

RESEARCH

As Paisagens Sonora, Olfactiva e Culinária em *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), de Lewis Carroll

Rogério Miguel Puga

FCSH – UNOVA, PT

rogerio.puga@fcs.unl.pt

O presente artigo analisa a representação da paisagem acústica em *Alice's Adventures in Wonderland*, de Lewis Carroll, bem como o festim dos sentidos da peripatética personagem, sobretudo em interação com as demais personagens e após acordar. Atentamos ainda noutras sensações e percepções da protagonista através do estudo das paisagens culinária, gustativa e olfactiva, que complementam a paisagem visual.

Palavras-chave: Paisagem sonora; *Alice's Adventures in Wonderland*; Lewis Carroll; paisagem culinária; paisagem olfactiva

This article analyses the representation of soundscape in Lewis Carroll's *Alice's Adventures in Wonderland*, as well as the feast of the senses of the peripatetic main character, mainly when she interacts with the other characters and after she awakes back in her 'real' world. I also study other sensations and perceptions represented in the narrative through the analysis of the foodscapes, tastescapes and smellscapes, which supplement the description of Wonderland's landscape.

Publisher's Note: This article was originally published with the wrong citation information.

Keywords: Soundscape; *Alice's Adventures in Wonderland*; Lewis Carroll; foodscape; tastescape; smellscape

Echoes fade and memories die:
Autumn frosts have slain July.

Still she haunts me, phantomwise,
Alice moving under skies
Never seen by waking eyes.
Lewis Carroll – *Through the Looking-Glass*

A história da famosa personagem Alice, que é simultaneamente um dinâmico ícone cultural,¹ começa em 1862, durante uma viagem de barco entre Oxford e Godstow e um lanche nessa última localidade, quando o matemático Charles L. Dodgson (1832–1898), mais conhecido como Lewis Carroll, decide entreter o seu colega Robson Duckworth e as irmãs Alice (10 anos), Edith (8) e Lorina (13), filhas de Henry George Liddell, director do Christ Church College, contando-lhes um original 'conto de fadas' (Brooker 6–17). Carroll narra,

¹ *Nursery Alice*, terminada em Fevereiro de 1889, é já, visual e textualmente, uma outra Alice, passados vinte e cinco anos das suas aventuras iniciais (*Alice's Adventures in Wonderland* e *Through the Looking Glass*), e essa multiplicidade de Alices da autoria do próprio Carroll e as (re)criadas posteriormente levam estudiosos, como Sanjay Sircar (23–48), a falar de uma rede auto- e hetero-intertextual de 'outras Alices' viajantes, e Jan Susina (71–84) a desenvolver o conceito de 'meta-Alice'.

assim, pela primeira vez, o início das aventuras da Alice ficcional, que, mais tarde, Alice Liddell lhe pediria que redigisse. O autor ofereceria o primeiro manuscrito (“*Alice's Adventures Under Ground*”) a Alice, em Novembro de 1864, como prenda de Natal, um texto com 4 capítulos, muito mais pequeno que a versão final e ilustrado pelo próprio Carroll. Nessas ilustrações amadoras, Alice parece ser mais velha do que a imaginada por Sir John Tenniel (1820–1914), e a sua fisionomia muda de desenho para desenho. As aventuras no País das Maravilhas seriam publicadas, em 1865, como *Alice's Adventures in Wonderland* (AAW), com um cunho oral(izante),² tal como aconteceria com *Nursery Alice*³ (1890), versão dedicada a crianças dos zero aos cinco anos. AAW é, sem dúvida, uma das obras literárias mais publicadas, adaptadas, ilustradas e revisitadas, e, entre 1869 e 1930, surgiram cerca de 200 adaptações e paródias das obras de Carroll em língua inglesa, período que é considerado “the golden age of Carroll's influence on popular literature” (Siegler xi).

Porque somos leitores visuais desde pequenos, há imagens de livros infantis que recordamos sempre, e essa é uma das razões pelas quais muitos de nós não lemos ‘Alice’, mas conseguimos identificá-la imediatamente, bem como ao Gato de Cheshire e ao Chapeleiro, devido quer às 42 ilustrações de Tenniel em AAW e 50 em *Through the Looking Glass*, quer ao filme da Disney (1951) e às sucessivas adaptações fílmicas das obras de Carroll, como AAW (2010) e *Alice through the Looking Glass* (2016), de Tim Burton (Puga “Curiouser” 14). Se as aventuras de Alice no onírico País das Maravilhas remetem sobretudo para o que a protagonista vê, ou seja, para a chamada paisagem visual (*landscape*), representada também através dos desenhos amadores de Carroll no manuscrito *Alice Underground* e das posteriores ilustrações de Alfred Tenniel, a aprendizagem da menina faz-se igualmente ao longo de peripatéticas conversas e lições que se ouvem, tal como os mais diversos ruídos e sons. Aliás, o *incipit* da obra dá logo voz à protagonista que se questiona, remetendo simultaneamente para as paisagens visual e acústica da sua própria história: “and what is the use of a book, thought Alice, ‘without pictures or conversations?’” (Carroll *Alice's* 11).⁴

O principal objecto da nossa análise é exactamente a dimensão ou imagem sonora (*soundscape*) de AAW, encontrando-se presentes nessa obra outros tipos de paisagem, como não poderia deixar de ser, nomeadamente a olfactiva (*smellscape*) e a tactual (*touchscape*), dimensões que se complementam ao longo do festim dos e para os sentidos das personagens escutadas e à escuta, num ambiente em mudança e pausado por movimento permanentes. Como normalmente a crítica literária se detém sobretudo na paisagem visual, a paisagem acústica é um conceito recente e pouco estudado no âmbito dos estudos culturais e literários, ao contrário do que acontece nos Sound Studies (Estudos do Som), uma área de saber interdisciplinar (LaBelle xiii–xxiii) que é, de acordo com Sterne (2–3), “a response to our changing sonic world ... culture and technology”. A imagem sonora pode ser definida como o conjunto de sons descritos, sugeridos e/ou reproduzidos num texto literário (Puga 199–200), como AAW, tendo esse conceito (*soundscape*) sido popularizado por Raymond M. Schafer, com base no termo *landscape*, no âmbito da sua investigação na área da ecologia acústica (Schafer *The New Soundscape* e *The Soundscape*). O termo remete para os elementos sonoros presentes na narrativa literária, nomeadamente sons humanos (vozes, música, gemidos e gritos, por exemplo, ou sons do quotidiano), sons naturais (clima e fenómenos naturais) e animais, entre outros, e, como veremos, a representação da chamada “sonic experience” (Sterne 6–7) reforça o estatuto do som como elemento cultural do quotidiano (Foyster 217; Hendy x; Cox 15–18), surgindo inclusive de forma acentuada quando Alice acorda e regressa ao mundo real da quinta onde vive. A viagem da protagonista de que nos ocupamos, como qualquer expedição rumo ao desconhecido, implica a exacerbação dos sentidos, e, de acordo com Thompson (1), ao abordar o conceito de *soundscape*, “like a landscape, a soundscape is simultaneously a physical environment and a way of perceiving that environment”. Ora, Alice vê inicialmente o coelho e, logo de seguida, ouve-o: “Oh dear! Oh dear!” (11), ou seja, a *landscape*, ainda no mundo real, antes da queda na toca do coelho, é logo complementada pela paisagem acústica, e, ao longo dos capítulos, as personagens vão dialogando e construindo essa mesma paisagem sonora, inclusive quando

² A *vox populi* é também um elemento sonoro e cultural britânico implícito na obra, pois o Chapeleiro Louco seria a caricatura de um conhecido residente de Oxford que usava sempre chapéu (Theophilus Carter), ecoando a personagem também o ditado popular britânico “as mad as a hatter”, enquanto o Gato de Cheshire invoca um outro adágio, “a grin like a Cheshire Cat”. Também a louca Lebre de Março faz eco do ditado “Mad as a March Hare”, que remeterá para o comportamento das lebres que acasalam em Março.

³ A última versão das aventuras de Alice da autoria de Carroll (*Nursery Alice*) é inovadora, na medida em que contém a primeira capa que não é da autoria de Tenniel e as primeiras (vinte) ilustrações a cores, tendo, como veremos, as gravuras originais sido alteradas por Tenniel e coloridas provavelmente por Edward Evans. A capa é ilustrada por E. Gertrude Thomson (1850–1929), amiga de Carroll, e a ideia de colorir as ilustrações originais poderá ter surgido quando Carroll viu uma adaptação holandesa de *Aventuras de Alice* publicada em 1874, com gravuras aumentadas e coloridas (Carroll *The Letters* 418).

⁴ Doravante indicaremos apenas as páginas de *Alice's Adventures in Wonderland* entre parêntesis.

não há ninguém para as ouvir, como Alice conclui ao cair na toca (“she was rather glad there *was* no one listening, this time, as it didn’t sound at all the right word”, 13), mesmo antes da uma sugestiva onomatopéia indicar a sua chegada a Wonderland: “Thump! Thump!” (14). A queda no túnel vertical e o mundo fantástico para o qual esse espaço é uma porta de entrada⁵ são retomados intertextualmente por autores como Salman Rushdie enquanto símbolos simultaneamente sérios e cómicos para a experiência da emigração (Walkowitz 45), e a descida da heróina tem sido interpretada como a sua entrada na “Uncanny-Land”, viagem durante a qual significados e significantes se fundem, sugerindo as possibilidades do universo simbólico (Rudd 117) que se instaura durante a queda universal, rumo a novos sons e sensações.

Nas páginas 32–35, em pleno diálogo de Alice com os animais, a utilização de vários verbos ‘sonoros’ veicula a diversidade dos modos de falar dos animais (“said ..., pleaded ... The Mouse growled ... called ... sighed ... replied ... a Canary called out in a trembling voice”), imagens e ecos contemplados pela personagem ouvinte: “she again heard a little pattering of footsteps” (36), som que é repetido, nas páginas 21 (“After a time she heard a little pattering of feet in the distance”) e 40 (“Then came a little pattering of feet on the stairs. Alice knew it was the Rabbit”). Aliás, tal como o jovem leitor, ao viajar, ou quando não pode ver o que o rodeia, num universo desconhecido, o que Alice mais faz é ouvir, pelo que esse verbo-acção é recorrente ao longo da obra, até porque a personagem é, muitas vezes, forçada a analisar e a interpretar o que a circunda apenas através dos sons, pois tem que escutar o que não consegue ver (21), nomeadamente quando, após aumentar de tamanho, apalpa o espaço exterior da casa do coelho. Aliás, no segundo encontro com o Gato de Cheshire, as orelhas do animal tornam-se sinónimo de audição, sem as quais ele não poderia obviamente comunicar: “Alice waited till the eyes appeared, and then nodded. “It’s no use speaking to it,” she thought, “till its ears have come, or at least one of them” (86), materializando-se os sentidos através dos órgãos que os representam e possibilitam. Com o decorrer do episódio que constitui o capítulo quarto, e para veicular a tensão, a predominância (e a importância) do som vai crescendo: “There was a long silence after this, and Alice could only hear whispers now and then” (42). Quando Alice nada consegue ver, a paisagem sonora toma o lugar da visual, e verbos e expressões como “heard”, “scratching”, “scrambling” (41–42, 79, 87, 108) “squeaking” e “dead silence” (43–44, 122, 124, 126) veiculam, através da repetição, a dimensão sonora das acções das personagens, e adensam o enredo acústico da obra, composto ainda por outros verbos, como “rapped” (57), “laughed” (58, 124), “knocked” (58, 145), “bawled out” (74), termos como “noise” (58), “bellowing ...whistling... sneeze” (59), “whisper” (73), “sing” (101, 108), “shriek” (26, 41, 51, 55), substantivos adjectivados como “great crash” (59), “offended tone” (31, 75, 104), por vezes duplamente “shrill, loud voice” (83, que caracteriza a rainha), e verbos modificados por advérbios de modo e adjectivos, como “asked triumphantly” (75), “low hurried tone” (84), “complaining tone” (86), marcadores e caracterizadores que transmitem sentimentos e estados de espírito, alguns dos quais repetidos amiúde [“muttered” (59, 72), “snorting (...) grunted (...) sobbing” (63–64)]. Já a voz da cruel rainha é comparada a um trovão através da metáfora “shouted the Queen in a voice of thunder” (84), enquanto muitos dos sons enumerados ao longo da obra são produzidos ou proferidos pelos animais com que Alice interage, como o cachorro, levando-a a analisar o mundo através desses ruídos que ouve: “she set off at once, and ran (...) till the puppy’s bark sounded quite faint in the distance” (44). Em Wonderland, a protagonista aprende a escutar de forma paciente, e, através da repetição, reconhece o valor e o poder das palavras, por exemplo, ao dialogar com a Lagarta Azul (47–49, 53), ou seja, trata-se também da adaptação infantil ao mundo dos adultos (Jusina 43; Houghton xiii; Brooker 91, 104, 143), onde as crianças são incompreendidas. Mas no mundo (impossível e) sensorial de Alice, também o adulto se torna (de novo) criança, como recorda Virginia Woolf (83):

the two *Alices* are not books for children; they are the only books in which we become children
(...) To become a child is very literal; to find everything so strange that nothing is surprising; to the heartless, to be ruthless, yet to be so passionate that a snub or a shadow drapes the world in gloom.
It is so to be Alice in Wonderland.

Os próprios sons adensam a sensação de *nonsense* e de ambiguidade que caracterizam a obra, por exemplo, quando Alice foge com o porco bebé, e o *unreliable* e ironicamente indeciso narrador informa: “The poor little thing howled so, that Alice could hardly hear...sobbed again (or grunted, it was impossible to say which), and they went on for some while in silence... the poor little thing was snorting like a steam-engine” (62, 63). Sendo grande parte das personagens da obra animais, é normal que os verbos que designam os ruídos

⁵ A queda de Alice deu inclusive origem quer à expressão *rabbit hole*, como sinónimo metafórico do caminho para a realidade, de desorientação ou de um estado mental induzido por drogas (experiência psicadélica), quer à designação ‘Síndrome de Alice no País das Maravilhas’, que designa uma condição neurológica que afecta a percepção.

específicos de animais se acumulem na obra — “the dog growls (...) purring”, 66)—, até para carnavalizar o mundo às avessas, por exemplo durante o encontro de Alice com o Gato de Cheshire (61). O caos de vozes durante a maioria dos encontros (83) opõe-se ao silêncio que pauta o Chá dos Loucos (69), e recorda-nos a importância do ruído/som e a da sua ausência na interação humana. Esse momento de silêncio é terminado pelo Chapeleiro, que tenta ouvir o ‘tic-tac’ do seu relógio, ou seja, o tempo a passar é materializado sonoramente e simbolizado pelo ruído do relógio a funcionar (71–72). O próprio texto chama a atenção para a sua sonoridade e assume-se como uma encenação ou *performance*, também através da aliteração, figura de estilo recorrente. Um dos sons mais recorrentes na obra, o de passos do coelho e de muitas outras personagens que se aproximam e afastam, remete quer para o que Alice, a ouvinte, ainda não vê, quer para o *suspense*, e, sobretudo, também para o movimento e para o tacto. Aliás, o referido som funciona quase como didascália que avisa que alguém vai chegar ou partir, enquanto o tacto é também representado através do toque entre personagens (“trying to touch her”: 42, 45), sinal de intimidade e de confiança, por exemplo, no episódio da Tartaruga Falsa (95–97), através de beliscões (74, 117), do jogo de croquet (79–83), de expressões-sensações tactuais repetidas como “cool fountains” (16, 78), “hot tea” (72), de imagens como “you cut your finger very deeply with a knife” (17) e de pisos escorregadios (18).

Se a Tartaruga Falsa suspira, as lagostas dançam a quadrilha, e os mais variados sons enriquecem o imaginário e os subenredos acústicos da narrativa ficcional, por entre animais que são, eles próprios cozinhados, comidos e obcecados por comida, nomeadamente no episódio da quadrilha das lagostas, ao qual se segue um crime que também envolve comida, ou *foodscape*. A paisagem gustativa, ou do paladar (*tastescape*), encontra-se também presente na obra nos momentos em que o narrador e Alice invocam directamente certos sabores nas páginas 17 (“the bottle”), 33 (“The comfits”), 55 (“tasted na egg”), 61 (“the taste of slightly spoiled meat and vegetables”) e 100 (“I once tasted...lobster”), ao referirem o acto de ‘provar comida’ e conhecer o sabor de certos pratos ou bebidas. Também a Duquesa, ao afirmar, através de um trocadilho, que a mostarda e os flamingos ‘picam’ (92), contribui para a representação da *foodscape* (12), que, por sua vez, se relaciona com os temas da gula, do prazer, da recompensa (14, 18, 23, 27, 46, 71, 103), da curiosidade, das comidas e bebidas que encolhem e aumentam o tamanho da protagonista e do tacto, pois Alice enche todo a sala inicial e o quarto na casa do Coelho e quando acorda, junto da irmã, sente a erva nos seu pés (126: “the long grass rustled at her feet”), sensação que lhe indica que o sonho terminou. O tacto, tal como o som, também serve, assim, de fronteira entre os mundos onírico e real, no seio do universo (im)possível ficcionado por Carroll. Quer as “bright flower beds” (78), quer os pratos a cozinhar na casa da Duquesa, na qual o fumo envolve tudo (60: “the door led right into a large kitchen, which was full of smoke from one end to the other”), remetem para a paisagem olfactiva e para o caos que reina nesse lar, bem como para o mundo da paisagem gastronómica, que assenta, em grande parte, no paladar e no aroma, por exemplo quando Alice espirra e conclui que a sopa contém demasiada pimenta (60–61, 90), ou durante as referências ao convívio à mesa e à comida durante o Chá dos Loucos, ou todo o episódio da Tartaruga Falsa, que remete para uma receita inglesa vitoriana. Num estudo sobre o olfacto, Drobnick (92) estende o conceito de *soundscape* para o campo da *smellscape* ao afirmar que “soundscapes consist of sound events, some of which are soundmarks (compare landmarks). Similarly, smellscapes will involve smell events and smell marks. ‘Eyewitness’ is replaced by ‘earwitness’ and nosewitness. Visual evidence becomes hearsay and nosesay. The heightening of visual perceptions becomes ear-cleaning and nose-training”. A paisagem olfactiva poderá, então, ser entendida como o conjunto de aromas por vezes associados a pessoas e a locais específicos, ou a outros estímulos exteriores (Relph; Engen “The Origin”; Engen *The Perception*; Engen e Ross 221–27) que intensificam a descrição da paisagem visual, e, na obra de Carroll, a *foodscape* ganha forma através das referências quer a vários tipos de sopa que convocam os cheiros de peixe e de carne, entre outros (61, 105–107), quer à omnipresente pimenta que causa espirros (60, 126) e dá inclusive título ao sexto capítulo (“Pig and Pepper”), ou seja, vários estímulos exteriores provocam reacções físicas (e sonoras) às personagens, exacerbando-lhes os sentidos. As paisagens olfactivas e auditivas são, portanto, análogas à paisagem visual, remetendo para a informação geográfica percebida simultaneamente pela visão, pela audição e pelo olfacto, que, como é sabido, auxiliam o ser humano a localizar-se e a terceiros no espaço, como acontece com o aroma do narguilé invocado pela descrição da Lagarta Azul a fumar através desse exótico objecto (46: “smoking a long hookah”; 53: “said the Caterpillar; and it put the hookah into its mouth, and began smoking again”). Já Tuan (*passim*) e Porteous (356–78) têm estudado a dimensão olfactiva da experiência geográfica, e este último autor (Porteous 359) utiliza o termo *smellscape* para aludir à dimensão geográfica de determinados aromas: “the concept of smellscape suggests that, like visual impressions, smells may be spatially ordered or place-related”. Enquanto a paisagem humanizada e arquitectónica percebida pela visão não muda de imediato, cheiros e sons aparecem, mais ou menos intensos, e esbatem-se rapidamente,

sucedendo-se, e, no caso do cheiro, poderá inclusive impregnar-se (Rodaway 61–81; Puga “All Lisbon” 225). A *soundscape* e a *smellscape* são, por isso, mais efémeras que a paisagem visual, uma vez que as construções humanas e as paisagens naturais (como casas e jardins) não mudam repentinamente, como acontece com os sons e aromas de pratos, por exemplo, no capítulo décimo, “The Lobster” (100–101).

Relativamente à paisagem sonora, é curioso que a irmã de Alice, ao acordar no mundo real da quinta, parece ouvir (verbo que é repetido) os sons do sonho da protagonista. Agora, Alice, acordada, apenas consegue recordar os sons (alguns simultâneos) dos seus amigos do já longínquo país das maravilhas, enumerados num processo de disseminação colectiva, no final da obra. Ao acordar,

she could hear the rattle of the teacups as the March Hare and his friends shared their never-ending meal (...) and the shrill voice of the Queen (...) the pig baby was sneezing (...) while plates and dishes crashed (...) the shriek of the Gryphon, the squeaking of the Lizzard's slate pencil and the choking of the suppressed guinea pigs filled the air, mixed up with the distant sob of the miserable Mock Turtle (126).

Esta enumeração remete para as memórias que guardamos como sons, aromas e sabores que associamos a determinados períodos e pessoas, ou seja, é sobretudo a paisagem sonora que faz parte das recordações de Alice, agora de regresso ao mundo real. É através dos sons que a protagonista volta à “dull reality” (126), pois, ao sentar-se e abrir os olhos – como o narrador informa ao repetir os sons já enumerados de Wonderland –, o pretérito som das chávenas de loucos é substituído pelo som dos sininhos das ovelhas, os gritos da rainha pela voz de um jovem pastor, e todos os outros “queer noises, would change (she knew) to the confused clamour of the busy farmyard” (126), enquanto o som do gado ao longe tomara o lugar da chora-deira da Tartaruga Falsa, como se a convenção da Arcádia substituísse a de Wonderland. Torna-se, portanto, simbólico o facto de os sons que povoam o País das Maravilhas funcionarem, no final, como fronteira – tal como os olhos abertos e fechados (paisagem visual) – entre o mundo da fantasia *nonsense* e o mundo real da família de Alice. Devemos, assim, atribuir a devida importância aos sons percebidos pela bem comportada menina de classe média inglesa, quer ao longo do seu peripatético e onírico percurso, quer no cronotópico momento em que ela acorda e se reintegra, através dos sons, do tacto e certamente do olfacto, no mundo real, a quinta onde se encontra com a sua irmã. É, portanto, útil, para a viajante Alice, a busca, não apenas de elementos visuais, mas também auditivos, tendo a *soundscape*, ou sonografia, enquanto motor simbólico e estruturante do texto, implicações estéticas e ao nível das relações entre personagens e até da estrutura interna da obra, concorrendo para a caracterização dos espaços (onírico e ‘real’) da acção, do sentimento de pertença das personagens e para o encerramento da viagem e simultaneamente da acção. Se, em 1995, Cohen (135) perguntava “what charm enables them [Alice's adventures] to transcend language as well as national and temporal differences and win their way into the hearts of young and old everywhere and always?”, dois anos depois Siegler (xiv) respondia a essa questão: “a possible answer may be found in the very number and variety of responses enable by the form and content of the novels. Their loose, episodic dream structure and playful use of symbolic nonsense enabled varied and even contradictory readings (...) like dreams, they [Alice's books] can mean whatever readers need them to mean”, resposta à qual adicionaríamos um outro argumento: o festim dos sentidos que analisámos ao longo deste estudo e que agrada aos leitores mais jovens, eles próprios a crescer e a experimentar essas dimensões e capacidades da natureza humana. O pano que cai no final das aventuras e das despedidas alicianas é, assim, sobretudo, sonoro, porque o som produz também parte do sentido que as coisas fazem e encerram.

Conflito de interesses

A autora não tem conflito de interesses a declarar.

Referências

- Brooker, Will. *Alice's Adventures: Lewis Carroll in Popular Culture*. Continuum, 2004.
- Carroll, Lewis. *The Annotated Alice: Alice's Adventures in Wonderland*. Coordenado por Martin Gardner, W. W. Norton, 2000.
- Carroll, Lewis. *The Letters of Lewis Carroll 1*. Coordenado por Norton Cohen e Roger L. Green, Oxford, 1979.
- Cohen, Morton N. *Lewis Carroll: A Biography*. Knopf, 1995.
- Cox, Trevor. *The Sound Book: The Science of the Sonic Wonders of the World*. W. W. Norton, 2015.
- Drobnick, Jim. *The Smell Culture Reader*. Berg, 2006.

- Engen, T. "The Origin of Preferences in Taste and Smell." *Preference, Behaviour and Chemoreception*. Coordenado por H. A. Kroese. Information Retrieval, 1979, pp. 263–73.
- Engen, T. *The Perception of Odors*. Academic Press, 1982.
- Engen, T., and B. M. Ross. "Long Term Memory of Odors with and without Verbal Descriptions." *Journal of Experimental Psychology*, No. 100, 1973, pp. 221–27. DOI: <https://doi.org/10.1037/h0035492>
- Foyster, Elizabeth. "Sensory Experiences: Smells, Sounds, and Touch." *A History of Everyday Life in Scotland*. Coordenado por Elizabeth Foyster e Christopher A. Whatley. Edinburgh UP, 2010.
- Haughton, Hugh. "Introduction." Lewis Carroll. *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass*. Penguin, 1998.
- Hendy, David. *Noise: A Human History of Sound and Listening*. Proofile Books, 2013.
- LaBelle, Brandon. *Acoustic Territories/Sound Culture and Everyday Life*. Continuum, 2010.
- Porteous, John Douglas. *Landscapes of the Mind: Worlds of Sense and Metaphor*. U of Toronto P, 1990. DOI: <https://doi.org/10.3138/9781487579548>
- Porteous, John Douglas. "Smellscape." *Progress in Human Geography*, No. 9, issue 3, 1985, pp. 356–78. DOI: <https://doi.org/10.1177/030913258500900303>
- Puga, Rogério Miguel. "All Lisbon is an aquarelle...like a town in dreamland': *Ekphrases e Paisagens Acústicas e Ecológicas em Moments in Portugal or Land of the Laurel* (1939), de Lady Lowther." *Revista de Estudos Anglo-Portugueses*, No. 21, 2012, pp. 225–242.
- Puga, Rogério Miguel. "Curiouser and Curiouser: Ilustrações Portuguesas de Alice." *Alice no País das Maravilhas: 150 Anos*. Coordenado por Rogério Miguel Puga e Manuela Rêgo, Biblioteca Nacional de Portugal, 2015, pp. 11–74.
- Puga, Rogério Miguel. "Rumores, Paisagens Sonoras e Sugestões Aromáticas em *Claraboia*, de José Saramago." *Luso-Brazilian Review*, No. 53, issue 1, 2016, pp. 197–209. DOI: <https://doi.org/10.3368/lbr.53.1.197>
- Relph, E. *Place and Placelessness*. Pion, 1976.
- Rodaway, Paul. *Sensuous Geographies: Body, Sense and Place*. Routledge, 2002. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203082546>
- Rudd, D. *Reading the Child in Children's Literature*. Palgrave Macmillan, 2013. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-1-137-32236-4>
- Schafer, R. Murray. *The New Soundscape*. BMI Canada, 1969.
- Schafer, R. Murray. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Destiny Books, 1993.
- Siegler, Carolyn, coordenador. *Alternative Alices: Visions and Revisions of Lewis Carroll's Alice Books: An Anthology*. UP of Kentucky, 1997.
- Sircar, Sanjay. "Other Alices and Alternative Wonderlands: An Exercise in Literary History." *Jabberwocky*, No. 13, issue 2, 1984, pp. 23–48.
- Sterne, Jonathan. "Sonic Imaginations." *The Sound Studies Reader*. Coordenado por Jonathan Spence. Routledge, 2012, pp. 1–18.
- Susina, Jan. *The Place of Lewis Carroll in Children's Literature*. Routledge, 2010
- Thompson, Emily Ann. *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900–1933*. MIT P, 2004. DOI: <https://doi.org/10.2307/3399866>
- Tuan, Yi-Fu. *Topophilia*. Englewood Cliffs, 1974.
- Walkowitz, Rebecca L. *Cosmopolitan Style: Modernism beyond the Nation*. Columbia UP, 2006.
- Woolf, Virginia. *The Moment, and other Essays*. Harcourt, Brace, 1948.

How to cite this article: Puga, Rogério Miguel. "As Paisagens Sonora, Olfactiva e Culinária em *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), de Lewis Carroll". *Anglo Saxonica*, No. 18, issue 1, art. 1, 2020, pp. 1–6. DOI: <https://doi.org/10.5334/as.1>

Submitted: 09 August 2019

Accepted: 12 December 2019

Published: 14 February 2020

Copyright: © 2020 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.



Anglo Saxonica is a peer-reviewed open access journal published by Ubiquity Press.

