente o cenário em que estas formas crentes podem emergir.

Neste horizonte, cada figura funciona como peça de um itinerário: Alice encena o *homo viator* (perfil abraâmico de saída, promessa e prova); o Coelho Branco, mensageiro e precursor, inaugura a urgência de um caminho; a Lagarta ocupa o lugar sapiencial por excelência que sabe apresentar a pergunta pertinente e oferece uma criteriologia adequada; o Gato de Cheshire exerce a ironia pedagógica do *trickster*, cuja liberdade desarma o poder; o Chapeleiro Louco figura a acédia em chave narrativa – rito esvaziado, tempo que não passa, palavra que adia –; a Rainha de Copas dá corpo à figura de autoridade repressiva.

Acompanharemos, portanto, o trânsito de Alice da vocação inaugural ao discernimento, e deste à maturidade final, num percurso que permite reconhecer, sob a superfície lúdica do texto, um arco teológico coerente. É nesse arco – e não na busca de paridades fechadas – que a tipologia da experiência crente aqui proposta encontra o seu alcance.

### 5.1. Alice

Na personagem de Alice, a queda pela toca do Coelho é uma *katábasis*, *i.e.*, uma descida ao fundo da realidade onde as referências falham e a ordem habitual se suspende e onde Alice

se deparará com o domínio da profundidade. É, na verdade, o ponto de partida de quase todas as narrativas espiritual: descer para poder atravessar. Alice figura assim o *homo viator* que, tocado por uma curiosidade que é já desejo de verdade, entra num território que não controla. A sua viagem tem, por isso, um perfil pascal: atravessar o desconhecido, não para o glorificar enquanto tal, mas para nele discernir caminhos de saída. Do mesmo modo, como é próprio do *homo viator*, a identidade pessoal não se desliga da própria viagem, pelo que a interrogação insistente de Alice acerca de si mesma desvela um motivo teológico clássico: a identidade não é um dado garantido *a priori*, mas a resposta a uma convocação. No percurso de Alice, entrevemos a figura catecumenal de quem aprende que o «quem sou» só se amadurece na relação e na aventura. Como figura tipo do peregrino, Alice deixa-se definir pelo santuário para onde caminha, que é promessa que se cumpre à medida que se deixa mover pelo desejo de ir mais além.

Um outro ponto de grande relevância teológica em Alice é a sua insistência no *Lógos*. Se *Wonderland* desarticula a gramática – as palavras não estabilizam o sentido, os jogos verbais divorciam signo e mundo, como víamos acima – é precisamente aí que o arquétipo teológico se acende: a fé confessa um *Logos* que funda a inteligibilidade do real, mesmo quando tudo parece incompreensível. Com efeito, a insistência de Alice em perguntar, definir, ou rectificar não é mero racionalismo vitoriano, é também a intuição de que a verdade *é algo que se diz*, evocando a palavra divina cuja proclamação, no Génesis, cria a realidade. Com efeito, na Bíblia, Deus *diz* a criação: da terra informe e vazia (em hebraico, *tohu wabohu*) ou, se quisermos, do caos<sup>164</sup>, Deus *diz* um mundo habitável. Esta interacção genesíaca do princípio do *Lógos* com o desconhecido é justamente aquilo que vemos Alice protagonizar.

Por outro lado, embora a viagem pareça solitária, a obra de Carroll dá conta de que ninguém interpreta *Wonderland* sozinho. Alice precisa dos outros, por mais excêntricos que sejam, para pensar, compreender e prosseguir. No plano tipológico, uma tal concepção sugere a Igreja como comunidade onde se exercita a linguagem que comunica eficazmente e se confirma a fé. Não porque a comunidade imponha um mapa do labirinto, mas porque oferece uma gramática comum para nele caminhar. A eclesialidade aparece, assim, como hospitalidade para o «desencaixe», e casa onde o *nonsense* não é negado mas navegado.

---

<sup>164</sup> A identificação de *tohu wabohu* – o informe e vazio – com o caos não é consensual entre os biblistas, sobretudo porque o termo «caos» é de origem grega e não era conhecido dos povos mesopotâmicos antigos. No entanto, para facilitar a leitura que aqui fazemos, vamos pressupor, senão uma identificação, pelo menos uma aproximação razoável entre os dois conceitos.

Sob um outro ponto de vista, reconhecemos também que na narrativa o fim da trama não apaga a aventura; recolhe-a. O despertar nos braços da irmã é um gesto anagógico: o que foi vivido em figura pede agora tradução em vida. A experiência não se conclui em evasão, como se o despertar do sonho de Alice eliminasse a relevância do que se tinha vivido, mas em responsabilidade. Com efeito, a maturidade e a lucidez adquiridas devolvem Alice ao mundo com uma nova estatura. Eis o traço de toda experiência de Deus e também o traço do autêntico *homo viator*: não aliena do real, devolve-nos a ele de forma renovada.

Por toda esta dimensão de aventura, e do ponto de vista bíblico, associamos Alice à figura de Abraão. Em primeiro lugar, porque Alice sente um apelo, mas não lhe é dado um mapa concreto. Abraão escuta a voz de Deus – «Deixa a tua terra, a tua família e a casa do teu pai, e vai para a terra que Eu te indicar»<sup>165</sup> – e parte sem coordenadas, confiando apenas na voz que chama; Alice, ao seguir o Coelho, faz a mesma viagem sem garantias: não vai onde quer, vai onde o chamamento a leva; em ambos, a iniciativa não é do viajante mas do apelo. Do mesmo modo, Abraão recebe a promessa de uma terra e Alice, no início do enredo, entrevê ao longe, através da pequena porta, o jardim frondoso, que funciona como sinal de futuro ou um Éden prometido, orientando a travessia – que se torna peregrinação – mesmo quando parece inacessível. A narrativa, a de Abraão e a de Alice, move-se pela força de um vislumbre. No mesmo sentido, há também em Abraão e Alice uma dimensão ontológica relevante: a mudança de nome no Patriarca Bíblico aproxima-se simbolicamente da aprendizagem de Alice, no meio das suas metamorfoses, acerca da sua própria identidade. Por fim, a semelhança tipológica vê-se também no facto de Abraão atravessar fomes, conflitos e esperas e Alice enfrentar poderes arbitrários e desproporções do corpo, de tal modo que, em cada episódio, a fortaleza pessoal é depurada: Abraão aprende a fé no Deus que se lhe revela; Alice aprende a confiança para defender a verdade e a justiça diante da tirania.

## **5.2. O Coelho Branco**

O ponto de partida da narrativa é o passar repentino do Coelho Branco. Apressado e algo obcecado com o seu atraso, interrompe a linearidade do dia de Alice e abre uma fenda no real. Neste sentido, tipologicamente, o Coelho Branco é o sinal que inaugura a vocação. Com efeito, pela sua passagem, que não tem discurso nem argumentação, o real deixa de ser apenas cenário e torna-se chamamento. Não menosprezando a curiosidade de Alice, a verdade é que

---

<sup>165</sup> Gn 12, 1.

não é a curiosidade que cria o apelo, mas é o apelo que põe Alice em movimento. A tradição bíblica e teológica reconhece aqui o primeiro traço de toda história de fé: um sobressalto que desloca.

No mesmo sentido, o Coelho assume a tipologia de mensageiro e arauto, apesar de não transmitir um conteúdo claro e objectivado, mas uma direcção. Nesse sentido, é também como que um «precursor»: ele não é o caminho, mas prepara o caminho. As suas poucas palavras e a sua pressa compõem um estilo de mediação que não retém o olhar sobre si mesmo mas reflecte-o para além do que Alice já conhece. É isso, na verdade, o essencial do seu anúncio: há um «mais» a ser buscado e esse «mais» chama por ti. O Coelho raramente fixa a cena, mas assume-se como mediação; a sua função é apontar. No plano teológico, é um lembrete significativamente útil: nenhuma mediação – doutrinal, litúrgica, pastoral – deve substituir-se ao Mistério que indica.

Apesar da simplicidade aparente da personagem, há no Coelho Branco uma forma complexa de sinal. A sua inquietação tem pelo menos dois rostos: um rosto ansioso, devorado por tarefas que o ultrapassam e por medos que o atemorizam; e também um rosto fecundo, capaz de pôr em marcha quem com ele se encontra. Com efeito, o Coelho Branco habita essa tensão: mostra a patologia do tempo sem sentido e, simultaneamente, suscita a boa inquietação que faz sair do lugar, como a de Maria com pressa para partilhar com Isabel a notícia da Anunciação, ou como Agostinho ao dizer: «Vós o incitais a que se deleite nos vossos louvores, porque nos criastes para Vós e o nosso coração vive inquieto, enquanto não repousa em Vós»<sup>166</sup>. O Coelho Branco, de facto, põe diante de nós a questão decisiva é: qual destas inquietações nos move?

Por fim, se lido teologicamente o Coelho Branco é, com efeito, o mensageiro liminar que interrompe e convoca, suscitando a travessia que restitui o nome próprio do *homo viator*, não é menos verdade que do ponto de vista bíblico podemos reconhecer no Coelho a tipologia que também está em Gabriel, anjo-mensageiro que inaugura um tempo novo no interior do quotidiano. Tal como Gabriel irrompe com uma palavra que marca o início de um tempo novo – «Alegra-te, ó cheia de graça»<sup>167</sup> –, também o Coelho, pelo simples facto de passar, interrompe a linearidade do dia e desloca Alice, pondo a narrativa em marcha. No entanto,

---

<sup>166</sup> Conf. 1. 1: *Tu excitas, ut laudare te delectet, quia fecisti nos ad te et inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te.*

<sup>167</sup> Lc 1, 28.

parece-nos que o Coelho Branco pode ser lido igualmente segundo a tipologia de João Baptista, não já como portador de conteúdo, mas como precursor e arauto que prepara uma outra chegada<sup>168</sup>. João situa-se em zonas limítrofes, como o deserto ou as margens, e é a partir daí que inaugura um caminho que não se confunde consigo mesmo; o Coelho conduz Alice precisamente por lugares de fronteira, como a toca, e reaparece nos nós da intriga para reabrir a travessia. A urgência profética de João – «vai chegar outro que é mais forte do que eu»<sup>169</sup> ou «está próximo o Reino»<sup>170</sup> – encontra um eco, ainda que em registo satírico, no refrão do Coelho – «estou atrasado!» –, uma urgência diferente, é certo, que não tem resolução, mas suficientemente incisiva para despertar o desejo e quebrar a inércia. Entre Gabriel e João, com efeito, a tipologia dupla ilumina a função também binomial do Coelho: inaugurar a aventura e preparar uma passagem sem se substituir à liberdade de quem caminha.

### 5.3. A Lagarta

Sentada sobre um cogumelo, imperturbável, a Lagarta ocupa um lugar de fronteira sob dois aspectos distintos. Por um lado, a condição da Lagarta em si mesma é um ícone pascal, porquanto a sua situação «intermédia» – nem já larva, nem ainda borboleta – é um Sábado Santo interior: tempo oculto e silencioso, em que a forma antiga morre e a nova ainda não apareceu.

Por outro lado, este lugar de fronteira reconhece-se também naquilo que transmite a Alice: o domínio sob a variação do seu tamanho e, por conseguinte, a capacidade de se adaptar em *Wonderland*. Neste sentido, a Lagarta é figura do mestre sapiencial, aquele que não conduz dando grandes respostas explicações, mas fazendo as perguntas capazes de despoletar um crescimento, numa maiêutica socrática. Praticando uma retórica minimalista, os seus silêncios pesados e a economia das palavras configuram uma pedagogia espiritual que a aproxima dos padres do deserto: na sua quietude, qual hesicasta, a Lagarta cria um espaço de densidade onde a verdade se insinua sem aparato e a instrução decisiva – «um lado faz crescer, o outro faz encolher» – oferece a Alice a chave da justa medida. Analiticamente, esta instrução evoca a virtude do discernimento: evitar tanto a inflação da soberba como a pequena estatura dos

---

<sup>168</sup> Cf. Mt 3, 1-3 e Jo 1, 23.

<sup>169</sup> Mc 1, 7.

<sup>170</sup> Mt 3, 2.

medos que paralisam. A Lagarta não resolve o enigma do País das Maravilhas, mas entrega um critério para que Alice o saiba habitar: aprender a dosear, a ajustar-se, a caber.

Do mesmo modo, na cena da Lagarta, o fumo que se eleva do cachimbo de água aponta para a pedagogia do mistério: um véu que suspende a ânsia de transparência total e reeduca o olhar para a via apofática, onde conhecer começa por consentir em não ver tudo imediatamente. Como a nuvem que na tradição bíblica oculta e guia, o fumo desarma o instinto de controlo, devolvendo a Alice uma atenção mais despojada e, por isso, mais eficaz. Por isso, o fumo é «irmão» da lagarta – espaço opaco onde a forma antiga morre para a nova nascer – e prepara a metamorfose interior de Alice.

Sistematicamente, a lagarta exerce um ofício sapiencial em que podemos individuar quatro momentos: (i.) a suspensão do caminho, em que a Lagarta como que obriga Alice a parar; (ii.) a convocação pelo nome, que põe Alice diante da questão fundamental da identidade; (iii.) a purificação da linguagem, sinalizada na correcção que a Lagarta faz das recitações mais ou menos arbitrárias de Alice; e (iv.) a entrega de um critério de discernimento, de que os dois lados do cogumelo são exemplo.

A leitura tipológica da Lagarta faz-nos aproximar de dois momentos bíblicos que se iluminam mutuamente. Em primeiro lugar, a Sabedoria personificada de Provérbios 8 ou, no mesmo registo, o próprio rei Salomão, enquanto paradigma de prudência<sup>171</sup>. O núcleo operativo dessa tipologia condensa-se na regra do cogumelo – «um dos lados faz-te crescer, e o outro faz-te minguar»<sup>172</sup> –, tradução narrativa da aprendizagem quantitativa e qualitativa daquele âmago da sabedoria bíblica que governa o auto-domínio e o conhecimento de si mesmo e de Deus.

No entanto, como dizíamos acima, a Lagarta não resolve os enigmas por Alice, antes lhe entrega os critérios de ação; por essa razão, parece-nos que a tipologia teológica da Lagarta converge também com a figura do arcanjo Rafael, que conduz Tobias na obtenção da cura do pai. Com efeito, a ligação tipológica entre a Lagarta e o Arcanjo clarifica a sua função sapiencial: ambos intervêm no caminho para transmitir regras operativas simples que restituem a medida (ou a cura) ao corpo e ao mundo e, cumpridas essas diligências, retiram-se. Na Bíblia, Rafael, como companheiro de viagem, manda guardar três partes do peixe e

---

<sup>171</sup> Cf. 1 Rs 3.

<sup>172</sup> Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 39: *one side will make you grow taller, and the other side will make you grow shorter.*

atribuí-lhes usos distintos, numa gramática de proporção e finalidade que se vê também em *Wonderland*, quando a Lagarta oferece a Alice uma regra análoga, que devolve à protagonista a capacidade de auto-domínio.

#### 5.4. O Gato de Cheshire

Na inconstância da sua presença, o Gato de Cheshire evoca uma tipologia que devemos reconhecer não especialmente teológica. Ele é, assim o entendemos, algo como um *trickster*, cuja tradução para português será aproximada de «malandro», figura astuta e ambivalente, que não é nem herói nem vilão, que atravessa fronteiras e subverte regras com humor, que é volátil e que, por vezes, ilude e engana. Como todos os arquétipos, existe um espectro acerca do que é o *trickster* que começa no gosto pela diversão, com uma disposição despreocupada e, em certo sentido, uma maneira de fazer batota na vida, como os *hobbits* Merry ou Pippin de Tolkien, e pode descer, para lá do que é cómico, até ao abismo da malícia, como no *Joker* da DC Comics. À sua maneira, personagens como Ulisses, ou, noutra época, Joane, o Parvo, do *Auto da Barca do Inferno*, e mesmo o Corcunda de *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo, são também exemplo desta figura. O mais emblemático de todos eles é uma figura talvez pouco conhecida no nosso contexto, Nasreddin Hodja, figura mítica com raízes históricas no médio oriente do séc. XIII.

O malandro, na verdade, desorganiza sobretudo para reorganizar, expondo rigidezes, baralhando as hierarquias e desmascarando poderes, como se vê, por exemplo, quando a Rainha de Copas o quer decapitar e o Gato apenas revela a cabeça, sem corpo, expondo a sua liberdade diante de um poder que vive de gestos arbitrários. Qual *trickster*, o Gato de Cheshire diz a verdade «no palácio», não porque seja invulnerável, mas porque não tem nada a ganhar com a aprovação do trono. Assim, acaba por gerar aprendizagem, criatividade e mudança; e, como tal, actua como mediador entre mundos, ensinando por meio de paradoxos e ironias. A sua loucura não é insanidade total, mas um método pedagógico que enriquece a experiência de Alice e a faz avançar no seu percurso. O Gato, do mesmo modo, quando desvanece deixando permanecer o sorriso, aponta para a esperança, como se *Wonderland*, de algum modo, promettesse a alegria como realidade última.

Deste modo, podemos aproximar a figura do Gato de Cheshire também à tipologia crente do Santo Louco, aquele que, pela ironia, pelo riso e pela liberdade diante do poder, questiona

o *status quo* e abre espaço para uma sabedoria mais alta. Na tradição cristã, esta figura do Louco Santo é alguém que, com gestos desconcertantes, diz verdades incômodas, não busca prestígio próprio e, precisamente por isso, resiste ao abuso do poder; alguém cuja alegria descentrada de si se torna *kerygma*, ao mesmo tempo que, apenas pelo contraste com a sua própria vida, critica as vivências falsas do sagrado. Com efeito, a «loucura» do Gato está ao serviço da verdade, na medida em que aponta os abusos da Rainha, orienta Alice no seu percurso, e protege a protagonista, sem nunca a humilhar e apenas ridicularizando o poder vazio da Rainha e do seu sistema. Na sua célebre afirmação – «Aqui somos todos loucos»<sup>173</sup> – o Gato desarma o moralismo, aliás em forte contraste com a Duquesa, e capacita Alice para operar num mundo com outra lógica. Quando Alice pergunta por um caminho, o Gato obriga-a a nomear o fim, sugerindo que sem finalidade, qualquer método serve – e por isso nenhum método serve.

Em chave bíblica, a leitura do Gato de Cheshire como *trickster* permite aproximá-lo da figura de Jacob, em particular no ciclo narrativo que o coloca em tensão com Esaú. No relato do Génesis, com efeito, Jacob configura-se como personagem de marcada ambivalência: com a convivência materna, obtém a bênção de Isaac e, com ela, o direito de primogenitura, por via do disfarce e do engano. Tal episódio, porém, não consagra simplesmente a astúcia *trickster*; a sequência narrativa reequilibra o seu significado quando, mais adiante, Jacob se apresenta com deferência diante de Esaú, num encontro que pacifica a relação fraterna e culmina na reconciliação dos dois irmãos.

### 5.5. O Chapeleiro Louco

Retomando as considerações anteriores sobre a medievalidade monástica, podemos identificar o Chapeleiro Louco com a personificação da «acédia» (do grego *akédos*, ou «falta de cuidado»), o vício espiritual que se pode descrever como repulsa diante do bem divino que nos chama, muitas vezes coincidente com a própria vocação. Com efeito, a sua mesa de chá é uma anti-liturgia de monotonia e repetição, onde há gestos, utensílios, alfaias, ritualidades, mas não há *trânsito* pascal, nem memória, nem promessa. O Chapeleiro trata o Tempo como *alguém* com quem se zangou e a quem tenta coagir. Aprisionado no *chrónos* que queria controlar, põe em cena a idolatria do relógio: como já dissemos, quando o tempo é

---

<sup>173</sup> Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 48: *we're all mad here*.

absolutizado como medida, perde-se o *kairós*, o momento oportuno em que a vida decide e amadurece.

A acédia, o tal «demónio do meio dia», está a nu também na própria linguagem com que Carroll envolve a cena do Chapeleiro; com efeito, repleta de charadas sem solução e de respostas que não esclarecem, prendendo-se a detalhes que impedem o avanço da narrativa – até Alice interrompe *ad infinitum* as histórias que tanto o Chapeleiro com o a Lebre de Março vão contando –, o colapso semântico desta cena funciona como diagnóstico: expõe o perigo de uma vida (e de uma comunidade) ocupada e, contudo, imóvel. Pela negativa, há uma lição teológica no Chapeleiro, na medida em que mostra, por contraste, que só há caminho quando o tempo se vive como dom recebido e partilhado.

Nas narrativas bíblicas, o primeiro momento da vida de Jonas, quando foge de Deus e recusa a missão divina, reveste o profeta da tipologia que também encontramos no Chapeleiro Louco. Com efeito, a fuga de Deus é uma forma complexa de fuga do tempo de Deus, do *kairós* divino, para um tempo auto-centrado e circularmente fechado sobre si mesmo. O texto sagrado assinala desde o início que «Jonas pôs-se a caminho, mas na direcção de Társis, fugindo da presença do Senhor»<sup>174</sup>, recusando o convocação de Deus. Em vez de entrar nesse tempo oportuno para que Deus o chamava, Jonas desceu ao porão do navio e ao sono profundo, como que num torpor acédico, de quem suspende a vigilância e a vitalidade e adia a própria existência. É, com efeito, neste aspecto de existência pendente e vida adiada que Jonas e o Chapeleiro se aproximam.

## 5.6. A Rainha de Copas

A análise tipológica da personagem da Rainha de Copas apresenta um desafio maior, uma vez que nela convergem traços aparentemente contraditórios, que vale a pena explorar com precisão. Em favor de um rigor na sistematização, começemos por individuar, em primeiro lugar, o arquétipo da Grande Mãe ou da Rainha do Caos, que personifica o território não explorado, onde se esconde o significado último. Nessa lógica, o desconhecido coincide sempre com o «interessante» e o «promissor», mas também com o «ameaçador» e o «assustador». O desconhecido é como a selva onde o caçador sabe que pode encontrar a sua presa, mas onde também se pode tornar ele mesmo a presa. O desconhecido pede sempre atenção e capacidade de adaptação.

---

<sup>174</sup> Jn 1, 3.

O *desconhecido* é território inexplorado, natureza, o inconsciente, força dionísica, o *id*, a deusa Grande Mãe, a rainha, a matriz, a matriarca, o recipiente, o objecto a ser fertilizado, a fonte de todas as coisas, o estranho, o sensual, o estrangeiro, o local de regresso e repouso, a bocarra da terra, o ventre do monstro, o dragão, a madrasta má, o profundo, o fecundo, a grávida, o vale, a fenda, a caverna, inferno, morte e a tumba, a lua (regente da noite e da escuridão misteriosa), emoção incontável, matéria e terra. Qualquer história que faça alusão a qualquer um destes fenómenos envolve-os imediatamente a todos<sup>175</sup>.

Diante destas considerações, pode parecer fácil identificar a Rainha de Copas com esta Rainha do Caos, feminina, caótica no seu governo e na arbitrariedade da sua justiça e das suas sentenças, personificação pelo menos em parte da natureza de *Wonderland*, com laivos de monstrosidade e, do ponto de vista não tanto de Alice mas das restantes criaturas de *Wonderland*, certamente ameaçadora. No entanto, antes de concluirmos por esta tipologia, vale a pena considerar em paralelo a figura arquetípica que, em certo sentido, a esta se opõe: o Grande Pai ou o Rei da Ordem, que personifica literariamente o território conhecido e explorado, *i.e.*, aquele lugar onde a realidade desconhecida não existe, onde nos dedicamos a actividades não mais que habituais e em que o curso normal das coisas pode ser determinado com exactidão. No campo do conhecido, mesmo as outras pessoas que possamos encontrar apresentam comportamentos expectáveis, e os mapas que tornam o território familiar fundam justamente essa previsibilidade.

O Grande Pai é ordem, oposta ao caos; civilização erigida contra a natureza, com a ajuda da natureza. É a força benevolente que protege os indivíduos do encontro catastrófico com aquilo que ainda não se compreende; os muros que rodeavam Buda em maturação e que encapsulavam o Éden hebraico. Por outro lado, contudo, o Grande Pai é o tirano que proíbe a emergência (ou até a existência hipotética) de qualquer coisa nova<sup>176</sup>.

Na Rainha de Copas, com efeito, apesar da sua feminilidade e das convergências acima referidas, reconhece-se sobretudo esta tendência do Grande Pai para levar a ordem e a civilidade até à tirania proibitiva e castradora. É certo que Carroll, no seu estilo, faz de toda

---

<sup>175</sup> Jordan Peterson, *Maps of Meaning*, 103: *The unknown is unexplored territory, nature, the unconscious, dionysian force, the id, the Great Mother goddess, the queen, the matrix, the matriarch, the container, the object to be fertilized, the source of all things, the strange, the unconscious, the sensual, the foreigner, the place of return and rest, the maw of the earth, the belly of the beast, the dragon, the evil stepmother, the deep, the fecund, the pregnant, the valley, the cleft, the cave, hell, death and the grave, the moon (ruler of the night and the mysterious dark), uncontrollable emotion, matter and the earth.*<sup>211</sup> Any story that makes allusion to any of these phenomena instantly involves all of them.

<sup>176</sup> Jordan Peterson, *Maps of meaning*, 105: *The Great Father is order; placed against chaos; civilization erected against nature, with nature's aid. He is the benevolent force that protects individuals from catastrophic encounter with what is not yet understood; is the walls that surrounded the maturing Buddha and that encapsulated the Hebrew Eden. Conversely, however, the Great Father is the tyrant who forbids the emergence (or even the hypothetical existence) of anything new.*

este despotismo uma comédia, mas é também verdade que em *Wonderland*, à exceção de Alice, que reage e acaba por superar a lógica opressiva, todos temem a sua fúria e a violência das suas ordens. Aqui se retoma um aspecto que referíamos na primeira parte: justamente por se tratar de uma narrativa que se quer afastar do moralismo com que se educavam as crianças numa fase inicial da época vitoriana, em *Alice's Adventures in Wonderland* o arquétipo do Grande Pai e Rei da Ordem surge parodiado e, por isso, algo enfraquecido.

Lida tipologicamente, a Rainha de Copas encontra em Jezabel o paradigma bíblico de um poder tirânico e opressor, que desrespeita o sentido de justiça para ganho pessoal. No episódio da vinha de Nabot<sup>177</sup>, Jezabel instrumentaliza a forma jurídica para legitimar uma condenação previamente decidida, determinando que se coloquem diante do acusado dois homens para o incriminarem por blasfêmia. Tal como com a Rainha de Copas, a sentença, aqui, precede o veredicto e a lei deixa de mediar a verdade para se tornar extensão da vontade soberana. Já na disputa cultural com Elias<sup>178</sup>, alguns capítulos antes, Jezabel fundara a ordem no terror homicida, fazendo dos profetas do Deus de Israel «culpados» úteis, para estabilizar o poder. A fórmula caricatural da soberana de *Wonderland* – «a sentença primeiro e o veredicto depois»<sup>179</sup> – funciona, assim, como espelho do mesmo mecanismo de vulgaridade e opressão. O desfecho do ciclo de Jezabel sublinha o carácter auto-destrutivo desse regime acusatório. Com efeito, quando a sua linguagem perde eficácia e a legitimidade se reagrupa em torno do juízo profético, a rainha Jezabel é deposta com a mesma teatralidade com que governara: maquilhada à janela, cercada pela própria corte e lançada abaixo<sup>180</sup>. De facto, em termos hermenêuticos, a resistência final de Alice – «vocês não passam de um baralho de cartas»<sup>181</sup> – corresponde ao gesto profético que destituiu Jezabel, em que a linguagem é restituída, o medo perde a sua função e a justiça se cumpre ultimamente.

---

<sup>177</sup> Cf. 1 Rs 21, 9-16.

<sup>178</sup> Cf. 1 Rs 18.

<sup>179</sup> Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 93: *Sentence first—verdict afterwards*.

<sup>180</sup> Cf. 2 Rs 9, 30-37.

<sup>181</sup> Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, 94: *You're nothing but a pack of cards!*

## 6. ESBOÇO DE UMA TEOLOGIA DO *NONSENSE*

No último capítulo do presente estudo, propomo-nos dar um contributo objectivo para o que pode vir a ser uma teologia do *nonsense* literário. Não procuraremos «cristianizar» o *nonsense*, seja o de Carroll em Alice, seja o de outros autores, nem inversamente reduzir ou caricaturar a existência e o pensar crentes, ao reconhecer o que possam ter de semelhante com a imaginação literária do *nonsense*. Pelo contrário, o que aqui procuraremos fazer prende-se com a arquitectura de um modelo teológico no qual se consiga reconhecer a semelhança entre o processo imaginativo de ler literatura *nonsense* e o assentimento voluntário e esclarecido da mensagem cristã.

Como veremos, a proposta de uma teologia do *nonsense* nasce num terreno marcado por uma dupla reserva: de um lado, a crítica literária, que tende a ler o *nonsense* por chaves predominantemente seculares (filosóficas, psicanalíticas, lógico-matemáticas ou histórico-culturais), evitando a mediação teológica; do outro, a própria teologia, porventura receosa de que o recurso ao *nonsense* dissolva a seriedade da fé no absurdo da fantasia. É precisamente nesse interstício que este capítulo se inscreve. Tomando como ponto de partida a intuição pioneira de G. K. Chesterton e o diagnóstico mais recente de Josephine Gabelman<sup>182</sup>, propomos que a analogia entre ambos pode ser metodologicamente rigorosa e espiritualmente fecunda. O argumento central não consiste em converter dispositivos literários em conteúdos dogmáticos, mas em reconhecer uma semelhança formal: tanto o *nonsense* como a imaginação crente operam por meio de inversões, paradoxos e deslocamentos do verosímil, preparando a mente para uma nova lógica que não coincide com a do senso comum. O objectivo, então, é iluminar teologicamente o *nonsense*, mostrando como esta literatura pode predispor a imaginação para a inteligência do mistério cristão.

---

<sup>182</sup> Cf. Josephine Gableman, *Theology through the Looking-glass: literary nonsense and the christian imagination*, The University of Saint Andrews, Fife, 2012, acedido a 7 de Setembro de 2025, <http://hdl.handle.net/10023/3642>.

## 6.1. Uma dupla reserva

Talvez o primeiro autor verdadeiramente relevante a lançar as bases para o que poderá ser uma teologia do *nonsense* tenha sido, como dissemos, G. K. Chesterton. No seu breve ensaio *Uma Defesa do Nonsense*, o britânico começa por marcar duas perspectivas complementares; em primeiro lugar, reconhece o *nonsense* como uma nova e autêntica literatura e como algo que é francamente mais do que uma elaboração estética ou estilística; em segundo lugar, argumenta que, se «o *nonsense* há-de realmente ser a literatura do futuro, precisa de oferecer a sua própria versão do Cosmos; o mundo não deve ser apenas trágico, romântico e religioso, há-de ser também *nonsense* [...] porquanto uma coisa não pode ser completamente maravilhosa enquanto permanecer sensata»<sup>183</sup>. Com efeito, nesta lógica, Chesterton apresenta o *nonsense* literário como lugar do deslumbramento crente:

É este o lado das coisas que mais autenticamente conduz ao assombro espiritual. É significativo que, no maior poema religioso existente, o Livro de Job, o argumento que convence o incrédulo não seja (como o representou a mera religiosidade racional do século XVIII) um quadro da benigna ordem da Criação, mas, pelo contrário, um quadro da sua enorme e indecifrável desrazão: «Porventura mandaste a chuva sobre o deserto, onde não há homem?»<sup>184</sup>.

E conclui:

A pessoa bem-intencionada que, estudando apenas o lado lógico das coisas, decidiu que «a fé é *nonsense*», não sabe quão verdadeiramente fala; mais tarde isso pode voltar-lhe sob a forma de que o *nonsense* é fé<sup>185</sup>.

Como sucede com não poucos aforismos chestertonianos, a intuição não é desenvolvida sistematicamente. Mas, na sua esteira, Gabelman elenca uma série de reacções do mundo da literatura<sup>186</sup>, para concluir que a crítica contemporânea do *nonsense* apresenta, em termos

---

<sup>183</sup> G. K. Chesterton, «A defence of Nonsense», in *The Defendant*, Project Gutenberg, acessado a 12 de setembro de 2025, <https://www.gutenberg.org/ebooks/12245>: *If, therefore, nonsense is really to be the literature of the future, it must have its own version of the Cosmos to offer; the world must not only be the tragic, romantic, and religious, it must be nonsensical also [...] a thing cannot be completely wonderful so long as it remains sensible.*

<sup>184</sup> G. K. Chesterton, «A defence os Nonsense»: *This is the side of things which tends most truly to spiritual wonder. It is significant that in the greatest religious poem existent, the Book of Job, the argument which convinces the infidel is not (as has been represented by the merely rational religionism of the eighteenth century) a picture of the ordered beneficence of the Creation; but, on the contrary, a picture of the huge and undecipherable unreason of it: «Hast Thou sent the rain upon the desert where no man is?»*

<sup>185</sup> G. K. Chesterton, «A defence os Nonsense»: *The well-meaning person who, by merely studying the logical side of things, has decided that 'faith is nonsense,' does not know how truly he speaks; later it may come back to him in the form that nonsense is faith.*

<sup>186</sup> Cf. Elizabeth Sewall, *The Field of Nonsense*, Chatto & Windus, Londres, 1952, 184; cf. Wim Tigges, *Explorations in the Field of Nonsense*, Rodopi, Amsterdão, 1988, 24.

gerais, um perfil marcadamente secular, privilegiando abordagens filosóficas e psicanalíticas, filológicas e matemáticas, bem como enquadramentos históricos e culturais, e raramente integrando a dimensão religiosa. Parece existir, neste sentido, uma norma implícita segundo a qual, não ocorrendo linguagem teológica explícita na literatura *nonsense*, a mediação teológica seria, por isso, um instrumento hermenêutico inadequado.

Em sentido inverso, Gabelman reconhece também uma dificuldade da parte da teologia, ao afirmar que «talvez haja, dentro da teologia, o receio de que incorporar o *nonsense* no discurso teológico arrisque caracterizar a aventura da fé como absurda»<sup>187</sup>. Assim, depois de especificar alguma da crítica teológica contemporânea<sup>188</sup>, conclui também que a articulação entre teologia e *nonsense* literário tem sido periférica e marcada por tensão, quando não denunciada como deturpação religiosa e caracterização depreciativa, ou até ofensiva, da fé.

Na realidade, para a autora, não se encontra até ao presente um tratamento sistemático e extensivo do *nonsense* literário em chave teológica, nem uma “teologia do *nonsense*” ancorada de modo consistente no *corpus* da tradição cristã. No entanto, afirma:

Parece que a teologia poderia aportar algo vital e original à apreciação do *nonsense* literário e que, por sua vez, o *nonsense* poderia ajudar a comunicar verdades teológicas tanto num contexto religioso como em diálogo com não crentes<sup>189</sup>.

O diagnóstico de Gabelman, com efeito, mostra que persiste uma dupla reserva, literária e teológica, que explica a ausência de uma elaboração sistemática e agrava a distância entre crítica secular e discurso crente. Impõe-se, por isso, um programa positivo: esboçar uma teologia do *nonsense* que, sem diluir a especificidade dogmática, ilumine teologicamente a poética deste género literário e potencie a comunicação das verdades cristãs *ad intra* e *ad extra*.

---

<sup>187</sup> Josephine Gabelman, *Theology through the Looking-glass*, 187: *Perhaps there is a concern from within theology that incorporating nonsense into theological discourse would risk characterising the venture of faith as absurd.*

<sup>188</sup> Cf. Catherine Pickstock, «Asyndeton: Syntax and Insanity. A Study of the Revision of The Nicene Creed» in Graham Ward, ed., *The Postmodern God*, Blackwell, Oxford, 1997, 311; cf. Michael Screech, *Laughter at the Foot of the Cross*, Penguin, Londres, 1997, 84; cf. Ronald Hepburn, *Christianity and Paradox*, C. A. Watts & Co., Londres, 1958, 84.

<sup>189</sup> Josephine Gabelman, *Theology through the Looking-glass*, 188: *it appears that theology could bring something vital and original to the appreciation of literary nonsense, and, in turn, that nonsense could assist the communication of theological truths both within a religious context and in dialogue with non-believers.*

## 6.2. A lógica da ilógica: o caso da soteriologia

Neste sentido, parece-nos que partir da Teologia para pensar o *nonsense* literário permite evitar tanto a arbitrariedade temática como a irrelevância metodológica; é esse, de resto, o percurso programático de Gabelman: tomar a soteriologia, justamente porque nela se reconhece um núcleo fundamental do depósito da fé, como quadro de referência para testar a possibilidade do *nonsense* enquanto categoria descritiva útil para o discurso teológico<sup>190</sup>. Como se poderá ver, as semelhanças que aqui identificaremos não dirão respeito ao conteúdo propriamente dito da fé ou do *nonsense*, mas ao papel da imaginação enquanto se envolve no ato de ler este género literário ou de crer na fé cristã. Deste modo, três artigos da fé podem funcionar como eixos de análise: (i.) a confissão de que Jesus Cristo é *verdadeiro Deus e verdadeiro homem*; (ii.) a afirmação da historicidade da vida, morte e ressurreição de Jesus Cristo; e (iii.) a convicção de que o acontecimento pascal reconcilia o pecador e lhe abre a possibilidade da vida eterna.

Assim, em primeiro lugar, tem-se que doutrina cristológica de Calcedónia introduz, no plano da razão natural, uma tensão que a lógica comum não resolve: *uma só pessoa em duas naturezas, sem confusão nem separação*<sup>191</sup>. Diante desta afirmação, que arrasta consigo todo o peso da ortodoxia, o raciocínio crente é chamado a sustentar, sem colapso, a simultaneidade de dois absolutos que parecem excludentes. Com efeito, que Jesus Cristo seja para o cristianismo verdadeiramente homem e verdadeiramente Deus rompe, ainda que talvez apenas aparentemente, com a racionalidade convencional, parecendo desligar-se do princípio de não-contradição. Neste sentido, o que notamos é que o assentimento intelectual à afirmação da fé na dupla natureza de Cristo convoca o crente para a possibilidade de imaginar paradoxalmente, precisamente do mesmo modo pelo qual o *nonsense* literário se reveste de uma «predilecção pelo paradoxo e pela dialéctica», e por aquilo que Wim Tigges chama o

---

<sup>190</sup> Cf. Josephine Gabelman, *Theology through the Looking-glass*, 189-193.

<sup>191</sup> A definição de Calcedónia é a seguinte: «Segundo os santos padres, ensinamos unanimemente a confessar um só e mesmo Filho, o Senhor nosso Jesus Cristo, perfeito na sua divindade e perfeito na sua humanidade, verdadeiro Deus e verdadeiro homem, de alma racional e de corpo, consubstancial ao Pai pela divindade, e consubstancial a nós pela humanidade, semelhante em tudo a nós, excepto no pecado, gerado do Pai antes dos séculos segundo a divindade, e nestes últimos tempos e par nossa salvação, da Virgem Maria e mãe de Deus, segundo a humanidade, uno e mesmo Cristo Senhor unigénito, reconhecível em duas naturezas, sem confusão, imutáveis, indivisíveis, inseparáveis, não tendo a diferença das naturezas desaparecido por causa da sua união, mas sendo salvaguardada a propriedade de cada uma das naturezas, concorrendo para formar uma só pessoa e hipótese; ele não é diviso ou separado em duas pessoas, mas é um único e mesmo filho, unigénito, Deus, Verbo e Senhor Jesus Cristo, como em um tempo ensinaram os profetas e depois o mesmo Jesus Cristo, e enfim como nos foi transmitido o símbolo dos padres». Cf. Heinrich Denzinger, ed. Peter Hunermann, *Enchiridion Symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*, Dehoniane, Bolonha, 1996, 301-302.

«equilíbrio sustentado entre opostos»<sup>192</sup> e a «não resolução da tensão entre dois sentidos»<sup>193</sup>. Esta aproximação – insistimos – não pretende reduzir a cristologia calcedoniana a um jogo retórico, mas notar que a imaginação crente opera frequentemente em regime de paradoxo, um modo cognitivo que o *nonsense* conhece bem, formaliza, e explora abundantemente.

Em segundo lugar, tem-se que o *kerygma* pascal reclama historicidade – «se Cristo não ressuscitou, é vã a vossa fé»<sup>194</sup>. A ressurreição subverte o horizonte empírico da experiência comum, em que a morte é derradeira e definitiva, e reconfigura a inteligibilidade do real segundo princípios espirituais. Fica de novo evidente, assim, a transgressão do entendimento comum: o ciclo natural da vida e da morte é posto em crise e reimaginado e recodificado a partir de referências e pressupostos de fé. Crer numa tal afirmação dogmática supõe, então, a capacidade do crente de reordenar o pensamento comum, dinamismo que se aproxima, por sua vez, daquilo que Gabelman identifica como gesto estrutural do *nonsense*: desorganizar e reorganizar o mundo<sup>195</sup>. Se, no mundo de Carroll, nem as leis naturais como a gravidade ou a causalidade permanecem estáveis, também, de forma análoga, em âmbito crente, a fé pascal suspende a expectativa do curso natural da vida que termina na morte e inscreve a experiência humana num horizonte novo e aberto, fundado na lógica da promessa e da esperança. Diante de Alice e do desgoverno do seu País das Maravilhas, Gabelman argumenta que «o Cristianismo parece exigir um ato de imaginação igualmente “anárquico” em relação aos milagres de Cristo e à sua ressurreição corporal»<sup>196</sup>.

Em terceiro lugar, a soteriologia afirma efeitos que parecem contrapor-se à evidência imediata: o crente permanece mortal, vulnerável, pecador – e, contudo, tem o gérmen da vida eterna, entende-se filho no Filho, sabe-se reconciliado. A manutenção dessa esperança requer uma “infância” teologal, *i.e.*, uma atitude crente que se deixa marcar pela simplicidade, pelo maravilhamento, e se funda na confiança filial. Nos seus *faz-de-conta* e *como se*, a literatura *nonsense* em geral, e a obra de Carroll em particular, mimetiza uma tal «infância» do olhar. Alice, criança curiosa que se deixa surpreender e deslumbrar, e que traz consigo uma confiança de base que lhe permite avançar por *Wonderland*, é, em si mesma, a personificação

---

<sup>192</sup> Wim Tigges, *An Anatomy of Literary Nonsense*, Rodopi, Amsterdão, 1988, 56: *sustained balance between opposites*.

<sup>193</sup> Wim Tigges, *An Anatomy of Literary Nonsense*, 61: *nonsense requires the non-resolution of the tension between the two meanings*.

<sup>194</sup> 1 Cor 15, 14.

<sup>195</sup> Cf. Josephine Gabelman, *Theology through the Looking-glass*, 191.

<sup>196</sup> Josephine Gabelman, *Theology through the Looking-glass*, 191: *Christianity seems to require a similarly «anarchic» act of imagining in relation to the miracles of Christ and his bodily resurrection*.

desta atitude. Com efeito, na soteriologia como no *nonsense*, a imaginação é constituída de modo ascético, sendo-lhe requerida a capacidade de reconfigurar expectativas e de se surpreender com a novidade.

Deste tríptico paralelismo emerge uma hipótese de trabalho: o *nonsense* e a fé não são sistemas incoerentes, mas sistemas com uma coerência interna própria, de tal modo que o que está em causa não é opor o *nonsense* à racionalidade, mas reconhecer a pluralidade de economias de sentido e, com isso, a possibilidade de um *logos* especificamente pascal, cuja gramática não coincide com a do verosímil comum. Daqui decorre uma definição operacional útil: o *nonsense* não é ausência de sentido, mas *inversão* do que faz sentido no regime ordinário, um jogo de espelhamentos, surpresas e permutações. Assim, se a poética do *nonsense* procede por tais inversões, a Teologia conhece também a lógica da *conversio*: «muitos dos primeiros serão os últimos, e muitos dos últimos serão os primeiros»<sup>197</sup>, «quem quiser salvar a sua vida há-de perdê-la; mas, quem perder a sua vida por minha causa há-de salvá-la»<sup>198</sup>, «quando sou fraco, então é que sou forte»<sup>199</sup>. Com efeito, sem confundir níveis de análise, a analogia ilumina uma semelhança formal: em ambos os campos, o sentido emerge do inverso das expectativas.

Importa, contudo, evitar dois equívocos: por um lado, o *nonsense* como categoria teológica lembra dimensões lúdicas e simbólicas que a racionalidade moderna tende a desvalorizar, mas não se propõe substituir a dogmática analítica clássica; por outro lado, estamos diante de uma analogia formal e não material: como aludíamos acima, não se infere conteúdo dogmático a

---

<sup>197</sup> Mt 19, 30.

<sup>198</sup> Lc 9, 24.

<sup>199</sup> 2 Cor 12, 10.

partir de dispositivos literários, mas reconhece-se que certos dispositivos treinam<sup>200</sup> disposições da imaginação necessárias à *intelligentia fidei*.

Com efeito, se o *nonsense* é um laboratório de inversões, e se a soteriologia – na lógica da morte que gera vida e do fracasso que redundava em vitória – nos põe diante da grande inversão, então uma «teologia do *nonsense*» poderá ser capaz de descrever, com rigor e sem condescendência, como a literatura *nonsense* predispõe a imaginação para o *ethos* pascal do cristianismo.

### 6.3. A inversão como método

A inversão, no sentido em que acima a descrevíamos, é um traço estrutural das narrativas de *Alice*. Quer a ideia de «subterrâneo», onde está situado o País das Maravilhas (vale a pena recordar que o título original do primeiro manuscrito é justamente *Alice's Adventures Underground*), quer o título da sequência *Through the Looking-glass*, quer ainda a própria toponímia da narrativa, dão conta de um regime alternativo de percepção em que aquilo que é comumente verosímil é ali sistematicamente contrariado. Não se trata apenas de alguns encontros surpreendentes da protagonista, mas de um mundo que é, em si mesmo, «de pernas para o ar», e por isso obriga a reorganizar as expectativas, e a reaprender as causalidades.

No entanto, se é certo que desde cedo se notou que o *nonsense* não é apenas uma acumulação arbitrária de incongruências, mas um autêntico jogo literário – e talvez técnico – de inversões e reversões que, ao pôr o mundo às avessas, revela uma forma mais profunda de ordem. Esta concepção é decisiva para a pertinência teológica do termo: com efeito, só haverá

---

<sup>200</sup> Justamente a propósito de encarar a literatura como treino ou exercício para a racionalidade crente, argumentava, no século IV, Basílio de Cesareia: «Na medida em que, pela sua antiguidade [a antiguidade das Sagradas Escrituras], não é possível perscrutar toda a profundidade do seu sentido, é noutros escritos não totalmente distintos, como em sombras e em espelhos, que nos exercitamos com os olhos da alma, imitando os que se ocupam dos exercícios militares. Estes, tendo adquirido experiência nos gestos e nos saltos, tiram vantagem do seu treino ao chegar à altura dos combates. De igual modo, devemos pensar que está diante de nós o maior de todos os combates; em favor dele há que fazer tudo e, com vista à sua preparação, há que trabalhar arduamente, até onde a nossa força o permitir; e de poetas, de contadores de histórias, de oradores e de todos os homens devemos tornar-nos interlocutores, de tal modo que possa advir algum benefício para o cuidado das nossas almas». Cf. Bas. *Leg. lib. gent.* 2. 7-8, in Basílio de Cesareia, *Aos jovens, sobre como tirar proveito da literatura*, trad. Miguel Cabedo e Vasconcelos, Universidade Católica Editora, Lisboa, 2018, 73-75: Εἰς δὴ τοῦτον ἄγουσι μὲν Ἱεροὶ Λόγοι, δι' ἀπορρήτων ἡμᾶς ἐκπαιδεύοντες. Ἔως γε μὴν ὑπὸ τῆς ἡλικίας ἐπακοῦειν τοῦ βάθους τῆς διανοίας αὐτῶν οὐχ οἶόν τε, ἐν ἑτέροις οὐ πάντη διεσθηκόσιν, ὥσπερ ἐν σκιαῖς τισι καὶ κατόπτροις, τῷ τῆς ψυχῆς ὀμματι τέως προγυμναζόμεθα, τοὺς ἐν τοῖς τακτικοῖς τὰς μελέτας ποιουμένους μιμούμενοι· οἱ γε, ἐν χειρονομίαις καὶ ὀρχήσεσι τὴν ἐμπειρίαν κτησάμενοι, ἐπὶ τῶν ἀγῶνων τοῦ ἐκ τῆς παιδείας ἀπολαύουσι κέρδους. 8. Καὶ ἡμῖν δὴ οὖν ἀγῶνα προκεῖσθαι πάντων ἀγῶνων μέγιστον νομίζειν χρεῶν, ὑπὲρ οὗ πάντα ποιητέον ἡμῖν καὶ πονητέον εἰς δύναμιν ἐπὶ τὴν τοῦτου παρασκευὴν. καὶ ποιηταῖς καὶ λογοποιοῖς καὶ ῥήτορσι καὶ πᾶσιν ἀνθρώποις ὀμιλητέον ὅθεν ἂν μέλλῃ πρὸς τὴν τῆς ψυχῆς ἐπιμέλειαν ὠφέλειά τις ἔσεσθαι.

diálogo útil com a teologia, se o *nonsense* puder ser entendido como princípio de iluminação e não como mera corrosão do sentido.

A questão torna-se, então, metodológica: será que a teologia conhece e pratica inversões análogas? Em *Orthodoxy*, Chesterton contesta a ideia popularizada de uma «religião ortodoxa» pesada e velha:

Caiu-se no hábito tolo de falar da ortodoxia como algo pesado, monótono e seguro. Nunca houve nada tão perigoso ou tão excitante como a ortodoxia [...] A Igreja ortodoxa nunca seguiu o caminho dócil nem aceitou as convenções; a Igreja ortodoxa nunca foi respeitável<sup>201</sup>.

Nesta medida, o cristianismo, na sua ortodoxia, não pode assumir uma atitude convencional perante o mundo, porque está radicalmente em desacordo com as suas convenções. Com efeito, após a Queda primordial, o ser humano dá por si invertido, «de pernas para o ar», como que no subterrâneo País das Maravilhas, como que do outro lado do espelho. Continua Chesterton:

O paradoxo primordial do Cristianismo é que a condição ordinária do homem não é a sua condição sã ou sensata; que o normal é, em si, anómalo. Esta é a filosofia mais íntima da Queda<sup>202</sup>.

Chesterton, com efeito, entende que a pertença do ser humano a uma outra ordem, a uma outra lógica, e a uma outra pátria, é mais verdadeira e decisiva para ele mesmo do que a sua pertença a este mundo em que vive. Assim entendido, o cristianismo não confirma o senso comum, antes lhe contradiz as premissas, porque o verdadeiro e profundo sentido é dado pelo fim e não pelo princípio: é o definitivo que se torna o paradigma legítimo de entendimento acerca do ser humano; e, por conseguinte, não é no mundo em que vivemos depois da Queda que se encontra o verdadeiro critério da existência humana. Como se pode ver, não se trata apenas da ideia a que nos referíamos na secção anterior, de que há uma lógica na ilógica; dando um passo em frente, podemos dizer com Deleuze que a racionalidade cristã «diz o seu

---

<sup>201</sup> G. K. Chesterton, *Orthodoxy*, Dover, Nova Iorque, 2004, 94: *People have fallen into a foolish habit of speaking of orthodoxy as something heavy, humdrum, and safe. There never was anything so perilous or so exciting as orthodoxy [...] The orthodox Church never took the tame course or accepted the conventions; the orthodox Church was never respectable.*

<sup>202</sup> G. K. Chesterton, *Orthodoxy*, 151: *The primary paradox of Christianity is that the ordinary condition of man is not his sane or sensible condition; that the normal itself is an abnormality. That is the inmost philosophy of the Fall.*

próprio sentido»<sup>203</sup>, precisamente porque abre o homem ao horizonte legítimo – o *eschaton* – a partir do qual ele mesmo se esclarece como homem. Assim reflecte São Paulo:

Quanto a nós, não recebemos o espírito do mundo, mas o Espírito que vem de Deus, para podermos conhecer os dons da graça de Deus. E deles não falamos com palavras que a sabedoria humana ensina, mas com as que o Espírito inspira, falando de realidades espirituais em termos espirituais. O homem terreno não aceita o que vem do Espírito de Deus, pois é uma loucura para ele. Não o pode compreender, pois só de modo espiritual pode ser avaliado. Pelo contrário, o homem espiritual julga todas as coisas e a ele ninguém o pode julgar<sup>204</sup>.

Como se pode ver, o contraste bíblico entre o «terreno» e o «espiritual» sustenta a ideia de que a imaginação crente tem regimes cognitivos específicos.

Esta noção traz consigo, no entanto, um corolário relevante, que se impõe retirar. Com efeito, até este momento, tivemos como ponto de chegada a ideia de que o raciocínio convencional, terreno, ou natural se encontra, pelo menos parcialmente, distorcido pelos efeitos da Queda do ser humano. O *nonsense* pressupõe o *sense*: só falamos em *nonsense* porque se reconhece uma ideia sensata que foi invertida, ou uma regra convencional que foi infringida, ou em suma um estado primordial em que as coisas estavam em ordem antes de o deixarem de estar. Se aplicarmos a mesma premissa ao cristianismo, a tese de que o homem nasce «de pernas para o ar» implica que a Teologia cristã deve ser capaz de oferecer uma imagem de como o homem era antes de estar «de pernas para o ar». Trata-se, então, da Graça original, de onde o ser humano vem e para onde Deus desde sempre o destinou, e para onde efectivamente o leva, pela obra da salvação. É este dinamismo que podemos encontrar nas profecias de Isaías acerca do reino messiânico, que apresentam uma inversão das expectativas face ao comportamento habitual:

Então o lobo habitará com o cordeiro, e o leopardo deitar-se-á ao lado do cabrito; o novilho e o leão comerão juntos, e um menino os conduzirá. A vaca pastará com o urso, e as suas crias repousarão juntas; o leão comerá palha como o boi. A criancinha brincará na toca da víbora e o menino desmamado meterá a mão na toca da serpente<sup>205</sup>.

---

<sup>203</sup> Deleuze afirma que *nonsense* não se identifica com o sem sentido, mas com um termo que diz o seu próprio sentido, não para o apresentar como irracional, mas para reconhecer que é um género literário capaz de criar novidade e produzir cultura. Cf. Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Minuit, Paris, 1982, 83-85.

<sup>204</sup> 1 Cor 2, 12-15.

<sup>205</sup> Is 11, 6-8.

Como recorda Gableman<sup>206</sup>, as alusões proféticas à inversão da ordem natural cumprem uma função soteriológica, na medida em que são lidas como referência ao *eschaton*, quando a ordem decaída da criação vier a ser transfigurada, ou melhor, revertida.

Neste sentido, tomemos o exemplo da morte, vista pela tradição bíblica, por um lado, como consequência directa da Queda original – «Comerás o pão com o suor do teu rosto, até que voltes à terra de onde foste tirado; porque tu és pó e ao pó voltarás»<sup>207</sup> – e, por outro, como realidade provisória, uma vez que o Antigo Testamento testemunha também que a ordem decaída não constitui o desígnio último de Deus para a humanidade, como o atestam as profecias salvíficas – «Os teus mortos reviverão, os seus cadáveres ressuscitarão. Desperta e rejubilai vós que jazeis no sepulcro!»<sup>208</sup>.

No mesmo sentido, à luz do Novo Testamento, Cristo manifesta o cumprimento dessa promessa, revertendo as condições introduzidas pela Queda. Os seus milagres aparecem como sinais de uma ordem nova e como acontecimentos de reversão do pecado do Génesis. Assim se compreende, por exemplo, a ressurreição de Lázaro e, de modo culminante, a própria morte e ressurreição de Cristo, que proclama «a grande inversão», *i.e.*, a destruição definitiva do poder da morte e do pecado. Paulo exprime-o de modo especialmente convincente:

Se morremos com Cristo, acreditamos que também com Ele viveremos. Sabemos que Cristo, ressuscitado de entre os mortos, já não morrerá; a morte não tem mais domínio sobre Ele. Pois, na morte que teve, morreu para o pecado de uma vez para sempre; e, na vida que tem, vive para Deus<sup>209</sup>.

A passagem da morte à vida ilustra o deixar para trás das expectativas convencionais: o entendimento comum assume a morte como realidade natural e irreversível, pois os mortos, tanto quanto um olhar meramente humano pode compreender, permanecem mortos; a ressurreição, assim, como acontecimento miraculoso, introduz uma ruptura no regime ordinário das leis da natureza, não como suspensão desse regime, mas antes como a sua superação em prol de um «estado superior de harmonia com a lei»<sup>210</sup>, de tal modo que o estado «natural» do homem (depois da Queda) tem menos verdade antropológica do que o seu

---

<sup>206</sup> Cf. Josephine Gabelman, *Theology through the Looking-glass*, 199-201.

<sup>207</sup> Gn 3, 19.

<sup>208</sup> Is 26, 19.

<sup>209</sup> Rm 6, 8-10.

<sup>210</sup> Josephine Gabelman, *Theology through the Looking-glass*, 200: *A higher condition of harmony with law, may one day enable us to do things which must now appear an interruption of law.*

estado redimido que, esse sim, precisamente por ser a reconstituição do estado de Graça original, descreve a autêntica antropologia.

Esta reconsideração do estatuto do «natural» do ser humano ajuda a esclarecer o modo pelo qual o mistério da salvação pode apresentar-se, do ponto de vista humano, como irrupção do sobrenatural ou do «não natural»: com efeito, para que algo «de pernas para o ar» retorne ao seu devido lugar, impõe-se uma reversão radical. E se, além disso, esse algo desde sempre tenha estado «de pernas para o ar», não é surpreendente que um tal fenómeno soe, a quem está habituado ao curso habitual das coisas, como autêntico *nonsense*. Por conseguinte, longe de constituir uma ameaça à teologia devido ao uso frequente de inversão e contradição, a exploração do *nonsense* pode, pelo contrário, revelar-se um instrumento eficaz para comunicar o carácter «de pernas para o ar» da condição decaída do homem, bem como o sentido de reversão da redenção operada por Deus, como afirma Gableman:

O *nonsense* pode tornar-se um modo de descrever tanto a ordem decaída do homem vista de uma perspectiva celeste como a ordem restaurada de Deus vista de uma perspectiva humana. Para cada uma, a outra está «de pernas para o ar»<sup>211</sup>.

Se a história da salvação efectivamente se descreve como dupla inversão, então o Cristianismo está, pela sua própria natureza, mais próximo das dimensões impossíveis do País das Maravilhas – onde um gato se desvanece deixando para trás apenas o sorriso e flamingos se confundem com tacos de *croquet* – do que de um pensar racionalista que reduza tanto o Céu como *Wonderland* a mera fantasia onírica ou a não mais do que especulação estéril. Deste modo, à luz da Queda, toda a teologia se configura como «teologia do subterrâneo», requerendo da imaginação a capacidade de inversão e reversão, num exercício familiar, como vimos, aos leitores de *nonsense*. Na verdade, um mundo em que há coelhos falantes assemelha-se mais a um mundo em que clamam as próprias pedras<sup>212</sup> do que ao reino do convencional onde ambos devem permanecer em silêncio.

#### **6.4. A extravagância como acontecimento de salvação**

Continuando a tomar a soteriologia como matéria prima para o seu pensamento teológico acerca do *nonsense*, Gabelman reconhece que a Bíblia situa a salvação tanto no presente – «é

---

<sup>211</sup> Josephine Gabelman, *Theology through the Looking-glass*, 204: *nonsense could become a way of describing both man's fallen order from a heavenly perspective, and God's restored order from a human perspective. To each, the other is upside-down.*

<sup>212</sup> Cf. Lc 19, 40.

este o dia da salvação» –, como no futuro – «uma herança incorruptível, imaculada e indefectível, reservada no Céu para vós, a quem o poder de Deus guarda, pela fé, até alcançardes a salvação que está pronta para se manifestar no momento final»<sup>213</sup>. Nessa medida, admitindo que dar igual destaque a ambos os ensinamentos faz que a soteriologia extravase as concepções habituais do possível, pode defender-se que a salvação seja descrita como «extravagante». Não estamos, na verdade, longe do Evangelho:

Diziam uns aos outros: «Quem pode, então, salvar-se?» Fitando neles o olhar, Jesus disse-lhes: «Aos homens é impossível, mas a Deus não; pois a Deus tudo é possível»<sup>214</sup>.

Uma tal «extravagância» torna-se então ponto de encontro entre Teologia e *nonsense*. De facto, se o *nonsense* fosse apenas demolição do sentido, nada acrescentaria à Teologia; mas, pelo contrário, esta literatura trabalha a imaginação de tal modo que predispõe o leitor a habitar o «ainda-não» do Reino e a deixar para trás aquilo que Gabelman chama «a seriedade última»<sup>215</sup> com que tendemos a absolutizar o presente. Na verdade, a salvação cristã descreve a passagem da morte do pecado à vida nova da Graça, e o próprio Cristo descreve essa vida como abundante – «Eu vim para que tenham vida e a tenham em abundância»<sup>216</sup> – num transbordar de graça que alarga a vontade de viver e desloca o centro da vida do crente não para as vicissitudes deste mundo, mas para a cidadania do céu. E é justamente este deslocar do centro vital que introduz na vida cristã um elemento «extravagante» e anti-sério, não porque o crente se aliene das realidades que costumamos considerar sérias, como o trabalho, o sofrimento ou a morte, mas porque interpretam a realidade de Deus como muito mais séria e muito mais decisiva do que qualquer finalidade ou empresa terrena.

Nesse horizonte, o discípulo move-se, assim o sugere Gabelman, entre duas figuras complementares: a do filho de Deus e a do louco por Cristo<sup>217</sup>. A primeira vive da providência divina e, por isso, com leveza e liberdade; a segunda atravessa as fronteiras da convenção, obedecendo a uma sabedoria que lhe vem do alto. Em comum, os dois perfis relativizam o peso do mundo, não porque neguem o esforço, a dor ou a dificuldade de encarar a morte, mas porque reconhecem que o único assunto sério é Deus, em si mesmo, de tal modo que, à luz desse critério, tudo o resto perde solenidade e pertinência.

---

<sup>213</sup> 2 Cor 6, 2; e 1 Ped 1, 4-5.

<sup>214</sup> Mc 10, 26-27.

<sup>215</sup> *Final seriousness*. Cf. Josephine Gabelman, *Theology through the Looking-glass*, 213-215.

<sup>216</sup> Jo 10, 10.

<sup>217</sup> A este propósito, vale a pena recordar o perfil que traçávamos a propósito do Gato de Cheshire, no capítulo 5 da presente dissertação e a sua proximidade com a figura do Santo Louco.

Karl Barth formula esta descompressão face ao peso do mundo com precisão desconcertante:

Em última análise, em derradeira instância, a nossa vida é, na verdade, apenas um jogo [...] não devemos deixar de dizer que, como filhos de Deus, estamos de facto libertados da seriedade da vida e podemos e devemos simplesmente brincar diante de Deus<sup>218</sup>.

O motivo é cristológico: se o acontecimento absolutamente sério é a vida, morte e ressurreição de Jesus Cristo, então o que fazemos aqui e agora desenrola-se sob a paciência e a misericórdia de Deus, diante de quem somos sempre pequenos filhos. Por outras palavras, a fé na salvação desativa a pretensão de seriedade última das nossas (pre)ocupações terrenas, vendo-as sempre no regime lúdico, não numa lógica fútil, superficial ou infantilizada, mas no sentido de uma confiança filial que define toda a existência. O Cristianismo, bem entendido, não advoga uma imaturidade regressiva, mas põe em causa – «de pernas para o ar» – a ideia de que a seriedade grave dos adultos seja mais madura do que a infância espiritual.

O *nonsense* conhece bem este mecanismo: na obra de Carroll, quase todas as personagens se levam demasiado a sério, e é precisamente esse excesso de gravidade que faz rir. Um bom exemplo é a cena do julgamento do Valete de Copas. Tudo é encenado com solenidade jurídica – há um júri, um juiz (o Rei), um arauto (o Coelho Branco), uma prova documental – mas a gravidade implode pelo absurdo das regras e das supostas provas: o Rei quer o veredicto antes das provas e decide que todas as pessoas com mais de uma milha de altura devem abandonar o tribunal, apenas para tentar livrar-se de Alice que está a crescer; a prova central é uma carta em verso que nada clarifica, diante d qual o Rei força sentidos onde evidentemente não os há; a Rainha exige barbaridades mais ou menos arbitrárias, enfim, tudo parodia o devido processo. A cena põe em cena exatamente o que referíamos: um aparato que se leva muito a sério é reduzido a caricatura. O riso não elimina a seriedade do tema (crime, julgamento, pena), mas põe-na em perspectiva, dá-lhe nova escala, treinando o leitor a não absolutizar o «peso» do presente.

Com efeito, seguro da vitória de Cristo e confiante nas promessas do seu Pai, o filho de Deus entende-se para lá da seriedade e, mesmo diante do sofrimento e da dor, aprende a olhar a vida com leveza. Nessa medida, viver uma vida extravagante de alegria e confiança não é

---

<sup>218</sup> Karl Barth, *Ethics*, trad. Geoffrey W. Bromiley, Seabury Press, Nova Iorque, 1981, 349: *Ultimately, in the last resort, our life is truly only a game [...] we should not fail to say that as God's children we are in fact released from the seriousness of life and can and should simply play before God.* Tem interesse cf. também Prov 8, 30-31: «era o seu encanto, todos os dias, brincando continuamente em sua presença; brincava sobre a superfície da Terra, e as minhas delícias é estar junto dos seres humanos».

fingir que não há sofrimento ou dificuldade, mas abordar a existência com um grau de desprendimento tal, que apenas uma perspectiva escatológica o permite.

Em suma, tanto o *nonsense* como o Cristianismo exigem um grau de liberdade imaginativa para encarar e atravessar experiências de sofrimento e dificuldade com a atitude de quem se sabe filho, e a partir da intuição da infância espiritual. Karl Barth insiste:

Vives no e pelo facto de que és filho de Deus, de que já estás ao lado dele, triunfando sobre a contradição e os limites da tua existência. Aceita o facto de que isto te foi dado. Aje como quem vive neste e por esse dom<sup>219</sup>.

E Gableman conclui:

Agir e viver na convicção de que Deus já triunfou sobre toda a causa de tristeza sugere que o Cristianismo possui um fundamento ontológico para pensar e agir com uma frivolidade extravagante<sup>220</sup>.

Com efeito, a «extravagância» de salvação assim descrita oferece a gramática teológica para ler o *nonsense* não como evasão, mas como pedagogia da esperança, precisamente porque treina a imaginação para as surpresas de Deus, porque relativiza a «seriedade derradeira» do mundo presente e restitui ao crente a leveza filial e aquela ousadia própria dos grandes santos. Assim, a imaginação cristã aprende com *nonsense* literário a deslocar o centro para a cidadania do céu, a viver já da providência e, precisamente por isso, a enfrentar o mundo com alegria responsável e confiança de ordem escatológica.

## 6.5. O *nonsense* ao serviço da evangelização

Até agora, vimos que o *nonsense* literário e a imaginação teológica se encontram num modo «extravagante» e não sério de olhar a realidade. Importa, agora, perguntar pelas vantagens concretas deste método, em termos teológicos mas também no que toca ao seu potencial evangelizador. A Teologia, com efeito, emprega frequentemente metáforas e analogias, justamente porque Deus pode ser referido, mas não definido, e porque aquilo que pode ser o nosso «falar» acerca de Deus – a nossa «Teo»-logia –, ainda que a Deus se refira, está sempre mais distante da realidade divina do que próximo dela. Nessa lógica, a linguagem

---

<sup>219</sup> Karl Barth, *Ethics*, 347: *You live in and by the fact that you are the child of God, that you already stand at his side, triumphing over the contradiction and the limits of your existence. Accept the fact that this is given to you. Act as one who lives in and by this gift.*

<sup>220</sup> Josephine Gabelman, *Theology through the Looking-glass*, 219: *To act and live in the belief that God has already triumphed over every cause for sorrow suggests that Christianity has an ontological warrant for thinking and acting in a manner of extravagant frivolity.*

bíblica multiplica imagens – pérolas, sementes, camelos e agulhas, pedras, peixes – de tal modo que a metáfora não é apenas um recurso, mas autêntica estrutura da comunicação da fé. Assim, a questão que nos cabe levantar é saber se o *nonsense*, no que ele tem de uso extremo e lúdico da linguagem, pode ser matéria prima para analogias «teo»-lógicas fecundas. Vejamos, então, a proposta que faz Josephine Gabelman<sup>221</sup> por meio de duas intuições fundamentais.

Em primeiro lugar, somos chamados a recordar que, corriqueiramente, quando se aplica o termo *nonsense* à fé, isso acontece em tom pejorativo, como se o crente estivesse iludido. Ainda assim, o próprio termo pode abrir uma porta ao diálogo, se o crente o assumir do ponto de vista analógico e literário, e não no sentido coloquial, então ganha terreno comum para conversar com alguém que esteja longe da fé. Com efeito, como refere Gabelman, se um evidencialista como A. J. Ayer afirma que «dizer que algo transcende o entendimento humano é dizer que é ininteligível» e que «se um místico admite que o objeto da sua visão é algo que não pode ser descrito, então também tem de admitir que está condenado a falar *nonsense* quando o descreve»<sup>222</sup>, o crente pode conceder-lhe o ponto, desde que redefina *nonsense* não como ausência de sentido, mas como lógica outra, própria do simbólico e do metafórico. Assim, desarma a armadilha positivista e permite afirmar a fé sem disputar, pelo menos numa fase inicial, os critérios do empirismo. Daqui decorre desde já uma vantagem, na medida em que um tal método evita confrontos estéreis com o ateísmo e supera uma tendência apologética precipitada, reconhecendo que certos aspetos da fé, vistos de fora, soam de facto a *nonsense*.

Num horizonte tardo-moderno, esta intuição torna-se ainda mais pertinente. Depois de Nietzsche, num contexto em que o edifício do Iluminismo colhe as consequências dos seus próprios princípios, a declaração da morte de Deus e do fim do fundamento para uma verdade objectiva, liberta a Teologia (pelo menos a Teologia Fundamental) de ter de se apresentar e de se defender recorrendo a uma racionalidade positivista. Uma tal libertação, porém, não implica o desvalorizar da racionalidade nem da Filosofia como *ancilla Theologiae*, mas permite à Teologia deixar de pedir desculpa por nem sempre caber no critério dos positivistas.

---

<sup>221</sup> Cf. Josephine Gabelman, *Theology through the Looking-glass*, 225-236.

<sup>222</sup> Alfred J. Ayer, *Language, Truth and Logic*, Penguin, Nova Iorque, 1971, 124: to say that something transcends the human understanding is to say that it is unintelligible [...] If a mystic admits that the object of his vision is something which cannot be described, then he must also admit that he is bound to talk nonsense when he describes it.

Em certo sentido, reconhecer a convergência entre *nonsense* e Teologia é assumir, sem embaraço, o escândalo da fé. O Novo Testamento pede exatamente esta ousadia<sup>223</sup> e, em certo sentido, apela ao reavivar do caráter estranho e provocador da mensagem cristã. Tornar o anúncio surpreendente é condição para o proclamar com *parresia*; neste sentido, a analogia com o *nonsense* ajuda a recuperar alguma da assertividade do *kerygma*: uma boa-nova que exceda os critérios habituais de inteligibilidade, justamente por isso, convoca à decisão.

Em segundo lugar, de modo semelhante, usar o termo *nonsense* para descrever a fé pode ajudar a corrigir a ideia, muito difundida, de que o Cristianismo se reduz à observância de normas morais. Muitos aceitam a fé como «boa ética», mesmo quando lhes parece que as afirmações metafísicas da fé cristã são mero *nonsense*. A cena de Zaqueu<sup>224</sup>, no Evangelho de Lucas, pode ajudar a clarificar a questão, porquanto a decisão de Jesus, ao ver Zaqueu no cimo da árvore, não é impor-lhe ou recitar-lhe um código moral de conduta, como requisito para o encontro; inversamente, Jesus apenas lhe oferece a sua visita – e, com ela, a sua afeição e amizade – e é esse encontro gratuito com a amizade de Jesus que introduz no coração de Zaqueu a decisão da conversão. A prioridade é, assim o manifesta Lucas, o encontro com Jesus Cristo, com o que Ele é em si mesmo, ontologicamente falando; e a moralidade é fruto e sinal, não o núcleo nem a condição.

Diante desta consideração, o *nonsense* literário é um aliado pedagógico, justamente porque se dissocia programaticamente das narrativas moralizastes. Como dizias acima, Carroll rompe com a literatura infantil da época e parodia a obsessão vitoriana por «lições», como acontece no diálogo com a Duquesa, que força conclusões morais absurdas a propósito de quase todos os assuntos. *Alice* apresenta, em sentido contrário, um enredo fantasioso e onírico, sem propósito moral ostensivo. Esta amoralidade deliberada desloca o foco, assim o argumentamos, da necessidade de ensinar uma criança (ou um adulto) a «comportar-se segundo as normas societárias», para promover o seu encontro com a fonte do bem. Assim, dizer que o Cristianismo é *nonsense* – no sentido analógico e literário, insistimos – não é afirmação que se oponha à fé, mas uma forma eficaz de desarmar preconceitos moralistas e de mostrar, por contraste, o *nonsense* do mundo e a grande beleza do País «de pernas para o ar» que é o Reino de Deus.

---

<sup>223</sup> Cf. Ef 6, 19-20.

<sup>224</sup> Cf. Lc 19, 1-11.

Em jeito de conclusão, cabe-nos dizer que a analogia com o *nonsense* não trivializa a fé; pelo contrário, torna-a mais comunicável, justamente porque a capacita para acolher o vocabulário dos que lhe são críticos; porque recentra o Cristianismo na graça, evitando que se reduza a um moralismo; e porque, ao mesmo tempo, liberta a teologia e a vida crente do critério de uma eficácia imediata. Com efeito, o recurso ao *nonsense* como analogia teológica revela-se fiel ao «escândalo» bíblico e, ao mesmo tempo, fértil no diálogo com os não crentes. Como alegoria, ainda que imperfeita, tanto da Queda como da Salvação, o *nonsense* converge com a forma da imaginação salvífica: desloca o verosímil, inverte expectativas e treina o pensamento para um regime de sentido que não coincide com as expectativas do dia-a-dia. Por isso mesmo, ajuda também o próprio crente a recordar a estranheza originária do cristianismo: visto sob o olhar do *nonsense*, o núcleo da fé compreende-se melhor, e torna-se mais claro por que razão muitos o percebem como «insensato». Uma tal analogia, como dissemos, não pretende transformar dispositivos literários em dogmas; no entanto, propõe-se iluminar um modo de conhecer em que a imaginação é efectivamente crucial.

Assim, o *nonsense* literário torna-se passagem «para lá da razão», e não a sua negação. A fé, nesta medida, prolonga a razão até ao seu horizonte, de tal modo que o projecto aqui proposto encontra o seu propósito: recorrer ao *nonsense* não por provocação retórica, mas como linguagem capaz de descrever com maior exatidão a lógica inversiva do Evangelho e de reconhecer, para crentes e não crentes, que as situações *nonsense*, como aquelas com que Alice se depara, iluminam a condição humana diante do mistério e do inefável.

## CONCLUSÃO

Uma relação fecunda entre Teologia e Literatura não pode ser apenas uma justaposição da correspondência entre um autor e Deus, nem se entende como simples comentário às temáticas religiosas em que o poeta ou o prosador se possam envolver, e muito menos se pode definir como um aproveitamento da Literatura para fins de proselitismo. Pelo contrário, uma tal relação tem como objectivo primordial o desenvolvimento e a constituição de um «lugar de cidadania» para a Teopoética, em termos de uma relação bilateral: por um lado, quer-se abrir caminho para a identificação do modo pelo qual a expressão crente (seja nos textos bíblicos, seja noutras hagiografias, seja nas próprias tradições orais que continuam em curso) contribui para a produção estética em Literatura e da forma como os textos religiosos se tornam forças constitutivas de textos literários<sup>225</sup>. Por outro lado, também se quer percorrer o caminho inverso, isto é, aquele itinerário que contempla a expressão literária dita profana e justamente aí, nessas linguagens sempre criativas e transformadoras dos poetas e dos escritores, identifica e faz emergir não a mera reflexão secular ou filosófica mas uma autêntica «Teo»-logia, certamente útil e talvez indispensável para dizer Deus e falar de Deus ao homem contemporâneo e do homem contemporâneo a Deus. Assim se compreende que, para o poeta, a hagiografia pode ser uma fonte inspiradora e matricial para a sua produção; e, para o teólogo, a literatura pode ser – e tem de ser – uma ferramenta hermenêutica capital para articular Deus e o humano, no mundo.

Com efeito, enquanto laboratório de novas gramáticas para dizer Deus e a vida humana, a Teopoética apresenta-se também como o ensaio do crente contemporâneo em favor de um discernimento sobre a Literatura, à procura do benefício que ela pode trazer à fé. No entanto, é pertinente que seja sobretudo a construção de uma trajetória do pensamento que nos leve em

---

<sup>225</sup> Cf. Stephen Dix, «Palavras a fluir: um olhar breve para a obra de Karl-Josef Kuschel» in Karl-Josef Kuschel, *Talvez escute Deus alguns poetas*, Universidade Católica Editora, Lisboa, 2018, 7-16.

direção a um *locus theologicus* onde se fale não apenas de Literatura e de Teologia, mas de «Literatura como Teologia», num ambiente em que as duas artes superam a dialéctica e se aproximam, talvez como numa negociação, de um diálogo autêntico, sem defesas e sem máscaras.

Aos seus críticos, que a viam mais como catequista do que como poeta ou escritora, Adélia Prado, cuja já extensa obra é tanto Teologia literária como Literatura teológica, responde decididamente, em voz poética:

Tudo o que existe louvará.  
Quem tocar vai louvar,  
quem cantar vai louvar,  
o que pegar a ponta de sua saia  
e fizer uma pirueta, vai louvar.  
Os meninos, os cachorros,  
os gatos desesquivados,  
os ressuscitados,  
o que sob o céu mover e andar  
vai seguir e louvar.  
O abano de um rabo, um miado,  
u'a mão levantada, louvarão.  
Esperai a deflagração da alegria.  
A nossa alma deseja,  
o nosso corpo anseia  
o movimento pleno:  
cantar e dançar TE-DEUM<sup>226</sup>.

Analogamente, ao enunciar as imensas vantagens que a fé traz à poesia, Paul Claudel enumera três ideias. A primeira é que a fé permite o louvor e o canto, uma vez que a grande poesia, desde os hinos Vedas até ao Cântico das Criaturas de São Francisco, é de louvor. A segunda é o facto de a religião não transmitir apenas o canto, mas também o *logos*, pois que o Cristianismo trouxe ao mundo não apenas a alegria, mas também o sentido, de tal modo que permite compreender que a beleza se afasta peremptoriamente das práticas do esteticismo: ela é esplendor da verdade. A terceira e última ideia é que a religião nos coloca na esfera do drama; num mundo em que o drama tende a extinguir-se, onde não há nada a esperar e nada a perder e o valor do sim e do não se obscurece passo a passo, o catolicismo recorda –

---

<sup>226</sup> Adélia Prado, «Um salmo» in Adélia Prado, *Tudo que existe louvará*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2016, 24.

dramaticamente – que somos capazes do bem e do mal infinitos, e leva o drama no mundo à sua conclusão (redenção) na morte e para lá da morte<sup>227</sup>.

Até aqui lançámos o olhar sobre o prolífico diálogo de onde brota, como esplendor da verdade, a Teopoética. Estamos então em condições de sistematizar algumas conclusões que advêm da relação entre a tradição cristã, na sua noética, na sua ética e na sua estética, e a obra *Alice's Adventures in Wonderland*, nas suas linguagens e no pensamento que encerra.

Vejamos:

(i.) Ler Alice é enfrentar o mundo na pele de uma criança e, com inocência e sem o peso do preconceito, experimentar pela mão da protagonista as vicissitudes de um período da vida que é marcadamente transitório. Com efeito, a infância é como ponte frágil que nos leva à terra firme de uma identidade sustentada e sólida, que tem na curiosidade o seu motor. Do mesmo modo, um olhar teologal sobre a vida humana encara-a também como transitória e como uma ponte que nos leva à terra firme da santidade e da graça, à terra firme do Reino dos Céus – «Se não voltardes a ser como as criancinhas, não podereis entrar no Reino do Céu»<sup>228</sup>. Como força motriz, a humildade e o amor: «Quem, pois, se fizer humilde como este menino será o maior no Reino do Céu. Quem receber um menino como este, em meu nome, é a mim que recebe»<sup>229</sup>.

(ii.) Ler Alice é renovar a linguagem para articular o humano e o divino. Nos solilóquios de Alice e na sua percepção do mundo no País das Maravilhas, acompanhamos o esforço da protagonista – e, nela, de todo o homem – para progredir na consciência de si e para conferir sentido à realidade que a circunda, que é, em quase tudo, algo incompreensível. Neste mesmo esforço, reconhecemos o papel «cosmoteândrico» da Teologia, justamente como *logia* de Deus operada pelo *anthropos*, ao longo da sua existência no *cosmos*. É neste contexto que podemos mergulhar no significado profundo da iniciação espiritual, enquanto conversão e adesão de Alice à lógica do seu novo mundo, e do homem a Deus; bem como no significado da incomunicabilidade do sujeito crente, na medida em que Alice não é capaz de responder de forma satisfatória à pergunta sobre quem é, tal como o crente não consegue dar conta

---

<sup>227</sup> Cf. José Tolentino Mendonça, «O combate e a dança» in José Augusto Mourão, *O Nome e a Forma*, Pedra Angular, Lisboa, 2009, 11-12.

<sup>228</sup> Mt 18, 3.

<sup>229</sup> Mt 18, 4-5.

suficiente do sentido e da verdade da sua fé, sobretudo se não estiver em relação e não o fizer a partir da reciprocidade comunitária (e eclesial).

(iii) Ler Alice é aprender a Profecia, no seu papel de anunciar e denunciar. Com efeito, Alice anuncia a força da fraqueza ou a fortaleza da inocência – «quando sou fraco então é que sou forte»<sup>230</sup>–, bem como denuncia uma certa soberba associada ao estatuto, o irracional da angústia humana ante o tempo, e as consequências prejudiciais de um abuso de poder.

Assim, a leitura de *Alice* que aqui apresentamos evoca acima de tudo a possibilidade de um diálogo do cristianismo com uma categoria tida não raras vezes como externa ao mesmo – a imaginação –, na esteira daquilo a que Antonio Spadaro chamou «o baptismo da imaginação»<sup>231</sup>.

Neste contexto, expor, como procurámos fazer, as imagens teológicas que de *Alice no País das Maravilhas* se podem retirar, bem como identificar a presença na obra de Carroll da forma criativa do depósito literário da fé cristã, coincide com um passo relevante no esforço de compreender o método pelo qual a Teologia pode operar um tal «baptismo da Imaginação».

---

<sup>230</sup> 2 Cor 12, 10.

<sup>231</sup> Cf. António Spadaro, *O baptismo da imaginação*, Paulinas, Lisboa, 2016.

## BIBLIOGRAFIA

### FONTES

Agostinho, *Confissões*, trad. Lúcio Craveiro da Silva, sj, Apostolado de Oração, Braga, 2018.

Aristóteles, *Metafísica*, trad. Carlos Humberto Gomes, Edições 70, Lisboa, 2021.

Aristóteles, *Problemata*, in Thomas E. Page, ed., *Aristotle Problems II*, Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1957.

Basílio de Cesareia, *Ad adolescentes de legendis libris gentilium*, in Miguel Cabedo e Vasconcelos, ed. e trad., *Aos jovens, sobre como tirar proveito da literatura*, Universidade Católica Editora, Lisboa, 2018.

Platão, *Teeteto*, in John Burnet, ed., *Platonis Opera*, vol. 1, Clarendon Press, Oxford, 1900.

\_\_\_\_\_, *Teeteto*, trad. A. M. Nogueira e M. Boeri, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2010.

Cohen, Morton N., ed., *The Selected Letters of Lewis Carroll*, MacMillan Press, Londres, 1982.

Dodgson, Charles L., *Euclid and Modern Rivals*, MacMillan, Londres, 1879.

Gray, Donald J., ed., *Alice in Wonderland: Authoritative texts of Alice's Adventures in Wonderland, Through the looking-glass, The hunting of the snark, background, criticism*, W. W. Norton & Company, Nova Iorque, 2023.

*The Cloud of Unknowing and other works*, trad. Clifton Wolters, Penguin, Londres, 1978.

## TEXTOS BÍBLICOS

*Bíblia Sagrada*, Difusora Bíblica, 5ª ed., Lisboa, 2008.

## INSTRUMENTOS DE TRABALHO

Denzinger, Heinrich, ed. Peter Hunermann, *Enchiridion Symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*, Dehoniane, Bolonha, 1996.

Greimas, Algirdas e Joseph Courtés, *Dicionário de Semiótica*, trad. Alceu Lima et al., Cultrix, São Paulo, 2008.

Liddell, Henry, Robert Scott et al., *A Greek-English Lexicon with revised supplement*, Clarendon Press, Oxford, 1996

## ESTUDOS E MONOGRAFIAS

Ayer, Alfred J., *Language, Truth and Logic*, Penguin, Nova Iorque, 1971.

Barth, Karl, *Ethics*, trad. Geoffrey W. Bromiley, Seabury Press, Nova Iorque, 1981.

Barthes, Roland, *S/Z*, Éditions du Seuil, Paris, 1970.

Bloom, Harold, ed., *Lewis Carroll's Alice's Adventures in Wonderland*, Bloom's Modern Critical Interpretations, Chelsea House Publishers, Nova Iorque, 2006.

Buber, Martin, *Ich und Du*, Reclam Verlag, Heidelberg, 1995.

Chesterton, G. K., «A defence of Nonsense», in *The Defendant*, Project Gutenberg, acessado a 12 de setembro de 2025, <https://www.gutenberg.org/ebooks/12245>.

\_\_\_\_\_, *Orthodoxy*, Dover, Nova Iorque, 2004.

Day, David, *Alice's Adventures in Wonderland Decoded*, Doubleday Canada, Toronto, 2015.

- Deleuze, Gilles, *Logique du sens*, Minuit, Paris, 1982.
- Erikson, Erik, *Identity: youth and crisis*, W. W. Norton & Company, Nova Iorque, 1968.
- Feijó, António M., João R. Figueiredo e Miguel Tamen, *O Cânone*, Fundação Cupertino de Miranda/Tinta da China, Lisboa, 2020.
- Freud, Anna, *The Ego and the Mechanisms of Defense*, International Universities Press, Nova Iorque, 1983.
- Gableman, Josephine, *Theology through the Looking-glass: literary nonsense and the christian imagination*, The University of Saint Andrews, Fife, 2012, acessido a 7 de Setembro de 2025, <http://hdl.handle.net/10023/3642>.
- Gardiner, Karen, *A New Evaluation: the Theological Influence of F. D. Maurice on the Imaginative Works of Lewis Carroll*, University of Nottingham, acessido a 14 de Julho de 2025, <https://eprints.nottingham.ac.uk/72436>.
- Gil, Isabel Capelo, *Sobre a curiosidade. Um discurso para a Universidade*, acessido a 27 de Julho de 2025, <https://www.ucp.pt/sites/default/files/2024-11/Discurso-Investidura-Reitora.pdf>.
- Greimas, Algirdas, *Sémantique structurale*, Presses Universitaires de France, Paris, 1986.
- Grice, Herbert Paul, «Logic and Conversation», in Peter Cole and Jerry Morgan, *Syntax and semantics 3: Speech arts*, Academic Press, Nova Iorque, 1975.
- Hadjadj, Fabrice, *Résurrection. Mode d'emploi*, Magnificat, Paris, 2015.
- Heath, Peter, ed., *The Philosopher's Alice*, Saint Martin's Press, Nova Iorque, 1974.
- Hepburn, Ronald, *Christianity and Paradox*, C. A. Watts & Co., Londres, 1958.
- Irwin, William e Richard Davis, ed., *Alice in Wonderland and Philosophy*, Wiley & Sons, Hoboken, NJ, 2010.
- Janeway, James, *A Token for Children: Being an Exact Account of the Conversion, Holy and Exemplary Lives and Joyful Deaths, of Several Young Children*, acessido a 2 de Julho de 2025, <https://name.umdl.umich.edu/N00759.0001.001>.

- Jannidis, Fois, et al., ed., *Handbook of Narratology*, Walter de Gruyter, Berlin, 2009.
- Kuschel, Karl-Josef, *Talvez escute Deus alguns poetas*, Universidade Católica Editora, Lisboa, 2018.
- Lecerclé, Jean-Jacques, *Philosophy of Nonsense. The intuitions of Victorian nonsense literature*, Routledge, Nova Iorque, 1994.
- Margolin, Uri, «Narrator», in Fois Jannidis et al., ed., *Handbook of Narratology*, Walter de Gruyter, Berlin, 2009.
- Mourão, José Augusto, *O Nome e a Forma*, Pedra Angular, Lisboa, 2009.
- Peterson, Jordan, *Maps of meaning*, Routledge, Nova Iorque, 1999.
- \_\_\_\_\_, *We Who Wrestle With God*, Penguin, Nova Iorque, 2024.
- Pickstock, Catherine, «Asyndeton: Syntax and Insanity. A Study of the Revision of The Nicene Creed» in Graham Ward, ed., *The Postmodern God*, Blackwell, Oxford, 1997.
- Prado, Adélia, *Tudo que existe louvará*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2016.
- Ratzinger, Joseph, *Einführung in das Christentum*, Kösel-Verlag, Munique, 2000.
- Read, Herbert, et al., *The Collected Works of C. G. Jung*, Princeton University Press, 1977.
- Rogers, Carl, *On Becoming a Person*, Houghton Mifflin, Boston, 1970.
- Screech, Michael, *Laughter at the Foot of the Cross*, Penguin, Londres, 1997.
- Sewell, Elizabeth, *The Field of Nonsense*, Chatto & Windus, Londres, 1952.
- Sherwood, Mary Martha, *The infant's progress, from the valley of destruction to everlasting glory*, acessado a 2 de Julho de 2025, <http://books.google.com/books?id=I-MHAAAAQAAJ&oe=UTF-8>.
- Spadaro, Antonio, *O baptismo da imaginação*, Paulinas, Lisboa, 2016.
- Tamen, Miguel, *What Art Is Like? In Constant Reference to the Alice Books*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 2012.

Tigges, Wim, *Explorations in the Field of Nonsense*, Rodopi, Amsterdão, 1988.

\_\_\_\_\_, *An Anatomy of Literary Nonsense*, Rodopi, Amsterdão, 1988.

Todorov, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Éditions du Seuil, Paris, 1978.

Vidler, Alec, *The Church in an Age of Revolution*, Penguin, Londres, 1961.

Wakeling, Edward, *Lewis Carroll. The man and his circle*, Tauris, Londres, 2014.

Ward, Graham, ed., *The Postmodern God*, Blackwell, Oxford, 1997.

Yaguello, Marina, *Alice au Pays du Langage*, Éditions du Seuil, Paris, 1981.

\_\_\_\_\_, *Imaginary Languages*, trad. Erik Butler, The MIT Press, Cambridge, MA, 2022.

#### PERIÓDICOS E OUTROS SUPORTES

Auerbach, Nina, «Alice and Wonderland: A Curious Child», in *Victorian Studies*, vol. 17, Indiana University Press, 1973, 31-47.

Castro Caeiro, António, «Espanto», in *Sobre os sentimentos*, acessido a 18 de Julho de 2025, <https://www.ccb.pt/evento/sobre-os-sentimentos>.

\_\_\_\_\_, «Melancolia», in *Sobre os sentimentos*, acessido a 2 de Agosto de 2025, <https://www.ccb.pt/evento/sobre-os-sentimentos>.

Tamen, Miguel, «Alice no País das Maravilhas», in *Caminhos Cruzados – Curso de Filosofia, Literatura e Espiritualidade*, acessido a 8 de Julho de 2025, [capeladorato.org/2021/01/25/curso-caminhos-cruzados-alice-no-pais-das-maravilhas/](https://capeladorato.org/2021/01/25/curso-caminhos-cruzados-alice-no-pais-das-maravilhas/).

Vaz, Armindo dos Santos, «Este é o meu nome para sempre. Revelação do nome Yahvé (Ex 3,13-15)», in *Didaskalia*, vol. 38-2, Universidade Católica Editora, Lisboa, 2008, 51-52.

Vaz, Armindo dos Santos, «Mito do eterno retorno ou eterno retorno do mito?», in *Didaskalia*, vol. 42, Universidade Católica Editora, Lisboa, 2012, 13-25.