

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA

GIOVANNA RENATA BARBARA GOMES

**A dualidade dos signos carrollianos e suas possibilidades de reinauguração: uma análise
da ressignificação da conjuntura narrativo-literária de *Alice no País das Maravilhas* em
*Sick Fux***

UBERLÂNDIA

2026

GIOVANNA RENATA BARBARA GOMES

A dualidade dos signos carrollianos e suas possibilidades de reinauguração: uma análise da ressignificação da conjuntura narrativo-literária de *Alice no País das Maravilhas* em *Sick Fux*

**Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Letras –
Inglês da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito
parcial para a obtenção do título de Licenciada em Letras.**

Professor-orientador: Pedro Malard Monteiro

UBERLÂNDIA

2026

RESUMO

O presente artigo analisa a transposição e resignificação dos arquétipos narrativo-literários de *Alice no País das Maravilhas* (1865), de Lewis Carroll, em sua releitura contemporânea, *Sick Fux* (2017), de Tillie Cole. A pesquisa investiga a permeabilidade literária de ambas as obras, originalmente camufladas pelos véus estilísticos do *Nonsense* e do *Dark Romance*, visando mapear a participação do gênero Gótico nas duas narrativas. Este trabalho alicerça-se em contribuições psicanalíticas e literárias, bem como em derivações conceituais do movimento artístico estudado, tais como as escritas e gêneros literários de transgressão, o conceito de desautomatização cunhado por Viktor Chklovski, a hierarquia e a participação literária com contribuições de Jacques Derrida e Roman Jakobson e o Gótico Doméstico e o Gótico Psicológico postulados por Fred Botting. A partir da análise do arcabouço literário, é possível constatar a pluralidade arquetípica e ambiguidade semântica da matriz carrolliana, a qual remonta conceitos narrativos do Gótico Doméstico. Assim, estabelece-se uma dinâmica hierarquia de gêneros literários, os quais atravessam e modificam o texto por meio de diferentes funções de agência, como dominância e latência. Tal fenômeno permite que releituras ou referências contemporâneas explorem a trama desde a superfície lúdica e absurda até seu substrato intrinsecamente transgressivo e provocador. Ao lançar luz sobre a latência subversiva do exemplar antecessor, a releitura de Tillie Cole encompassa e radicaliza a subversão, deslocando a transgressão para o âmbito social, ancorando-se nos fundamentos do Gótico Psicológico. Portanto, reconhece-se a participação de uma derivação do Gótico Literário em cada produção analisada. Essas vertentes inauguram novos contornos estilísticos e semióticos nas narrativas, adensando as camadas semânticas e os efeitos de sentido da composição textual. Por fim, conclui-se que, em razão da ambiguidade semântica e porosidade estilística, a matriz literária carrolliana consagra-se como um acervo de recursos literários para reinaugurações estéticas e temáticas. Constata-se, então, que a perpetuidade do País das Maravilhas reside na potencialidade de ser um ecossistema literário vivo, capaz de ser interpretado, desconstruído, subvertido e resignificado por diferentes vozes poéticas em diferentes recortes de cenários sociomateriais, ideológicos e históricos.

Palavras-chave: *Alice no País das Maravilhas*; *Sick Fux*; Literatura Gótica; Hierarquia literária; Transgressão literária.

ABSTRACT

This article analyzes the transposition and resignification of the narrative-literary archetypes of *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) by Lewis Carroll and its contemporary retelling, *Sick Fux* (2017) by Tillie. This research investigates the literary permeability of both works – which is originally camouflaged by the stylistic varnish of *Nonsense* and *Dark Romance* –, with the purpose of mapping the Gothic literary participation in both narratives. This study is founded upon the psychoanalytic and literary contributions, as well as in conceptual derivations of the studied artistic movement, such as transgressive writing and literary genres, the concept of defamiliarization coined by Viktor Chklovski, the hierarchy and literary participation with theoretical findings from Jacques Derrida and Roman Jakobson, and the Domestic Gothic and Psychological Gothic postulated by Fred Botting. Based on the analysis of the literary framework, it is possible to attest the archetypal plurality and semantic ambiguity of the Carrollian composition, which traces back to narrative concepts of the Domestic Gothic. Thus, a hierarchical dynamic is established among literary genres, in which these artistic resources traverse and modify the text through different functions of agency, such as dominance and latency. Such a phenomenon enables contemporary retelling or references to explore the plot from its ludic and absurd surface to its intrinsically transgressive and provocative substratum. By shedding a light on the subversive latency of its predecessor, Tillie Cole's retelling encompasses and radicalizes the subversion, displacing the transgression from the literary sphere to a social scope, anchored in the foundations of the Psychological Gothic. Hence, the participation of the Gothic subgenre is recognized in each analyzed production. These literary branches introduce new stylistic and semiotic contours to the narratives, deepening the semantic layers and meaning effects in the textual composition altogether. Finally, it can be concluded that, due to its semantic ambiguity and stylistic porosity, the Carrollian literary matrix is consecrated in the literary framework as a treasury of narrative resources for aesthetic and thematic reinaugurations. It becomes evident, then, that the perpetuity of Wonderland lies in its potentiality to be a living literary ecosystem, capable of being interpreted, deconstructed, subverted and resignified by different poetic voices across diverse socio-material, ideological and historical scenarios.

Keywords: *Alice's Adventures in Wonderland*; *Sick Fux*; Gothic Literature; Literary hierarchy; Literary transgression.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	14
2.1. O PAPEL DA LITERATURA E DA TRANSGRESSÃO	14
2.2. GÊNEROS DE TRANSGRESSÃO: GOTICISMO LITERÁRIO, <i>NONSENSE</i> E <i>DARK ROMANCE</i>	19
2.3. HIERARQUIA DE GÊNEROS: DOMINÂNCIA E LATÊNCIA	28
2.4. RELEITURA: CONCEITOS E REFERÊNCIAS	31
3. DESENVOLVIMENTO	35
3.1. <i>ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS</i> : AS FISSURAS DO LÚDICO E AS REENTRÂNCIAS DO GÓTICO LATENTE	35
3.1.1. A ARQUITETURA DO ABSURDO	38
3.1.2. A MUTABILIDADE MATERIAL E SUBJETIVA	41
3.2. <i>SICK FUX</i> : A RESSIGNIFICAÇÃO DA ABJEÇÃO CONTEMPORÂNEA	49
3.2.1. A TOPOGRAFIA DO MEDO	52
3.2.2. A ABSTRAÇÃO CORPÓREA E PSÍQUICA	56
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	63
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	66

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho analisa como os signos ambíguos de latência gótica, forjados na iconografia narrativa carrolliana, são reinventados na contemporaneidade. Para tanto, o *corpus* desta pesquisa alicerça-se em duas obras literárias, sendo essas *Alice no País das Maravilhas* (1865), de Lewis Carroll e *Sick Fux*¹ (2017), de Tillie Cole. *A priori*, faz-se essencial a introdução e síntese de ambos os livros e suas narrativas para adensar a discussão e a análise do vigente artigo.

No século XIX, inauguram-se as aventuras fantásticas de Alice, uma criança movida pela curiosidade e desejo de conhecer tudo o que o mundo tem a oferecer. A história abre-se, então, com a perseguição a um coelho extremamente incomum, o qual guia a garotinha à sua toca e, conseqüentemente, à entrada do universo maravilhoso. Ao adentrar a toca do Coelho, Alice é transportada para um domínio onírico intrinsecamente absurdo e ilógico, habitado por criaturas antropomórficas caprichosas, as quais são regidas por dinâmicas e regimes tiranos e ilógicos. Ao longo de sua jornada, a protagonista encontra figuras memoráveis, como o falante e inquietante Gato de Cheshire, a Lagarta Azul fumante, a errática Lebre de Março, o sonolento Arganaz, a instável Duquesa, a despótica Rainha de Copas e o Chapeleiro Maluco. Nesse cenário, para poder voltar para casa, Alice deve desbravar e navegar pelo ecossistema labiríntico do País das Maravilhas, onde a regra primordial é a ruptura completa de todos os sentidos canônicos do mundo exterior à ficção.

A conjuntura transgressiva e atemporal de Carroll possibilita que seu universo literário transcenda sua época e transborde seus formatos e significados originais. Sua potencialidade revolucionária reside na ambiguidade de seus signos e sentidos, florescendo na pluralidade de adaptações que exploram tonalidades e estilos narrativos distintos para a narrativa ao longo das décadas. Desde a versão lúdica e amigável voltada ao público infantil, da clássica animação da Disney (1951), perpassando pela estética melancólica e delirante do *live-action* de Tim Burton (2010), e interpretações surrealistas, como o longa do cineasta

¹ A obra *Sick Fux* (2017), de Tillie Cole, foi banida em diversas plataformas de comercialização e distribuição de exemplares literários devido à abordagem de temas fraturantes e tabus sociais potencializados pelo teor extremo. Em razão da sua retirada do mercado editorial convencional e sites hospedeiros, a presente pesquisa valeu-se de uma edição digital não paginada e condensada (formato ePub), porém integral da obra original, a qual foi resgatada em acervos literários de 2021.

tcheco Jan Svankmajer (1988) até a aclamada duologia do jogo eletrônico *American McGee's Alice* (2000) e *Alice: Madness Returns* (2011), em todas as modalidades, evidencia-se a plasticidade literária e artística da obra, uma vez que esta permite infinitas interpretações e reconstruções com contornos estilísticos e diacrônicos.

Dentre as ressignificações radicalizadas de *Alice no País das Maravilhas*, irrompe ao cenário literário, *Sick Fux* (2017), a releitura contemporânea de Tillie Cole. A adaptação ergue-se sob os pilares do *Dark Romance*, o conceito literário da subversão do romance tradicional. Distanciando-se da efervescência e excentricidade lúdica de sua matriz literária, o livro corrói a moldura da fantasia original, redefinindo os contornos artísticos da trama para algo subversivo, desconfortável e visceral.

A história reinaugura-se com Ellis Earnshaw, uma garotinha texana de seis anos que vivia com seu pai, Jacob Earnshaw, e a governanta, Sra. Jenkins, recebendo visitas diárias de seus “tios”, os sócios e parceiros políticos de seu responsável – aos quais foram atribuídas alcunhas extraídas do livro referencial, considerando e espelhando as especificidades das figuras iconográficas, como o Rei de Copas, a Rainha de Copas, o Gato de Cheshire e a Lagarta.

O enredo, então, é catapultado com a mudança da família James – composta por Heathan, um garotinho de nove anos, e sua mãe – para a casa ao lado da propriedade dos Earnshaw. Com o tempo, Heathan e Ellis encontram o caminho um ao outro, tornando-os amigos inseparáveis, partilhando momentos, memórias, sentimentos e gostos em comum, como a paixão pela icônica obra de Lewis Carroll. O abandono parental sofrido pelo menino e a negligência paterna vivida por Ellis resultou no acolhimento de Heathan pela família de Ellis, que passou a morar na residência Earnshaw. Entre chás da tarde de faz de conta e sessões de contação de histórias, as crianças encontram o sentimento de amor e segurança uma na outra, fazendo da história de um certo País das Maravilhas seu refúgio afetivo e imaterial.

No entanto, quando Heathan completa dez anos de idade, todo o imagético lúdico e extravagante deste domínio sucumbe ao horror e à barbárie. O círculo familiar de Ellis é

deformado de maneira abominável, de modo a expor uma verdade irremediável: o Sr. Earnshaw encabeçava uma rede de sequestros, cárceres e abusos físicos, sexuais e psicológicos que alvejava crianças; com a pretensão de inserir Ellis e Heathan neste ciclo predatório quando atingissem os dez anos. Ao testemunharem a única realidade que conheciam esmorecer perante a crueldade e sadismo, os protagonistas constatarem que lhes restara apenas o vínculo inquebrável que os unia. Assim, despojados de sua humanidade após onze anos de reclusão e violências inomináveis, Ellis e Heathan abraçam suas personas do microcosmo espetacular – sendo estes Alice e o Coelho Branco –, com a promessa de um dia fugir das garras de seus captores e vingar-se daqueles que destruíram o seu País das Maravilhas.

Para evidenciar a complexidade da releitura literária da matriz para sua adaptação, essa investigação fundamenta-se em conceitos literários e psicanalítico. Entre os elementos basilares deste arcabouço teórico, destacam-se os arquétipos literários, a topografia, a ambientação, a articulação de recursos narrativos como o Duplo e o Inquietante – *das Unheimliche* (FREUD, [1919] 2006) –, bem como a ruptura identitária, o confronto e crítica ao cenário sociomaterial vitoriano. Ao valer-se dessas concepções, busca-se examinar a composição estilística multifacetada dos personagens e eventos canônicos da matriz original, à luz das expressões do Gótico, a exemplo da própria Alice, da Rainha de Copas, da queda na toca do coelho, do chá da tarde, de diálogos e encontros com os habitantes do País das Maravilhas, da partida de croquet com a Rainha, entre outros.

Para tanto, a análise constitui-se pelo viés de duas vertentes do gênero literário transgressivo em questão, sendo estes o Gótico Doméstico e o Gótico Psicológico, subscrito na obra original e arraigado e potencializado na releitura moderna, respectivamente. Dessa forma, a pesquisa visa investigar o processo de reinvenção narrativa e arquetípica da história do País das Maravilhas e seus habitantes, mapeando como a essência estilística comporta-se no texto de referência e em sua adaptação contemporânea. Nesse momento, objetiva-se identificar similaridades e dissonâncias estético-narrativas entre os livros, mediante aos seus gêneros e/ou modificadores literários predominantes e secundários, sendo eles o *Nonsense* e o Gótico Doméstico e o *Dark Romance* e Gótico Psicológico, respectivamente.

O interesse e fascínio pela subcultura gótica contemporânea derivam de uma inquietação antiga que pude explorar de forma metódica e empírica no meu primeiro semestre na universidade, quando tive a oportunidade de contextualizar conceitos introdutórios e concepções basilares sobre literatura desde os primórdios com as contribuições de Platão e Aristóteles até a discussão acerca de cânones literários. No meu trabalho final da disciplina de Teoria Literária 1, escolhi dez obras que uniam meu interesse e conhecimento linguístico a um movimento artístico, social e político – o Gótico. Encontrei-me submersa em um trabalho onde eu poderia me aprofundar nos temas culturais e literários que refletiam meus interesses enquanto pesquisadora de Letras.

Para a elaboração do artigo referente à disciplina de teoria literária, escolhi a esfera literária do gótico como eixo norteador, de modo a escolher cinco obras que remontassem o Gótico Clássico e cinco obras que explorassem a manifestação contemporânea do gênero, evidenciando suas especificidades atreladas ao movimento literário ou designando as contribuições arrecadadas das ressignificações evolutivas do gênero. Figuram exemplos dos títulos escolhidos: *O Italiano*, de Ann Radcliffe, *O Monge*, de Matthew Lewis, *Kingdom of the Wicked*, de Kerri Maniscalco, *Gothikana*, de RuNyx e *Sick Fux*, de Tillie Cole.

Assim, nomes marcantes no âmbito da música, literatura, cinema, como *Evanescence*, *Gothikana*, *O Fantasma da Ópera* e *O Corcunda de Notre Dame* emergiram como pilares em seus respectivos nichos temáticos. Tais exemplares eternizaram-se como espelhos que, ao refletirem singularidades de pensamentos, sentimentos, inseguranças, crenças e valores, permitiram-me olhar para minha própria subjetividade e entender a mim mesma como sujeito, reclamando a minha própria essência e delineando meu espaço de pertencimento no mundo. Em perfeita sintonia, a insubordinação estética e cultural – intrínsecas aos movimentos de alternatividade literária, como a literatura independente, marginal, experimental, bem como o Gótico – me encontrou dentro dos meus espaços no mundo, reinventando-se de diferentes formas, em narrativas e trilhas sonoras de livros do subgênero *Dark Romance* ou *Dark Academia*² e até mesmo dentro da sala de aula na universidade.

² Nomenclatura atribuída ao gênero literário e cinematográfico, o qual é ambientado em universidades e focalizado nas vivências universitárias em suas potencialidades e adversidades, por meio de um viés subversivo e sombrio. O movimento artístico soma traços do Gótico Inglês às narrativas de detetive e romances de campus.

O aprofundamento no cânone gótico guiou-me a um espaço até então desconhecido; um domínio de pertencimento, apropriação, análise e crítica: o lugar de pesquisadora do Gótico. Uma vez assumida essa posição de enunciação – e munida de um alicerce teórico instrumental –, pude adentrar o microcosmo do gênero literário, estudando e apropriando-me de seus fundamentos para construir uma reflexão que representasse não somente ao Gótico em sua essência visceral e suntuosa à sua maneira, mas que transmitisse minha voz enquanto pesquisadora do campo.

Diante disso, surge o ímpeto de investigar o Gótico para além de sua conjuntura iconográfica clássica e atemporal, versando-me também em suas ressignificações e reentrâncias evolutivas de sua conjuntura literária. Ao internalizar essa perspectiva analítica, algo entre um incômodo e uma curiosidade eclodiu. Com o despertar do interesse, revisei em uma análise retrospectiva de obras preferidas, como *Sick Fux*, examinando os aspectos elementares do substrato Gótico e suas origens. Ainda que se reconheça a relação de hereditariedade entre os gêneros literários Gótico e *Dark Romance* (BURMEISTER, 2026), existem recursos narrativos extraídos da matriz literária de natureza dúbia que, embora retratados primordialmente de maneira espalhafatosa e cômica, são intrinsecamente subversivos e, por vezes, perturbadores, em sua latência. A exemplo disso, tem-se a transfiguração do filho da Duquesa em suíno, a coisificação de humanos e animais durante a partida de croquet com a Rainha de Copas e diversos ambientes do País das Maravilhas sutilmente opressivos, como o Salão das Portas.

Diante dessa conjuntura, irrompe à superfície a indagação que não somente estruturou, mas também nomeou e orientou o presente artigo. A princípio, acreditava-se que a densidade gótica da releitura contemporânea, *Sick Fux*, consolidava-se em razão da manifestação singular de suas características escandalizantes e socialmente transgressivas, inerentes ao subgênero *Dark Romance*. No entanto, esta pesquisa propõe uma inflexão, questionando se a presença fantasmagórica do Gótico latente não sombreava o próprio País das Maravilhas antes mesmo da adaptação moderna.

Concebida primordialmente como uma narrativa para entreter a pequena Alice Liddell – filha do reitor da faculdade onde o escritor inglês lecionava – e publicada em 1865 pelo

pseudônimo de Lewis Carroll, a obra *Alice no País das Maravilhas*, consolidou-se no cenário literário como a égide iconográfica de gêneros literários, como a literatura infantil e o *Nonsense* vitoriano, bem como serviu como repertório lúdico arquetípico e ilustrativo de temas do campo da Psicologia, como formação identitária, reestruturações cognitivas, influência das dinâmicas sociais e as metamorfoses e ressignificações na travessia do limiar entre infância e adolescência (SUSILOWATI, 2025). No entanto, estudos investigam evidências de vestígios da literatura gótica no livro, uma vez considerados a natureza transgressora do livro, a ambiguidade dos signos e imagens criados, os temas subjetivos e intrínsecos da psique humana articulados em metáforas e manifestadas em trejeitos e padrões comportamentais de personagens e a crítica ferrenha à cartilha civilizatória vitoriana. Desse modo, este trabalho tem por objetivo investigar como os efeitos de sentido fundados pelo *Nonsense* e permeados por evidências do Gótico latente compõem o arcabouço estético e narrativo da obra e reverberam em subgêneros contemporâneos.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1. O PAPEL DA LITERATURA E DA TRANSGRESSÃO

Candido (2011) define a literatura como um instrumento de conscientização e humanização. Diferentemente de um luxo dispensável, compreende-se que ela confronta, detém e organiza um recorte diacrônico e mimético da complexidade, arbitrariedade e inconsistência humana, sendo, portanto, um bem imaterial, subjetivo e inalienável do qual ninguém deve ser privado. Entretanto, historicamente, sua função humanizadora é atravessada e perturbada por mecanismos de controle sociomaterial.

Como evidenciam Rothmann e Alves (2013), a era vitoriana (1836 – 1901) fundou-se como um período de contradições e de disparidades; uma dinâmica que transformou a literatura em uma espada de dois gumes: em uma extremidade existia uma faceta velada, silenciada e crua de seu contexto sócio, histórico, político e cultural; ao seu extremo oposto atuava uma ferramenta de sanitização moral e vetor de regulação e normatização sociocomportamental, inculcando convenções éticas e morais que asseguravam a manutenção de um sistema corrupto e enviesado.

Diante disso, estudiosos como Michel Foucault, Jacques Derrida e Roland Barthes passaram a reconhecer a esfera literária como terreno de insubordinação, onde o texto opera como uma força imaterial que permite questionar e refletir sobre as normas semióticas e transbordar os limites da linguagem. Assim, a literatura torna-se o espaço no qual verdades subjacentes emergem em suas potencialidades de ficção em um universo literário, convidando os leitores ao pensamento crítico e analítico, por meio de um viés artístico. Ao renunciar à mimese verossímil, os autores de literaturas transgressivas – a exemplo de Georges Bataille e Franz Kafka, bem como Lewis Carroll – valem-se de recursos literários, como figuras de linguagem, escolhas metanarrativas e decisões estilísticas que retomam o fantástico, o sublime

e o grotesco, com o intuito de desautomatizar³ a percepção do leitor e permitir-lhe interagir com este universo com lentes estéreis, livres dos moldes socioculturais preestabelecidos.

Ao afastar o leitor da realidade tangível e imergi-lo nesse reino singular e bizarro, o autor adquire a possibilidade de subverter elementos reais convencionalizados e familiares, como a aparência dos personagens, organização ou dinâmica social de escopo familiar ou nacional, além de funções e estereótipos de gênero e classe. Nesse momento de desautomatização (CHKLOVSKI, 1978), o autor desconstrói o sentido original do signo e o reconstrói à sua moda, produzindo novos efeitos semânticos, como o estranhamento e a inquietação; o que permite com que o leitor leia e interprete os signos por meio de uma perspectiva inédita.

Sobrepondo determinado recurso literário cunhado por Chklovski aos mundos tangíveis às quais as duas obras literárias referenciam, é possível atestar a manifestação de duas vertentes do Gótico, as quais são articuladas por meio da desautomatização das imagens e sentidos fundados no País das Maravilhas. Nesse cenário, alinhando-se às contribuições literárias de Botting (1996), emergem o Gótico Doméstico (*Homely Gothic*) e o Gótico Psicológico.

Para Botting (1996), o Gótico Doméstico caracteriza-se pela domesticação dos estilos e mecanismos narrativos, de modo a desmistificar a ameaça gótica, outrora sobrenatural e inexplicável, aproximando-a de uma esfera comum, íntima e segura: a própria residência familiar. A transposição do ambiente gótico de cenários medievais, como castelos, masmorras e cavernas, para o âmago do espaço urbano e da organização familiar, resulta em um articulação do duplo, no qual o lar desempenha como um âmbito de refúgio e prisão, referenciando ambientes labirínticos do Gótico Clássico, mas com novas roupagens que expressam e delineiam sua especificidade como subgênero. Para além disso, o estudioso adiciona ao dizer que cabe ao Gótico ocupar-se com aquilo que foi enterrado em um passado distante, trazendo à tona os fantasmas e angústias que assombrarão o presente, dessa vez em

³ Conceito fundamental do Formalismo Russo (em russo, “*ostranenie*”) cunhado por Viktor Chklovski em seu ensaio *A Arte como procedimento* de 1917. Configura-se como o processo estético de ruptura com o automatismo perceptivo cotidiano, dimensionando, ressignificando e potencializando a percepção do objeto literário.

sua disposição doméstica, mobilizando ameaças de cunho transgressivo social, ao invés de horrores materiais e visuais. É justamente no retorno das repressões e ocultações sociais que o Gótico Doméstico conjura o recurso literário *Unheimliche* (FREUD, [1919] 2006), subvertendo a topografia e os personagens que fundam e organizam o mundo fictício, destituindo-os de suas funções automatizadas e inscrevendo novos papéis de agência dentro da trama.

O Gótico Psicológico, por sua vez, alicerça-se na internalização das formas góticas, de modo que os principais focos e ameaças do subgênero não se projetam na materialidade, mas manifestam-se no domínio psicológico. Botting (1996) pontua que, no século XIX, as narrativas góticas evadiram precipícios românticos ou masmorras labirínticas para ocupar a imbricada subjetividade humana. Os signos de medo, como entidades paranormais que assolavam civilizações, são substituídos pela alienação e pela dualidade da integridade humana, ilustrados por meio da culminação de impulsos e instintos mundanos, desejos e vontades reprimidas, distúrbios psicológicos e desvios morais e éticos. Desse modo, o medo primordial no escopo do Gótico Psicológico não é expresso por meio da personificação e hostilização de fraturas sociais e tabus, como no na sua raiz literária, mas sim por meio da falha de caráter e moral e da desagregação psíquica.

No contexto vitoriano, materializa-se a dualidade funcional da literatura, tanto como uma ilustração visceral dos moldes protocolares e cerimoniosos das moções sociais, fomentando uma atmosfera ostracizada, opressora e estéril, quanto como um aparelho ideológico dos bons costumes, valores e estilo de vida. De acordo com os achados de Rothmann e Alves (2013), a literatura para crianças e jovens caracterizava-se por sua natureza essencialmente prescritiva. Os exemplares dessa literatura operavam por meio de um manual didático organizado em uma estrutura e tom narrativo para incutir o discurso tradicionalista, austero, pudico e fustigante vitoriano, diluindo os fundamentos transgressores de movimentos alternativos como o Gótico e *Nonsense* literários.

Surge, então, a literatura de transgressão: uma resposta de resistência a movimentos literários idealizados ou mecanismos ideológicos monolíticos. Nesse escopo, entende-se o ato de transgredir como o ato de tensionar, frustrar e transbordar diferentes tipos de limiares

semióticos, como escolhas linguísticas, trocadilhos lexicais, negociações semânticas e seleção de recursos narrativos. Assim, a literatura transgressiva rompe com os contratos de expectativa, tradições literárias e convenções socioculturais e históricas, atuando na fronteira textual do que é proibido ou polêmico.

Conforme discute Lobato (2024), a transgressão literária não se dá por meio da rejeição ou destruição de um limite semiótico, mas sim na contínua transposição de sentidos. Nesse processo, entende-se que a escrita de transgressão atua de maneira insidiosa: infiltrando-se em um sistema sociomaterial, retratando determinado cenário e dinâmica com o objetivo de desestabilizar as normas e convenções socioideológicas por meio dos deslocamentos de sentidos canonizados, escapando de interpretações uníssonas e absolutas e promovendo leituras e análises significativas e singulares.

A exemplo disso, o gênero literário *Nonsense* opera como um instrumento disruptivo entre a literatura e sua função utilitária e didática. Por meio do estranhamento lúdico e da suspensão dos contratos lógicos e racionais, as expectativas do leitor são redefinidas, revelando a instabilidade e arbitrariedade das normas e convenções sociais. É precisamente na potencialidade desautomatizadora que o *Nonsense* se funda não como um mero jogo de linguagem e ruptura de padrões narrativos, mas como um mecanismo provocador capaz de lançar luz sobre os absurdos que permeiam o mundo tangível como correntes ideológicas subjacentes e fraturas sociomateriais.

Desse modo, a insubordinação e o ineditismo de *Alice no País das Maravilhas* fazem com que a obra se consagre no arcabouço da literatura de transgressão. Na matriz de Carroll, a resistência e subversão literária ocorrem de maneira sutil e regulada pela extravagância ofuscante da estética fantasticamente absurda. Ao criar um ecossistema vivo e automantenedor à imagem do contexto sociocultural e histórico no qual o livro foi produzido, o escritor inglês deliberadamente distancia o leitor do mundo real, por meio do emprego de recursos absurdos e lúdicos que dessensibilizam e trivializam personas, relações interpessoais e dinâmicas sociopolíticas que espelham a própria sociedade vitoriana.

Ao revestir a narrativa com um verniz excêntrico e inusitado, Carroll cria um imaginário de um conto infantil demasiadamente criativo e cativante, porém supostamente irreal. Sob essa fachada, o texto aparenta superficialidade cômica e renúncia arbitrária aos sentidos convencionalizados. Entretanto, interpreta-se que o País das Maravilhas não figura como um mero delírio onírico de uma mente fértil, mas sim como uma hipérbole caricata da própria Inglaterra no século XIX. Assim, a obra ergue um espelho distorcido que retrata e confronta a sociedade e as moções socioculturais e políticas da época com sua própria imagem. É por meio das instáveis amplificações dos arquétipos literários, em consonância com a topografia obnubilante, que o escritor desautomatiza a percepção do leitor, convencendo-o de que ele está adentrando um universo fictício, inédito e desconexo da sua realidade.

Em contrapartida, Cole radicaliza e tensiona o movimento de insubmissão. Ao transpor os signos iconográficos e a topografia da obra original para a brutalidade do *Dark Romance*, a escritora preserva o cerne transgressivo e provocador da matriz de referência, mas o faz manifestar-se na abjeção corpórea e violência estrutural física e psicológica. A adaptação destrincha desapiedadamente tabus e crimes inafiançáveis, como a negligência parental e o abuso físico, sexual, intelectual infantil, construindo uma crítica à predação sistemática e estrutural protagonizada, muitas das vezes, pela elite.

Destarte, constata-se que ambas as obras fendem os tecidos ofuscantes morais e éticos para revelar fraturas de seus contextos socioculturais, políticos e ideológicos, seja por meio do endereçamento e representação da hipocrisia de um sistema higienista e estruturalmente violento ou da ilustração crua de tabus, como a mercantilização do corpo e a decomposição da moral e ética humana. Compreende-se que ambas as histórias atestam a capacidade da literatura de atravessar e quebrar ciclos de silenciamento e apagamento identitário e social, de modo a confrontar a conjuntura social e ideológica com sua verdadeira natureza, em uma reflexão intransponível das verdades soterradas intrínsecas à humanidade. Dessa forma, comprova-se que a literatura é, em sua essência primordial, um território potente, intransigente e atemporal de manifestação subjetiva e artística, denúncia e resistência.

2.2. GÊNEROS DE TRANSGRESSÃO: GOTICISMO LITERÁRIO, *NONSENSE* E *DARK ROMANCE*

O Gótico eclodiu no final do século XVIII como uma resposta subversiva e taciturna à corrente filosófica e literária denominada racionalismo iluminista, conjurando ansiedades e inquietações sociais e individuais do passado no presente, como um algoz fantasmagórico. Segundo Botting (1996), o gênero funda-se como a literatura do excesso. A narrativa gótica aborda múltiplas ameaças percebidas aos valores humanistas, conjurando forças sobrenaturais e naturais, excessos imaginativos, transgressões sociais, desintegração mental e corpórea e corrupção espiritual. Valendo-se de elementos escandalizadores que tensionam os limites éticos e morais, o gênero literário desvela a natureza maculada da fundação que sustenta sociedades tradicionais e conservadoras, como a vitoriana. Assim, ao lançar luz ao grotesco e o desconcertante, proporcionando foco na significância cultural de figuras emblemáticas – como fantasmas, monstros, duplos, vampiros, entre outros – o Gótico rompe com a racionalidade humana higienizada, dessacralizando figuras e verdades postuladas por meio de seu caráter visceral e anticlerical.

Uma vez considerada a natureza subversiva, transgressiva e excêntrica do gênero Gótico, é imperativo reconhecer seu alicerce estético no conceito de sublime, discutido por Edmund Burke (1993). Para o autor, o sublime é concebido como o suprasumo da experiência psíquica e subjetiva; a emoção mais complexa que a mente humana é capaz de conceber, despertada por tudo aquilo que é grandioso, obscuro ou infinito. O escritor pontua que o medo evocado pelo terror sublime advém da incógnita do desconhecido e ilógico. Burke argumenta que a compreensão racional destitui o medo de sua soberania paralisante. Consequentemente, entende-se que a ignorância e a obscuridade assentam-se como condições e recursos indispensáveis para que o terror possa operar em sua forma absoluta. Nesse âmbito, o terror opera como a força motriz que oportuniza a manifestação do sublime, suspendendo e, por vezes, revogando as regras da racionalidade em razão de uma ameaça iminente e desconhecida.

Dessa maneira, Burke postula que, ao experienciar a abjeção em um ambiente regulado e estável, irrompe um fenômeno intitulado “terror delicioso” (*delightful terror*), no

qual o leitor vivencia a visceralidade atrofiante do pavor em harmonia com a grandiosidade subversiva do sublime por meio de uma experiência literária catártica, mediada e segura. Portanto, evidencia-se que, nas produções do gênero literário com adição da concepção do sublime, a imaginação e os efeitos emocionais suplantam a razão. As sensações e emoções interpelam as convenções socioculturais e as leis morais vigentes. Ao Gótico também é associada uma natureza indomável e selvagem pautadas na superabundância imaginativa e irreverente à lógica, probabilidade e exigências tradicionais.

Em contrapartida, o horror, para Botting (1996), bebe da mesma fonte excessiva e transgressiva do terror, porém reivindica outro espectro do domínio do medo, voltando-se à estética oriunda do grotesco. O horror irrompe na literatura como a ilustração da amalgamação entre o abjeto e o visceral, provocando espanto e repulsa; o encontro físico com o inominável. Ao contrário do terror, a experiência do horror não expande os horizontes interpretativos, mas os amortece e atrofia perante a queda irreversível da civilidade e ascensão da barbárie.

Naturalmente, é criado um sentimento controverso pela parcela de indivíduos que hostilizavam movimentos literários subversivos, que questionavam ou rejeitavam os moldes socioculturais do contexto histórico em questão, uma vez que determinados textos apresentavam risco de corrupção da formação social, moral e religiosa dos cidadãos. Assim, a literatura transgressiva emergente foi alvejada por, supostamente, encorajar o sentimentalismo não licenciado, subvertendo os modos e costumes sobre os quais a cartilha civilizatória vitoriana repousava.

Para compreender como o Gótico Literário manifesta-se nas obras, faz-se necessário reconhecer e identificar sua capilaridade estética de subgêneros distinguidos por suas especificidades temporais, espaciais e temáticas. O Goticismo sombreia o desespero extasiante do Idealismo Romântico e das dualidades inquietantes (*uncanny*) efêmeras do Realismo Vitoriano, tocando até mesmo produções modernistas e pós-modernistas (BOTTING, 1996). *A priori*, reconhece-se sua natureza híbrida, a qual dota o Gótico da capacidade de assimilar, incorporar e transformar outras manifestações literárias mediante as mudanças sociais, políticas e ideológicas de um recorte histórico, a partir de fenômenos, como

revoluções políticas, industrialização, urbanização, ressignificações domésticas e subjetivas e descobertas científicas (BOTTING, 1996).

Um exemplo de suas derivações figura-se no Gótico Doméstico (*Homely Gothic*) (BOTTING, 1996), o qual ancora-se na intrínseca internalização e domesticação dos terrores vitorianos. Fred Botting aponta que o mecanismo literário do Gótico clássico, sob o palco das paisagens românticas selvagens, dá vazão para horrores mais íntimos, identificáveis e cotidianos, protagonizados pela burguesia, ambientados nas cidades modernas da época. O terror, antes sobrenatural e inexplicável, passa a surgir de moções interventivas civilizatórias, de segredos e pecados soterrados em berço familiar e da decadência da integridade ética humana, operando como uma ruptura do limiar entre realidade e delírio; civilidade e corrupção.

A mutabilidade estilística do gênero literário ganha novos contornos ao contemplar o subgênero Gótico Psicológico, vertente na qual o horror difunde-se e corrói as estruturas sociais, fazendo colapsar as metanarrativas que compõem a conjuntura moderna. Nesse contexto, a ameaça gótica esvazia-se da sua essência folclórica para banhar-se na desagregação do sujeito, por meio da alienação civilizatória, psicose estrutural e desconstrução e reconstrução ideológica. Situados em cenários urbanos, institucionais e/ou tecnológicos, os protagonistas de narrativas góticas internalizadas – descentralizados e ambíguos, espelhos das ansiedades e inseguranças sociais – são expostos a situações e eventos literários intrínsecos à decadência subjetiva humana, como a decomposição psíquica, a fragmentação identitária e distúrbios, como paranoias, alucinações, delírios, dissolvendo a materialidade tangível e segura do realismo.

Em paralelo ao movimento de excesso, transgressão e insubordinação, o *Nonsense*, por sua vez, é apresentado por Lecercle (1994) como uma subversão da autoridade linguística e estilística através de um sistema de leis internas rigorosas que é excludente à lógica canonizada, confrontando os moldes tradicionalistas e predecessores que pregavam a literatura de textos essencialmente didáticos e moralizantes, reiterando o discurso da regência sociopolítica vigente. Longe de ser um jogo ilógico desprovido de substância, o gênero literário estrutura-se por meio de um sistema literário e narrativo que age como uma interface

reflexiva entre literatura, linguística e filosofia da linguagem (LECERCLE, 1994). O autor advoga pela natureza metalinguística intrínseca à expressão do *Nonsense*. Para além de contestar, suspender e subverter as normas, o movimento literário teoriza ativamente, remontando a teoria da opacidade da linguagem e o fenômeno inefável inerente à incapacidade dos sistemas linguísticos de comportarem e imprimirem a intenção comunicativa em sua integralidade semântica.

Compreende-se que o arcabouço literário do *Nonsense* advém de uma interface dicotômica: uma face conservadora – a qual endereça as regras e as convenções de polidez da tradição literária, linguística e/ou sociocultural –, e outra revolucionária – a qual encontra brechas para negociar e subverter os efeitos de sentidos produzidos pelos códigos e normas prescritivos da realidade tangível de maneira lúdica, cômica, irônica e/ou satírica dentro do texto literário.

Dessa forma, a partir do ato perlocucionário do gênero literário, forja-se um paradoxo, no qual o texto deliberadamente propõe e frustra as expectativas e anseios por sentido e lógicas tangíveis e exatos, apenas para incitar a curiosidade e necessidade do leitor por sentidos estáveis e inegociáveis. Ao evidenciar a inefabilidade tanto da realidade verossímil quanto da arte mimética, revela-se a fragilidade e instabilidade dos “mitos” de linguagens puras e transparentes, bem como verdades universais e incontestáveis.

Logo, a sobreposição dessa premissa ao conceito *das Unheimliche* de Sigmund Freud (1919), possibilita a construção de uma realidade sistêmica aparentemente familiar, a qual se transmuta súbita e inexplicavelmente, vestindo-se em uma nova roupagem deslocada e ameaçadora. Ao adentrar o contexto de *Alice no País das Maravilhas* com as lentes absurdas do movimento literário, nota-se como Carroll inscreve e articula o *Nonsense* por meio da ambiguidade dos signos semióticos e linguísticos em diálogos e situações de conflito.

Ao debruçar-se sobre o gênero literário, o escritor faz do *Nonsense* um véu obnubilante que permite, mas regula a latência gótica, desautomatizando a percepção do leitor. Nesse momento, Carroll elenca o *Nonsense* como o componente literário regente da obra, de maneira que este exercerá a função de organizar, renomear, mediar e regular a

manifestação de outros movimentos literários dentro da obra original. Nesse viés, o autor inglês imerge seus leitores em uma realidade fictícia com uma nova inscrição de ordem e sentido dos elementos literários, de maneira a sensibilizar o olhar do leitor para reconhecer e naturalizar este microcosmo e suas emergências estilísticas, mediando a manifestação e, conseqüentemente, a identificação de outros movimentos literários que podem compor o texto.

Assim, atesta-se a opacidade literária do gênero literário dominante do livro, a qual conduz o leitor a automatizar sua percepção frente a esta realidade confeccionada, de modo a aceitar as leis e convenções inéditas do País das Maravilhas a despeito de sua natureza absurda, ilógica e instável. Portanto, quando o público firma este contrato de habitualidade com o cenário singular e caprichoso, toda a conjuntura narrativa lúdica e transgressiva é tomada como verdade canônica e incontestável, bem como as regras sociais e jurídicas do mundo tangível - como os direitos humanos e as leis judiciais - são para seus habitantes. Diante disso, compreende-se que a agência narrativa e influência desautomatizadora do *Nonsense* operam como mecanismos basilares de regulação da participação de outros gêneros literários no texto, que, por vezes, facilitam ou dificultam o reconhecimento de outras agências literárias – as quais podem ser concebidas como uma participação adjacente e/ou secundária à conjuntura artística primária.

Ainda sobre a concepção do estranhamento, a conceituação estética do sublime performa como um catalisador, ressignificando e revestindo os componentes de obras góticas em uma subdivisão do próprio gênero. Uma vez sobrepostos os conceitos de inquietante e do duplo, constata-se que a partir do processo de desautomatização e estranhamento, organizam-se os recursos literários e seus sentidos. Nesse cenário, concepções como o sobrenatural renovam sua roupagem no ridículo; os sentidos de mágico e onírico são suspensos, cedendo espaço ao pesadelo; e o fantástico, por sua vez, dissolve-se no absurdo. É precisamente a plasticidade do sublime que deturpa e desfigura a realidade, desestabilizando as certezas e expectativas do leitor, atestando que o terror não faz morada apenas na ameaça à integridade corpórea, mas na corrupção daquilo que deveria ser estável, confiável, inofensivo e familiar.

Desse modo, conclui-se que na confecção de uma realidade sistêmica, onde o bizarro e ilógico são comuns, como animais pensantes e falantes, alimentos que deformam os corpos humanos ou infantes transfigurando-se em animais selvagens, o autor tem a oportunidade de distanciar o leitor do seu mundo real e tangível – o qual atravessa esse sujeito e por ele é atravessado –, e colocá-lo em uma posição de imparcialidade perante o reino fictício apresentado, uma vez que o absurdo hiperboliza as idiossincrasias da subjetividade humana, como hipocrisias e declínio moral e/ou psíquico, bem como dinâmicas de opressão ou injustiças, como dogmas supressores e manipulação estrutural.

No século XXI, a transgressão literária encontra outro invólucro literário para veicular sua expressão narrativa e estilística: o *Dark Romance*. Influenciado pelo legado do Romance Gótico – cujas raízes se firmam em obras como *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Emily Brontë e *Drácula*, de Bram Stoker – o *Dark Romance* consolida-se não somente como um subgênero literário, mas também questiona-se sua natureza de modificador literário.

Entende-se o conceito de modificador literário como a essência adjetiva de um movimento estilístico, a adaptabilidade e capacidade de atribuir contornos específicos a um gênero literário. Uma vez analisado, é possível dizer que trata-se de um subgênero de natureza híbrida e flexível, sobrepondo outros gêneros literários – como o romance, o suspense e o drama – impregnando os títulos literários com suas temáticas fraturantes e tratativa da abjeção de maneira plural.

Em razão de sua ossatura perturbadora e incômoda, o subgênero literário trata de temas considerados antiéticos para dinâmicas românticas e renuncia às convenções e tradições do romance clássico de maneira desnuda e desapiedada, embelezando e romantizando o grotesco e o abjeto intrínsecos à representação de temas categorizados como tabus, como tortura, abuso, sequestro, dinâmicas de consentimento dubio (*dub-con*), assassinato, entre outros (BURMEISTER, 2026).

Diferentemente dos romances tradicionais, o *Dark Romance* não teme a brutalidade; pelo contrário, o subgênero funde o terror e o horror ao erotismo, explorando e tensionando os limiares do espectro sensorial proibido e convidando o leitor para acessar essa realidade por

uma ótica atrativa. Nesse domínio, a tipologia de protagonistas de romances é reinventada: os heróis arquetípicos descem do palco para dar lugar às personas densas, complexas e moralmente opacas. Tais personagens são atravessados por traumas e marcas indelévels, como vulnerabilidades, ansiedades, dinâmicas interpessoais nocivas, impulsos e vontades inomináveis e deturpação de concepções abstratas e subjetivas, como o amor próprio e para com o outro, os quais promovem a corrosão da tradição do limiar entre protagonismo e antagonismo.

Para além disso, vale ressaltar o amplo escopo de sua nomenclatura, em decorrência da sua capacidade de reconfiguração e adaptação a qualquer cânone literário. Assim, compreende-se que as diferentes ramificações literárias do *Dark Romance* estabelecem-se no escopo literário baseadas em temáticas e tropos narrativos, bem como nos avisos de gatilho, característica fundamental e distinta do subgênero. Figuram exemplos de vertentes do gênero e instrumentos narrativos em destaque na comunidade literária: o Mafia Romance – histórias ambientadas em contexto de organizações sistêmicas criminosas familiares, focalizando narrativas, dinâmicas e relações interpessoais românticas, sociais, subjetivas e comerciais –, *retellings* sombrios – releituras de contos de fadas ou histórias clássicas sob as lentes deturpadas e viscerais do gênero –, *tropes*⁴ estruturantes – recursos narrativos de organização, categorização e recomendação de livros que sintetizam premissas e aspectos específicos da narrativa, como *enemies to lovers* (inimigos a amantes), *rivals to lovers* (rivais a amantes), *bully romance* (romance a partir do bullying), *slow burn* (romance lento), *age gap* (diferença etária), *found family* (família escolhida).

Embora o subgênero enfrente críticas ferrenhas, questionando sua legitimidade artística, reduzindo o gênero a erotismo sem embasamento literário, apontando o risco de distorção perceptiva de realidade e ficção ao romantizar comportamentos e atitudes abusivas e violentas, é notável que histórias de *Dark Romance* polarizem a audiência, afastando alguns leitores tradicionais de romance e atraindo uma comunidade significativa de leitores alternativos e interessados em textos sombrios e corrompidos. A autora atesta que a crítica

⁴ Designação contemporânea oriunda do vocabulário da comunidade literária digital. O termo refere-se a categorização de temáticas e eventos narrativos por nomenclaturas, visando organizar e orientar as expectativas e propostas de enredo em subgêneros específicos.

para com as expressões literárias do romance não figura um fenômeno inédito, uma vez que a literatura produzida e consumida pelo público feminino tende a ser menosprezada e diminuída em sua complexidade e valor estético ao âmbito literário (BURMEISTER, 2026).

Tendo isso em vista, reconhece-se que, para ter uma experiência bem sucedida de leitura do subgênero, é necessário que haja um acordo feito entre o autor – ao escolher e retratar tópicos delicados em um trabalho sensível e visceral – e pelo leitor – ao ler as descrições narrativas, mobilizadas pelas *tropes* literárias, avisos de gatilho⁵, *hashtags*, sinopse, resumos e resenhas da obra, e consentir com que a história apresente-se em sua natureza ímpia e provocadora. Caso haja resistência ou hesitação em firmar o acordo de adentrar o universo fictício, desaconselha-se a leitura para este tipo de leitor, considerando seu repertório sociocultural e expectativas narrativas acima das obras.

Burmeister (2026) afirma que o leitor tem o direito à leitura de literaturas de transgressão seja por puro lazer e satisfação, para auxiliar no processo de superação de traumas ou para fins de autodescobertas. O valor social do *Dark Romance* reside justamente na potencialidade de exploração de tabus em um ambiente simulado, controlado e seguro, operando como um espaço de entretenimento artístico e de processamento de subjetividades, análogos à curiosidade e atração humana pelo horror, articulando-o como uma resposta ao julgamento e repressão moral.

Por conseguinte, os avisos de gatilhos (*trigger warnings*), demarcadores distintivos e éticos do subgênero, não atuam apenas como um alerta, mas como um mecanismo narrativo de evidência da complexidade subjetiva e, muitas das vezes traumática, que a obra propõe-se a abordar, legitimando a existência de um território sociocultural e de indivíduos leitores que se conectam com versões alternativas e distorcidas de expressões artísticas e dinâmicas interpessoais.

Assim, propõe-se que a vertente do Gótico em *Alice no País das Maravilhas* encontra-se em estado de latência profunda, ofuscantemente mitigada e camuflada pelo espesso véu do *Nonsense*. Nesse viés, reconhece-se que a subversão linguística e lógica, as

⁵ Termo atribuído às menções prévias de temas sensíveis e/ou fraturantes (como violência, abusos, suicídio, entre outros) em diversos modalidades midiáticas.

criaturas antropomórficas, a arbitrariedade e a imprevisibilidade do absurdo operam como um escudo lúdico e extravagante que regula e atenua a performance gótica como substrato literário. A ameaça tirana da Rainha de Copas, a desumanização e desagregação psíquica dos cidadãos do País das Maravilhas, a ruptura ideológica e identitária de Alice podem ser interpretados como elementos de terror psicológico e opressão infantil que são negligenciados em virtude do distanciamento promovido pelas lentes translúcidas do absurdo.

Contudo, ao reimaginar e emoldurar a iconografia de Carroll pela sua conjuntura idiossincrática, atravessada por suas metanarrativas e contexto sociocultural histórico, Tillie Cole extirpa a manta obnubilante do gênero de seu antecessor literário, permitindo que o Gótico transpareça o texto e assuma função de dominância narrativa. Sem o verniz lúdico e irracional, o estranhamento potencializa-se no horror material e psicológico. A escritora utiliza o *Dark Romance* como o instrumento de ressignificação da crueldade sistêmica humana, retratando a violência estrutural contemporânea através de uma perspectiva crua, implacável e provocadora.

2.3. HIERARQUIA DE GÊNEROS LITERÁRIOS: DOMINÂNCIA E LATÊNCIA

Entende-se que o âmbito da literatura configura-se como um espaço de materialização e experimentação estilística, excedendo o conceito de um mero arcabouço teórico prescritivo ou acervo categórico e intransponível de arquétipos do escopo. Essa porosidade literária não legitima a concepção tradicional de “pureza” artística, visto que a riqueza e complexidade se dá por meio do diálogo, sobreposição, travessia e (in) subordinação entre gêneros e tradições literárias que compõem e fixam um texto no cenário diacrônico literário. Para desvelar essa tessitura imbricada, torna-se imperativo mobilizar teorias que validem e discorram acerca da coexistência da pluralidade de gêneros e de suas dinâmicas literárias estruturais.

Jakobson (2014), em seu ensaio sobre as relações de gênero literário, define o conceito de “dominante” como o elemento basilar de uma obra, cuja atuação é primária e instrumental em contexto lírico-narrativo para a relação e interação entre gêneros.

[...] Devemos ter sempre em mente que o elemento que especifica uma dada variedade da linguagem domina a estrutura inteira e, assim, age como seu constituinte mandatório e inalienável, dominando todos os outros elementos e exercendo influência direta sobre eles. (JAKOBSON, 2014, p. 3)

Em outras palavras, o linguista russo constata que, quando se trata de gêneros literários, é imprescindível lembrar-se que a manifestação e efeitos de sentido do superstrato literário de um texto, culmina em relações de dominância e de influência narrativa para com outros gêneros artísticos que atravessam o texto, regulando e definindo sua transparência no corpo do texto. Assim, compreende-se que a presença de uma tradição literária e estilística regente não implica a pureza de gêneros artísticos ou a inexistência de outros segmentos literários, mas confecciona-se, então, um mosaico narrativo ao qual são justapostos outros recortes de efeitos complementares à imagem central, secundado pelas dinâmicas literárias de adstrato hierárquicas de agência e regência narrativa dos gêneros dominantes e a organização e subordinação dos substratos literários da obra à latência. Dessa forma, compreende-se que a integridade e legitimidade de uma obra não reside em sua “pureza” estilística, mas na maestria com a qual o gênero dominante organiza e harmoniza as coexistências e latências genéricas.

Em consonância aos estudos sistêmicos de gêneros literários, Jacques Derrida (2011) contribui para o arcabouço teórico por meio do reconhecimento e confronto de leis tradicionais, questionando as normas sobre gêneros textuais em seus cernes, ao introduzir conceituações como a lei da impureza literária que suscita no princípio de contaminação de gêneros. Ao introduzir a “lei da impureza literária”, o filósofo francês postula o primeiro princípio da contaminação, atestando que, para que um livro seja reconhecido e categorizado como pertencente a um gênero literário, é necessário que o texto narrativo manifeste-se em sua singularidade artística; porém compreende-se que essa relação não é fundamentada pela exclusividade, mas pela “participação sem pertencimento” na esfera literária.

A perspectiva transgressiva do autor oferece uma análise sóbria das relações e evidências literárias que fundam e nomeiam os textos literários. Assim, entende-se que o corpo de um texto pode carregar vestígios literários de diversos outros movimentos estilísticos, sem confinar-se em relações de exclusividade ou dominância absoluta de um título literário. Nesse viés, comprova-se a atuação das marcas de gênero, as quais atravessam, transformam e reconstroem uma obra, forjando zonas de hibridismo literário que dão vazão a indícios artísticos latentes.

Logo, compreende-se que a dinâmica entre gêneros em um texto tolhe a rigidez taxonômica da obra, estabelecendo um axioma de incompletude. Desta forma, o pertencimento categórico a uma conjuntura estética cede espaço a uma participação multifacetada, reconhecendo sua permeabilidade genérica e transbordamento essencial, onde as bordas do gênero são constantemente atravessadas, questionadas, desconstruídas e ressignificadas, criando uma composição pluralizada e indomada pelas normas de nomenclatura da literatura.

Portanto, a investigação das latências góticas em duas narrativas primordialmente orquestradas pelos gêneros literários, *Nonsense* e *Dark Romance*, encontra subsídios teóricos na concepção de que todo texto é, naturalmente, uma tessitura de gêneros e tradições; um sistema literário vivo, no qual seus componentes contracenam entre si, se regulando, se transformando e se definindo reciprocamente. Ao aplicar o embasamento teórico sedimentado por Jakobson (2014) e Derrida (2011) em consonância com o trabalho de gêneros

transgressivos, como o Gótico de Botting (1996), o *Nonsense* de Lecercle (1994) e o *Dark Romance* analisado por Burmeister (2026), oportuniza-se a investigação literária das camadas semióticas e literárias esculpido em *Alice no País das Maravilhas* por meio da dominância do *Nonsense* e adensamento literário realizado pelo Gótico Doméstico e a análise da releitura e reinauguração dos arquétipos carrollianos sob a soberania do *Dark Romance*, o qual contempla, regula, adorna e ressignifica o horror, atestando que a essência da hibridização genérica literária não figura apenas como um instrumento ou recurso narrativo, mas a condição de resistência e longevidade dessas narrativas.

2.4. RELEITURA: CONCEITOS E REFERÊNCIAS

No cenário literário contemporâneo, o fenômeno da releitura – popularizado sob o termo inglês, *retelling* – de cânones clássicos tem conquistado espaço e notoriedade na comunidade literária. Historicamente, as adaptações e releituras eram consideradas cópias, derivações e até mesmo parasitações literárias, cultural e artisticamente inferiores. Entretanto, conforme constata Hutcheon (2013), a adaptação se dá por meio da dicotomia processo-produto, uma vez considerada tanto a natureza de transposição específica e declarada de uma obra original, quanto o método processual de recepção, interpretação e apropriação literária. Portanto, rompe-se com a concepção de releitura como uma manifestação literária inferior às obras de referência – aqui compreendidas como textos literários autorais que são usados como inspiração para outros trabalhos derivados –, legitimando o seu fazer poético e estabelecendo-o como uma expressão autônoma de produção narrativa.

Diante disso, o ato de reler e adaptar consolida-se como um processo de criatividade, curadoria, (re)invenção e assimilação, preservando ou modificando componentes elementares da obra-inspiração. Visa-se, portanto, ampliar o horizonte de novos (re)significados e sentidos de acordo com o recorte social, histórico e cultural no qual o texto está inserido. Dessa maneira, constata-se que a releitura almeja “repetir sem replicar”, estabelecendo os arquétipos regentes que transparecerão no texto derivado e reinaugurando elementos em símbolos intertextuais que dialogam simultaneamente com a história original e o contexto literário em que está inserido (HUTCHEON, 2013).

Nesse sentido, a mecânica de releitura remonta à concepção de texto de “segundo grau”, cunhada por Gérard Genette (1982), definindo-se como uma narrativa confeccionada e recebida à luz de uma obra de referência. É necessariamente dessa sobreposição conceitual que emerge a natureza palimpséstica (GENETTE, 1982) da adaptação: assim como nos antigos pergaminhos que eram raspados para dar lugar a novas escritas, o texto relido reescreve sua matriz original, mas não a apaga. Assim, o leitor que possui a obra-inspiração como repertório cultural consegue perceber a presença fantasmagórica do original como uma sombra ou um eco na narrativa reinaugurada.

Para além disso, faz-se essencial delinear os limites da criação e performance de um texto adaptado. O processo de transposição de uma história transcende a mera atualização estilística, passando a exercer funções e mobilizar dinâmicas socioculturais e ideológicas. Enquanto matrizes literárias predecessoras serviam como instrumentos de transmissão e regulação de valores, crenças e convenções de seus respectivos contextos histórico-culturais, na prática da releitura, o autor detém o potencial de intervenção, assumindo a prerrogativa tanto de endossar e legitimar o arcabouço ideológico do texto de referência quanto de confrontá-lo, decompô-lo e subvertê-lo ativamente.

Somado a isso, de acordo com os estudos sobre *retelling* de Stephens e McCallum (1998), os novos efeitos de sentidos confeccionados em uma releitura nascem de uma relação tripartida entre os pilares: matriz literária, metanarrativas e inscrição de novos processos discursivos. Nessa tríade, tem-se a construção de um sistema literário vivo, no qual a obra de referência atua como um “esqueleto” – um arcabouço repertorial de imagens, símbolos poéticos, bagagem histórica e cultural e de experiências e expectativas de leitura a serem reiterados ou transformados no texto derivado. As metanarrativas, por sua vez, são contempladas como a “pele” que envolve e delinea os contornos do conteúdo literário de uma obra – uma moldura idiossincrática que contorna e atravessa a narrativa com temas, convenções, crenças, ideologias e tabus e que introduz as lentes socioculturais pelas quais o leitor enxergará determinado universo fictício. Por fim, os processos discursivos são fixados como a materialidade “corpórea” do texto; o fazer literário em si. Neste momento, a construção da dimensão narrativa se consolida por meio de procedimentos metódicos nos escopos estilístico e literário, tangendo desde as escolhas lexicais, ordem sintática e elencamento de signos até mesmo ao tom narrativo, construção de diálogos, desenvolvimento de personagens e eventos.

Sob esse viés, ao sobrepor essa conjuntura teórica às obras instrumentais do presente trabalho, é possível notar como a releitura tece novas relações entre os elementos literários. *Alice no País das Maravilhas* consolida-se como a matriz literária iconográfica da releitura contemporânea, *Sick Fux*, atuando como uma ossatura arquetípica que provê o repertório semiótico basilar. Então, os elementos icônicos e transcendentais da obra original são

reaproveitados, oportunizando, enfim, a transfiguração destes componentes mediante a nova conjuntura literária e idiossincrática na qual a releitura materializa-se.

Ao passo que a história de Alice é tecida e envolta em uma narrativa lúdica, endereçada ao público infantil e alicerçada no gênero do *Nonsense*, na obra de Tillie Cole, Sick Fux, tal conjuntura estilística é desapiedadamente desconstruída. Na releitura contemporânea, a autora inglesa vale-se dos elementos emblemáticos do livro referência, como os arquétipos dos personagens principais e de suas peculiaridades específicas, bem como a premissa de uma queda estarecedora ao inconsciente e a abordagem do tema da insanidade e do absurdo.

Mais do que isso, a adaptação mobiliza deslocamentos e ressignificações de elementos intrínsecos à narrativa de Carroll. Em *Alice no País das Maravilhas* o *Nonsense* opera como o mediador primário das interações lúdicas e desautomatizadoras entre os indivíduos com o mundo maravilhoso, estando presente dentro dos personagens em suas excentricidades singulares e no cenário por meio da materialização e agrupamento de componentes cenográficos destoantes em relações desautomatizadoras. No que se refere a *Sick Fux*, a irracionalidade e a insanidade são imbuídas à psique dos personagens da trama, deturpando a topografia e subvertendo-a em um ambiente que remonta o Gótico internalizado. Ao atestar o desvario clínico, a apatia intrínseca e o sadismo corrosivo como sintomas da realidade abjeta na qual eles vivem, o livro corrompe o delírio onírico de sua matriz literária, transmutando-o em um pesadelo devastador e traumático.

O fictício País das Maravilhas, outrora um reino de excentricidades e onde o impossível torna-se possível, atua como um domínio imaginário ao qual a protagonista recorre como subterfúgio para proteger-se mentalmente da barbárie. Contudo, este refúgio de evasão psíquica instaura um claustro mental, tornando-a refém de seus próprios traumas e memórias, mas, desta vez, externalizando-os. Assim, subverte-se a premissa da jornada de Alice: seu desafio primordial não consiste mais em encontrar o caminho para sair do País das Maravilhas, mas sim em encontrar um meio para escapar do labirinto psíquico e

intrinsecamente traumático enfrentado para poder romper com as correntes que a aprisionam em um mundo maravilhoso interno.

Em síntese, a transposição da matriz *Nonsense* para os fundamentos do *Dark Romance* consagra o auge da releitura como um fazer poético de transgressão. Ao remover a película extravagante e ofuscante do gênero literário do absurdo para expor a essência da corrupção, antropofagia, opressão e traumas, a adaptação moderna vale-se da aptidão intertextual e palimpséstica para transformar uma ilustração do absurdo lúdico no porta-voz subversivo e audacioso de denúncias e críticas ao cenário social, ideológico e histórico do qual ele emergiu.

3. DESENVOLVIMENTO

3.1. *ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS*: AS FISSURAS DO LÚDICO E AS REENTRÂNCIAS DO GÓTICO LATENTE

Como pontua Lecercle (1994), *Alice no País das Maravilhas*, a matriz do *Nonsense*, foi canonizada como um mito na literatura inglesa, tendo em vista a excelência em seu trabalho linguístico, pragmático, filosófico e intuitivo materializado na jornada da protagonista. Contudo, em um estudo interdisciplinar, evidenciam-se algumas camadas estilísticas que conferem densidade ímpar à sua conjuntura literária. Diante disso, discute-se a extensão da pluralidade lírica da obra, tendo em vista os elementos e tradições literárias subvertidos no texto, como: a literatura didática, a sátira e a tonalidade paródica. Levantam-se, portanto, questionamentos acerca da coexistência de outros subtons literários que se manifestam no texto essencialmente *Nonsense*, como a vertente gótica.

Em uma análise preliminar, a proposta de investigar vestígios Góticos em uma obra canonizada no arcabouço literário lúdico e infantil pode suscitar suspeição, ou até mesmo ceticismo. No entanto, a presença de uma atmosfera abjeta na obra vitoriana não figura uma reinvenção das adaptações modernas ou de críticas e categorizações posteriores à obra. Compreende-se, então, que esta resistência se dá paradoxalmente, em decorrência da opacidade hermenêutica das lentes literárias do *Nonsense*. Ademais, a autora inglesa apresenta que a jornada ao submundo exige o mesmo rigor de leitura analítica que o Gótico reivindica.

Assim, sob a égide do “maravilhoso”, ambientes, eventos e personagens de natureza inerentemente inquietante são naturalizados e categorizados como uma manifestação extravagante e ruidosa do princípio do *Nonsense*. Portanto, entende-se que a abjeção e o ilógico atuam como um mecanismo narrativo de anestesia estética, eclipsando outros gêneros subordinados, fazendo do absurdo um véu que oculta outras manifestações artísticas latentes. Logo, para encontrar e enxergar as evidências estilísticas transcendentais ao gênero primário, é necessário desautomatizar mais uma vez o texto e suas imagens, mas, dessa vez, com um escrutínio minucioso capaz de transpassar a opacidade do *Nonsense*, voltando o olhar às fissuras por onde emergem outras manifestações e componentes literários na obra.

Desse modo, objetiva-se investigar e interpretar os elementos simbólicos e sua ambiguidade ilustrados em *Alice*, visando analisar o potencial latente da essência sombria e disruptiva das imagens subscritas na narrativa e como este arcabouço subjetivo e literário atua como um subsídio temático e estético fundamental para o florescimento e amplificação de manifestações literárias subversivas, como o gênero Gótico.

Para atingir tal objetivo, é imprescindível reconhecer que a obra *Alice no País das Maravilhas*, em sua essência taxonômica literária, não se consolida como um texto Gótico tradicional (JACKSON; COATS; McCALLUM, 2008, p. 13). Todavia, a obra mimetiza manifestações de transgressão semelhantes de gênero literário, por meio da subversão de manuais didáticos e conjunturas socioculturais vitorianas conservadoras. Conforme pontua a crítica moderna, a jornada da protagonista a um mundo subterrâneo paralelo, paradoxal e disruptivo convida exatamente ao mesmo tipo de leitura psicanalítica que o gênero Gótico, como um todo, insistentemente exige. Assim, o livro transcende o viés lúdico e a categoria infantil, tornando-se um espaço evidente de manifestação e infiltração estética do horror no *Nonsense*, semeando no subtexto influências estéticas expressivamente umbrosas e imbricadas, reconfigurando o gênero literário de destaque em uma nova manifestação: o Gótico latente.

Nessa conjuntura, o Gótico se reinventa, abdicando de seus cenários categóricos e temáticas tradicionais para atuar como subtom na composição literária e estética dominante. As narrativas góticas progressivas evadem os clássicos castelos abandonados e as ruínas assombradas em busca de novos espaços para ilustrar suas camadas subjetivas e estilísticas, metamorfoseando esses ambientes em cenários como um mundo espelhado, paralelo ao real – um espaço paradoxalmente familiar, mas profundamente diferente, estranho e único. Além disso, os arquétipos de vilania também são transmutados; a força antagonista da narrativa não se materializa em uma entidade sobrenatural regida por seus instintos e desejos inerentes a uma natureza maligna. Em vez disso, ela manifesta-se dentro do indivíduo ou no arcabouço que o sustenta – por meio de intervenções e rupturas, como fragmentação identitária, acometimento de distúrbios psíquicos ou incumbência do mal à humanidade.

Neste último espectro, a força maléfica opera através da projeção e maculação de uma realidade que deveria ser familiar e reconfortante, mas que, em sua essência, revela-se instável, opressiva e extravagantemente ilógica. Ao apropriar-se dos signos do mundo de referência com o propósito de desautomatizá-los, esse novo ambiente subverte a lógica e mecânica natural de organização e comportamento destes elementos, confeccionando um ecossistema verossímil, porém intrínseca e perturbadoramente abjeto. Desse modo, o verdadeiro horror transcende o temor primordial pela própria segurança em contextos de ameaças corpóreas ou de coerção – outrora personificadas na predação de monstros e entidades sobrenaturais clássicas -, residindo no temor pela profanação da integridade psíquica e subjetiva do indivíduo. Portanto, o epicentro do medo é confinado dentro do sujeito e articulado por meio do estranhamento e da desconfiança. O desconcertante se consolida no fato de existirem faces de um próprio “eu” e na incapacidade de confiar inteiramente em seus sentidos ou no universo sociomaterial que o cerca.

Essencialmente, a narrativa dialoga com a vertente gótica ao amadurecer conceitos basilares do misticismo e do desconhecido. Ao serem colocadas em segundo plano na história, essas concepções categóricas do Gótico tradicional são convertidas em deslumbre inexplicavelmente absurdo e profundo estranhamento.

A fim de desmistificar as lentes pelas quais o mundo de *Alice* é lido, faz-se instrumental delimitar e segmentar o escrutínio das marcas góticas latentes em eixos basilares que articulam a mecânica de desautomatização dos signos na obra. Assim, a análise a seguir debruça-se sobre duas esferas analíticas elementares: o cenário espacial, a fragmentação disruptiva do sujeito. Por meio dessa dicotomia, ilustram-se os vestígios Góticos latentes foram imbuídos por Carroll na história e assimilados pelo universo fictício igualmente caprichoso e excêntrico do País das Maravilhas de Cole. A partir disso, oportuniza-se a análise como a herança gótica deste esqueleto estético e arcabouço literário se desenreda e floresce em releituras contemporâneas alicerçadas em sua premissa arquetípica.

3.1.1. A ARQUITETURA DO ABSURDO

A primeira expressão latente do Gótico materializa-se na concepção topográfica de seu universo fictício. Ao colapsar no País das Maravilhas, Alice se encontra submersa em uma heterotopia (FOUCAULT, 1967); um contra-espço que se constrói como um domínio simultaneamente mítico e realista que contesta, suspende e subverte convenções e normas monolíticas dominantes e excludentes do mundo exterior. Essa realidade confeccionada e excentricamente esmerada vale-se dos signos e sentidos extraídos do cenário sociomaterial canônico do contexto vitoriano, não para mimetizá-lo em um trabalho literário didático, mas para remodelá-los para fazer deles instrumentos de desautomatização e estranhamento, coagindo o leitor a abandonar sua leitura de mundo dessensibilizada. Ao desestabilizar o equilíbrio sistêmico de sentidos dos signos conhecidos, a narrativa destitui o olhar normalizado do leitor para com o texto, “forçando” o receptor a estranhar, identificar, reconhecer e assimilar à nova diretriz de leitura que rege e organiza não somente o signo, mas este novo mundo como um todo.

Longe de um paraíso idílico vitoriano, o País das Maravilhas torna-se um domínio perturbadoramente labiríntico e angustiante; um espaço opressor erguido com fragmentos daquilo que é familiar porém ilógico, forjando um lugar inteiramente inédito do qual não se pode escapar, senão adaptando-se às suas regras. Uma vez considerados os elementos desse cenário fantástico, admite-se que seus componentes são conhecidos em sua forma e função original no mundo exterior, mas são desconstruídos e remontados de maneira inteiramente imprevisível e instável na dimensão fictícia. Dessa maneira, ao rejeitar a lógica exterior, invalidando e ridicularizando a cartilha civilizatória que a protagonista tenta sobrepor ao ecossistema do País das Maravilhas, o próprio cenário rompe com o contrato da racionalidade, ordem, linearidade, posse e causalidade vigente. Instiga-se, assim, o que Royle (2003) introduz como a “Crise do Apropriado”, isto é, o declínio instável de todas as verdades, regras e certezas cristalizadas. Consequentemente, os personagens da história encontram-se submersos, absortos e vulneráveis em um reino blasfemo e cindido, no qual as certezas absolutas esmaecem e as crenças e preces não são validadas, ecoando e se esvaindo na imensidão de um abismo seja ele subconsciente ou material. Ergue-se um reino fadado à

decadência da ordem, equilíbrio e lógica; um abismo deslumbrante porém indecifrável onde a razão e justiça perecem e onde as leis do mundo acima não sobrevivem à queda ao mundo maravilhoso.

No contexto narrativo, a topografia sombria de *Alice no País das Maravilhas* materializa-se primordialmente em cenários como o Salão das Portas, durante o chá da tarde com o Chapeleiro Maluco, na Cozinha da Duquesa ou durante a partida de croquet, por exemplo. O salão no qual Alice aterriza, o qual outrora representaria um cômodo transitório comum, agora converte-se em um mecanismo de regulação, contenção e subjugação da corporalidade e subjetividade humana. Ao criar um labirinto feito de portas ao invés de paredes e ao demandar que a personagem deforme seu corpo para ser aceita pelas portas do País das Maravilhas, o espaço do salão de entrada recusa-se a acolher a materialidade e lógica humana nativas do universo da superfície.

A contravenção do País das Maravilhas infiltra-se ainda mais no arcabouço estrutural da sociedade vitoriana, alvejando a dinâmica sistêmica do espaço doméstico da época. Na cena da cozinha da Duquesa, basta um olhar atento para perscrutar rachaduras desse ecossistema refratário e adamantino. Sob o fino, porém ofuscante, véu do *Nonsense*, um lar desconstrói-se espalhafatosa e caoticamente. Permeado pelo aroma denso de pimenta moída, o cenário converte um espaço que originalmente retoma o imagético de conforto, segurança e abrigo e o metamorfoseia em um local hostil e violento, com funcionários atirando objetos potencialmente cortantes uns nos outros em um cômodo onde até o ar é infesto e asfíxiante.

Desse modo, a imagem do lar doméstico vitoriano é desvelada como um espetáculo orquestrado de horrores e de violência naturalizada, onde os personagens performam funções sociais esvaziadas de conexão e de sentimentos e a essência primordial da mundanidade é zombada, por meio de eventos, como uma transformação de um infante em um suíno.

Fale rudemente com o seu garotinho,
E bata nele até que ele espirre;
Ele faz isso somente para incomodar,
Porque ele sabe que vai provocar.

(CARROLL, 1901, p. 63, tradução nossa).⁶

A partir da interpretação da cantiga de ninar recitada pela Duquesa e do contexto narrativo, é possível dizer que a hostilidade não se configura um mero recurso cômico, mas sim uma manifestação gótica que subverte e converte o lar vitoriano em um epicentro de abjeção, deformando tanto os fundamentos socioideológicos e culturais regentes deste contexto, quanto seus agentes propagadores.

Ademais, a manifestação desta atmosfera subversiva e sombria ganha contornos de decadência e de estagnação temporal na memorável sessão de Chá da Tarde do Chapeleiro Maluco. O que no imaginário vitoriano representaria uma de suas tradições cerimoniais mais simbólicas do decoro, polidez e legado do contexto sócio cultural de meados do século XIX, em contexto narrativo, é subvertido de modo que o que é varrido para debaixo dos panos, agora é servido à mesa junto às louças e porcelanas maculadas de um rito em declínio, marcado por fraturas históricas, como discursos de falso moralismo e puritanismo, institucionalização e tutela punitivas e comportamentais, adultização infantil e sanitização subjetiva dos cidadãos vitorianos.

A máxima da opressão e violência ilegítima no País das Maravilhas é personificada na figura da Rainha de Copas e em sua regência tirana. Sua ditadura sustenta-se e opera em função da arbitrariedade e capricho absolutos da personagem, como demonstrado na cena em que a mulher contracena com seus súditos, cartas do baralho, os quais são sentenciados à morte por terem plantado flores brancas ao invés de vermelhas no jardim real. A coisificação da vida extrapola o limiar ético e social, alcançando a vida animal como um todo. Tal interpretação pode ser exemplificada pela partida de croquet protagonizada pela Rainha e por Alice, na qual os jogadores utilizavam flamingos como taco, porcos-espinhos como as bolas e os cavaleiros da corte eram os arcos.

[...] bem quando ela conseguiu endireitar o pescoço do flamingo, e estava prestes a dar uma pancada no porco-espinho com a cabeça dele, a ave se contorcia e olhava para o rosto da garota com uma expressão tão confusa que ela não conseguia evitar cair na gargalhada: e quando ela finalmente conseguiu abaixar a cabeça do animal e

⁶ No original: “Speak roughly to your little boy, / And beat him when he sneezes; / He only does it to annoy, / Because he knows it teases.”.

ia recomeçar sua jogada, Alice encontrou-se irritada em descobrir que o porco-espinho havia se desenrolado e estava rastejando para longe.⁷

(CARROLL, 1901, p. 86-87, tradução nossa)

O fragmento extraído da história original lança luz à violência estrutural e sistemática que é diluída e atenuada pela cortina do absurdo. Não somente a ordem da Rainha de Copas de que estes seres vivos atuem como objetos à mercê de seus caprichos e temperamento, mas a própria diversão de Alice ao ver a situação de subalternação dos animais e sua frustração perante a fuga do porco-espinho ilustram com nitidez a banalização e objetificação da vida, a qual é envolvida por uma manta que oculta o controle sociomaterial despótico e a brutalidade mascarada pela narrativa essencialmente lúdica.

Em suma, a análise topográfica de *Alice no País das Maravilhas* demonstra como a obra referência de Carroll já abrigava signos subversivos e ambíguos por natureza, os quais possibilitaram a manifestação espacial e psicológica intrinsecamente conectada ao horror e à abjeção e sua potencialização na adaptação. É da infraestrutura gótica latente da narrativa que o *Dark Romance* extrai os princípios estruturais da releitura contemporânea. Afinal, ao camuflar a hostilidade doméstica, a distorção temporal e dissolução da identidade perante a arquitetura do absurdo, o País das Maravilhas acaba por distanciar-se da imagem de uma mera representação lúdica e excêntrica para consolidar-se como uma cartografia precursora do terror predominantemente Gótico.

3.1.2. A MUTABILIDADE MATERIAL E SUBJETIVA

A segunda materialização latente da atmosfera subversiva manifesta-se naquilo de mais íntimo da mundanidade: a dicotomia corpo e mente. Ambos os domínios são invadidos e convertidos, corrompendo a estabilidade corpórea, psíquica e lógica dos personagens sob um ilusório véu do absurdo, que tinge de rosa as lentes sob as quais enxergamos essa desfiguração física e psicológica. Em diversos momentos do texto, torna-se evidente que o

⁷ No original: “[...] just as she had got its neck nicely straightened out, and was going to give the hedgehog a blow with its head, it would twist itself round and look up into her face, with such a puzzled expression that she could not help bursting out laughing: and when she had got its head down, and was going to begin again, it was very provoking to find that the hedgehog had unrolled itself, and was in the act of crawling away.”.

País das Maravilhas recusa não somente a lógica ordeira do mundo acima, mas também a materialidade e coerência do corpo humano.

No texto original (CARROLL, 1865), ao adentrar o País das Maravilhas, a protagonista vivencia a corrosão lenta e progressiva de seu repertório de conhecimentos gerais e científicos extraídos e legitimados pelo mundo da superfície. O esquecimento vertiginoso de seus fundamentos matemáticos, noções geográficas e até mesmo cantigas infantis lança luz ao repúdio à lógica mundana, corroendo os alicerces intelectuais que conectavam Alice ao reino acima. A desagregação atinge seu ápice quando a própria garota questiona sua identidade:

[...] Deixe-me pensar: eu era a mesma quando levantei hoje de manhã? Eu acho que quase lembro de me sentir um pouco diferente. Mas se não sou a mesma, a próxima pergunta é: Quem céus sou eu? Ah, *essa* é a grande charada!⁸

(CARROLL, 1901, p. 18, tradução nossa).

Tamanha ruptura cognitiva, somada à remissão das ancoragens afetivas e intelectuais, culmina no apagamento de uma das facetas do sujeito e da sua individualidade. Na abertura da história, Alice apresenta-se por meio de uma fragmentação subjetiva. De um lado, introduz-se a Alice material, movida pela curiosidade infantil e pelo espírito aventureiro. Do outro lado, desponta a segunda voz de Alice, com uma natureza confrontativa e racional, a qual atua como a contraparte da matriz identitária regente com o propósito de questionar, ponderar e organizar os pensamentos e ideias da menina. Contudo, à medida que a experiência na dimensão maravilhosa adensa-se, a persona lógica e inquisidora da menina é silenciada. Entre encontros e desencontros ruidosos e obnubilantemente eloquentes com o absurdo, tolhe-se a possibilidade do monólogo subjetivo entre as facetas identitárias e a produção crítica. A protagonista testemunha sua subjetividade crítica tornar-se escusável e ser completamente subjugada pela abjeção do universo fictício e seus componentes. O domínio subterrâneo impõe-se em sua autoridade absoluta, preenchendo as lacunas do pensamento e da interpretação com a cacofonia ensurdecadora do *Nonsense*, estabelecendo, assim, a métrica caótica como diretriz mediadora do ecossistema fictício.

⁸ No original: “Let me think: 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!”.

Alice apresenta uma formação subjetiva idiossincrática, evidenciada por seus padrões de raciocínio e agência durante a interação com os componentes do País das Maravilhas. Conforme acompanha-se a jornada da garota, torna-se nítida a permeabilidade ideológica e racional da criança. Isso porque, uma vez munida do conhecimento e das experiências vividas no mundo da superfície, a protagonista adentra o reino fantástico genuinamente convencida de que o mundo é completamente explicável e inambíguo (RACKIN, 1966). Contudo, à medida que a menina interage com os habitantes das terras subterrâneas e com o ambiente que a cerca, ela gradualmente abdica da racionalidade e coesão com as quais ela foi ensinada a acessar a realidade.

Embora a própria Alice não possua o discernimento necessário para chegar a esta conclusão, é evidente que as regras, os valores, os códigos de etiqueta e as hipóteses matemáticas que reverberam de seus discursos e ações no início de sua aventura, consistem em ecos de fragmentos da conjuntura sociocultural inglesa regida por uma cartilha civilizatória, imposta e criada pelos adultos vitorianos. Portanto, as crenças e conhecimentos, os quais a garota cultiva com uma paixão doutrinária, demonstram-se esvaziados de identificação autêntica ou de elaboração crítica, ao passo que eles foram apenas disseminados por meio de discursos moralizantes e contraditórios proferidos por figuras de referência em seu contexto sócio e histórico (RACKIN, 1966).

O repertório articulado pela criança configura-se, para Rackin (1966), como uma reprodução mimética por associação das premissas estruturais propagadas por seu ciclo de convívio. Alice performa como um reflexo passivo do meio em que ela está inserida, absorvendo conhecimentos e dogmas inquestionavelmente, sem sequer analisar ou confrontar a informação que lhe é imposta. Por isso, ao tentar vestir seu repertório emprestado do mundo da superfície para enfrentar as vicissitudes do País das Maravilhas, a protagonista fracassa perante o caos, em uma tentativa de transpor as regras e linearidade do mundo verossímil em um microcosmo, até então, maravilhoso. Assim, a partir da ineficácia do raciocínio lógico de Alice frente ao absurdo reverbera a premissa cunhada por Botting (1996), onde o horror faz morada, intrinsecamente, na desagregação do sujeito racional e no dismantelar de suas certezas e crenças.

Neste ponto, cria-se uma ilustração das disputas ideológicas e materiais entre Alice e o País das Maravilhas: de um lado, a garota em uma tentativa desesperada de encontrar ou de manufaturar resquícios da lógica mundana de seu domínio de origem; do outro, um reino excêntrico fundamentado por leis irracionais e imprevisíveis que ergue-se de maneira imponente, irreduzível e intransigente a qualquer concessão. Como em todo duelo entre o homem e o mundo em que ele habita, a humanidade há de ceder quando confrontada com a magnitude totalizante de um ecossistema auto-mantenedor e soberano à efemeridade da mundanidade. Logo, se o País das Maravilhas rejeita o sistema racional, linear e causal do mundo acima, a única forma de sobreviver à insanidade endêmica é renunciando à própria lucidez – um tributo ao culto do absurdo.

Ademais, as sucessivas e incontroláveis distorções corporais de Alice violam o senso de autocontrole e de agência sobre o próprio corpo, corrompendo a familiaridade humana para com o próprio corpo. As transfigurações súbitas, imprevisíveis e excessivas culminam e justificam o sentimento profundo de angústia de não pertencimento, seja por estar pequena demais para tentar escalar uma mesinha de vidro ou por estar demasiadamente grande ao ponto de enclausurar-se na arquitetura da casa do Coelho Branco. Até mesmo quando Alice acostuma-se com a dinâmica de redimensionamento de estatura – o que implicaria que um padrão foi identificado e uma ordem lógica foi inscrita nesta ação – o País das Maravilhas resiste e rompe com a tentativa de sistematizar o absurdo e instituir uma lógica, fazendo com que partes do corpo da menina cresçam muito mais que o esperado, como o pescoço, e encolha até tornar-se vulnerável ao lugar e às criaturas que a cercam.

Nessa instância, o único referencial de materialidade e coerência é corrompido; o corpo, que um dia foi morada de segurança, confiança e certezas, transforma-se em um invólucro abjeto, corruptível e igualmente imprevisível. Seja extrínseco e convencionalizado – como o ato de fazer uma reverência logo após colapsar contra o mundo fantástico subterrâneo em expressão de cordialidade e etiqueta –, ou intrínseco e pessoal – como a anatomia humana e sua previsibilidade –, o País das Maravilhas não responde a nenhuma das leis do mundo da superfície.

Para além da deformação anatômica de Alice, a desautomatização da imagem infantil reitera uma crítica à conjuntura sociocomportamental vitoriana, destrinchando um sistema moralizante e sanitizante. Em uma tentativa de ilustrar a mordacidade de uma das facetas de sua sociedade, a escolha da abjeção e do grotesco retoma concepções primordiais do Gótico, em específico o *body horror* (horror corporal). Uma das cenas mais ilustrativas dessa subversão é protagonizada pela Duquesa em sua cozinha caótica e impregnada com um aroma defumado de pimenta, onde um infante é paulatinamente transformado em um suíno. Ainda que o *Nonsense* advogue pela imparcialidade e irracionalidade, compreende-se que tais mutações não sustentam-se como um alívio cômico oriundo do *Nonsense*, mas sim como uma crítica aos valores e convenções que formam e versam os cidadãos vitorianos. Tal interpretação das imagens simbólicas apresentadas em cena, alicerçam-se no conceito de desautomatização dos sentidos domésticos e corriqueiros para articular o sentimento fruto do *Unheimliche* – o infamiliar ou o inquietante –, conceito freudiano. Assim, ao romper com os conhecimentos prévios e expectativas do público, ressignificando aquilo que costuma causar reconhecimento e conforto, desfigura-os em sentimentos de estranhamento e insegurança frente a um objeto familiar e conhecido.

Enfim, entende-se que a degradação física e o desequilíbrio psicológico vivenciados pelos habitantes do universo espelho constituem uma dicotomia indissociável. Sob essa ótica, como contribui Rackin (1966), o universo carrolliano desvela perfeitamente a fragilidade e efemeridade da identidade do sujeito frente ao caos fruto do absurdo. Para o estudioso, uma vez em um ecossistema destituído de causalidade e lógica, a insanidade deixa de figurar uma anomalia ou um pária para tornar-se uma resposta de autopreservação frente a uma ameaça ontológica.

A contribuição de Rackin revela que a insanidade e o absurdo inscritos e reiterados na obra não compõem uma falha intrínseca de caráter ou uma figuração de anomalia ou disfunção, mas, na realidade, operam quase como um mecanismo de seleção natural psíquico. Em um domínio extirpado de causalidade, onde a lógica e a ordem foram banidas, a loucura reverencia e recebe os visitantes do reino paralelo com um sorriso largo, como o do Gato de Cheshire, revelando uma verdade subjacente: nesta dimensão, a insanidade não figura como

uma problemática – como uma epidemia que deve ser contida –, mas um requisito inexorável para viver em harmonia com este mundo caprichoso e excêntrico.

Tal degradação é reiterada pelos próprios habitantes do reino maravilhoso, a exemplo do Grifo e da Lebre de Março, cujos relatos atestam que sua forma mitológica e sua insanidade – respectivamente – não lhes é inata, mas figura sequela da exposição contínua ao absurdo. Essa imagem é ilustrada logo no primeiro chá da tarde que Alice participou no reino paralelo, na companhia do Chapeleiro Maluco, Lebre de Março e do Arganz.

Em dado momento, o Chapeleiro menciona para seus convidados que seu relógio marca os dias ao invés das horas, o que culmina na indignação e curiosidade de Alice, que o confronta sobre a natureza do invento. Assim, o grupo se envolve em uma discussão sobre o personagem Tempo, o qual organiza e controla a passagem do tempo no País das Maravilhas. Assim, o anfitrião revela um desentendimento com a entidade primordial, o que resultou na suspensão completa do transcurso temporal, eternizando o momento do chá da tarde. Nisso, o Chapeleiro contextualiza a desavença e traz à tona um detalhe pequeno porém expressivo:

“[...] Nós discutimos Março passado – pouco antes *dele* enlouquecer, você sabe – (apontando com sua colher de chá para a Lebre de Março,) – foi no grande concerto da Rainha de Copas, e eu tive que cantar [...].”⁹

(CARROLL, 1901, p. 74-75, tradução nossa).

O relato do Chapeleiro escancara que, ainda que a dinâmica instável, ilógica e excêntrica provoque comicidade a partir das frequentes quebras de expectativas, existe uma verdade entredita sobre esse reino magnífico. Ao serem continuamente submetidos à erosão dos sentidos lógicos do mundo real, os indivíduos são destituídos de suas âncoras cognitivas que orientam e regulam a coerência, o discernimento e o senso crítico de sua agência, resultando na degradação gradual da sanidade mental daqueles envolvidos. Despídos de sua racionalidade e sensatez, os habitantes dessa dimensão tornam-se vulneráveis e suscetíveis à sutileza da manipulação estrutural que permeia não somente as entranhas do País das Maravilhas, mas que também referenciam fundamentos do Gótico internalizado.

⁹ No original: “[...] 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 – [...]”.

Diante dessa conjuntura, afirma-se que a violência estrutural velada exercida contra o corpo, a mente e a subjetividade em *Alice no País das Maravilhas* compõe o verdadeiro núcleo de sua latência gótica. A corrupção sistemática da corporalidade e subjetividade humana atesta que o livro referência já se prestava a tolher a individualidade humana em nome da adaptação subjetiva ao caos.

A desordem e a violência institucionalizadas são nitidamente ilustradas na cena da sentença do Valete de Copas. No capítulo onze do livro, o Valete é levado a julgamento sob a acusação de roubar as tortas da Rainha de Copas. Para tanto, todo o reino mobilizou uma corte jurídica, composta por oficiais, júri popular e testemunhas, em uma sessão presidida pelo rei. Em um espetáculo indecoroso e cacofônico, no qual o júri apenas repetia as frases ditas durante a assembleia e as testemunhas travavam diálogos desconexos com o Rei – o qual tentava acusar todo e qualquer participante dos testemunhos – nota-se a crítica ácida à contrafação dos procedimentos penais, conduta jurídica e inconsistência de evidências reais, comprovando o declínio sistêmico da sociedade do País das Maravilhas.

Em última instância, após os testemunhos do Chapeleiro Maluco, da cozinheira da Duquesa e da própria Alice, o Coelho Branco apresenta uma carta enviada anonimamente como última evidência. Nesse momento, revela-se como os procedimentos penais são esvaziados de comprometimento, justiça e imparcialidade, expondo a decadência dos sistemas hierárquicos jurídicos e sociais da sociedade vitoriana, por meio dos posicionamentos da elite de Copas frente à insuficiência de provas cabais para deliberar o resultado do julgamento.

[...] — Que o júri decida o veredito — o Rei disse, pela vigésima vez naquele dia.

— Não, não! — disse a Rainha. — A sentença primeiro — o veredito depois.

— Mas que bobagem! — disse Alice em voz alta. — Onde já se viu a sentença vir antes!

— Olha a boca! — disse a Rainha, ficando roxa de raiva.

— Não! — disse Alice.

— Cortem-lhe a cabeça! — a Rainha gritou a plenos pulmões. Ninguém se mexeu.¹⁰

¹⁰ No original: “[...] 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 won’t!” said Alice. “Off with her head!” The Queen shouted at the top of her voice. Nobody moved.”.

(CARROLL, 1901, p. 127, tradução nossa).

A partir da cena é possível enxergar como as engrenagens e mecanismos jurisprudentes da realidade vitoriana, uma vez destituídas do compromisso com a verdade e justiça, performam tal qual uma peça teatral cômica. Nesse viés, o leitor, agora na posição de espectador, assiste a uma performance: indivíduos vestidos de figuras jurídicas em uma tentativa pífia de encenar um simulacro de tribunal, mas que acabam por tropeçar na própria retórica esvaziada de embasamento e coerência. Ao expor a cena, o autor transborda o limiar do ridículo e atinge a esfera crítica, retratando o sistema jurídico e burocrático vigente em sua falência estrutural e social.

Ao transpor este arcabouço lírico ao *Dark Romance*, torna-se notável que a obra derivada não imbui a nova narrativa de violência e corrupção, uma vez que ela apenas apropria-se da desintegração identitária e degradação corpórea já experienciadas por Alice, podendo sua ironia lúdica original a fim de expô-los como mecanismos de regulação, controle e abuso psicológico. Constata-se, então, que a insanidade exigida por Carroll como “tributo à sobrevivência” é desenvolvida e aprofundada na releitura, redefinindo os parâmetros de transgressão e alcançando seu ápice da abjeção absoluta contemporânea.

3.2. *SICK FUX*: A RESSIGNIFICAÇÃO DA ABJEÇÃO CONTEMPORÂNEA

Ao passo que *Alice no País das Maravilhas* consagrou-se no panteão literário como um dos cânones da literatura *Nonsense* em sua vertente infantojuvenil, *Sick Fux* (2017) irrompe no escopo contemporâneo como uma sombra, a contraparte ou antípoda, “profanando” o reino místico e fantástico onde tudo é possível. A obra fratura as molduras literárias da fantasia e do *Nonsense*, emoldurando a narrativa no País das Maravilhas com temas delicados e polemizados, tais como o murchar da benevolência humana, corrupção da inocência e fragmentação identitária e psicológica – eixos temáticos articulados em títulos no escopo literário de gêneros, como o Gótico, terror e *Dark Romance*.

A narrativa abre-se pela colisão de dois mundo intrinsecamente distintos: de um lado sorrisos radiantes, risadas contagiantes e um jeito leve e maravilhoso de ver o mundo; do outro lado a personificação da abjeção e do trauma materializados por uma seriedade descomunal, uma presença lúgubre e fraturada e um fascínio patológico e fúnebre. Ellis Earnshaw e Heathan James se conheceram na infância em Dallas, Texas, quando a família James se mudou para a casa ao lado da família Earnshaw. Naturalmente, as crianças encontraram o caminho uma para a outra, tornando-se melhores amigos e partilhando momentos e memórias preciosas, como as noites em claro nas quais o garoto lia sua história favorita para sua amiga dormir ou os momentos nos quais o amigo, que era poucos anos mais velho, ensinava a menina a ler e a escrever, usando o mesmo livro como material didático: uma história sobre um reino maravilhoso onde o impossível se torna possível.

Assim, as crianças reinventam um microcosmo único e particular a partir do País das Maravilhas, criando laços com a história e vestindo-se dos personagens, de modo que Ellis metamorfoseia-se em Alice e Heathan transfigura-se no Coelho Branco; de maneira a seguir os moldes da matriz literária, uma vez que Ellis enxerga em Heathan o arauto que a guiará para sua grande aventura no seu reino onírico (COLE, 2017). Contudo, do mesmo modo que os elementos do domínio real sucumbem ao absurdo do universo espelhado abaixo, os componentes do reino maravilhoso estão fadados a perecer no mundo da superfície. Ao sobrepor os arquétipos dos habitantes do mundo deslumbrante – como a Rainha e o Rei de Copas, o Gato de Cheshire, a Lagarta Azul, o Jaguadarte, Tweedledee e Tweedledum -, sob os

indivíduos que os cercam no mundo real, Ellis e Heathan assistem ao País das Maravilhas ruir sob seus pés, desvelando uma face oculta, perversa, desumana e simbolicamente antropofágica de seu microcosmo, até então, perfeito. Esses personagens compõem o único círculo social do qual Ellis participou quando criança, sendo eles: Heathan, seu melhor amigo, a Sra. Jenkins, sua babá, o Sr. Earnshaw, prefeito da cidade e pai de Ellis e seis de seus aliados políticos, os quais intitulavam-se como “tios” da garotinha.

Neste limiar disruptivo, a releitura cobre a narrativa com um véu literário lúdico, abordando a temática da infância somente para manchá-la, subvertendo convenções e normas desta fase formativa, por meio da obsessão mórbida de Heathan e seu comportamento adultizado, e para, em última instância, rasgá-lo para dar espaço ao terror e horror Gótico materializado na sádica predação da inocência e na ruína subjetiva dos menores.

Sob a autoria visceral e impiedosa de Tillie Cole, a obra *Sick Fux* (2017) reinaugura os signos inscritos na narrativa original de Carroll, convertendo-os com base em conceitos dorsais à história, como os arquétipos dos personagens, os cenários e suas projeções de sentidos, bem como o próprio conceito de país das maravilhas. Uma vez considerado este eixo comum entre os livros, emerge a curiosidade sobre as relações intersemióticas entre os ícones literários criados na obra-referência e suas releituras contemporâneas – em outras palavras, suas versões adaptadas –, de modo a investigar uma possível relação latente e subversiva entre os componentes literários dos livros. Embora não configurem-se como descendentes diretos no sentido restrito de filiação estilística – dadas as inegáveis dissonâncias de gênero e tonalidades literárias das narrativas –, ambas as obras convergem em sua natureza transgressora, oriunda da manifestação do abjeção e Gótico latente inscrito nos textos.

Ao passo que Carroll entalha o seu absurdo tendo como matéria-prima a cartilha prescritiva do contexto vitoriano – voltando seu espelho à face humana para remover camada por camada das convenções e códigos moralizantes justapostos -, ele desvela e refrata os desfalques morais e a hipocrisia de sua época. Nesse processo de decantação da subjetividade humana, evidencia-se a ossatura da falsa moralidade, da violência e silenciamento estruturais e da repressão castradora que erguem não somente as convenções que permeiam o ambiente

sociomaterial vitoriano, mas também as próprias dinâmicas e relações interpessoais da sociedade em si.

Assim, reconhece-se que é justamente na porosidade e ambiguidade dos signos iconográficos carrollianos onde cria-se espaço para que leitores e autores modernos possam ler, interagir, interpretar, confrontar, (re)imaginar e (re)inventar a história por meio de suas próprias metanarrativas (STEPHENS, MCCALLUM, 1998). Ao apropriar-se da latência disruptiva e sombria inscrita na matriz literária, Cole faz do substrato Gótico de *Alice no País das Maravilhas* e da natureza crítica e transgressora do texto alicerces instrumentais da sua releitura da narrativa para reinaugurar a história, de maneira a atravessá-la com seus próprios processos discursivos – como, o delinear do *Dark Romance* como gênero literário dominante, a tonalidade e subtons narrativos e escolhas lexicais – emoldurando-a por suas próprias metanarrativas – como, o contexto sociocultural e histórico e o repertório ideológico que interpela a autora e alcança o texto.

Desse modo, entende-se que a adaptação de uma obra literária exige negociação, transposição e deslocamento de sentidos. Reconhece-se que o autor de uma releitura deve banhar-se na história de referência, versando-se no microcosmo fictício e em seu sistema, bem como nos mecanismos e engrenagens que o movem. Esse processo exige que o adaptador perscrute e confronte o texto em um movimento de curadoria do conteúdo literário, a fim de delinear os contornos da própria adaptação por meio dos descartes e ressignificações extraídos do livro de origem.

Figuram exemplos desse processo literário as relações e renomeações de gêneros literários dominantes e latentes na obra. Enquanto Carroll faz do *Nonsense* o átrio vital de sua história, fundando-a por meio da escolha de signos primordialmente lúdicos e ilógicos, mas com subtons latentes dúbios e perturbadores, Cole rompe com o contrato com o absurdo e faz da abjeção a espinha dorsal de seu trabalho. A autora, portanto, ancora-se nas fissuras do *Nonsense* no País das Maravilhas, extraindo o substrato Gótico latente da obra e amplificando-o, em consonância ao subtexto do terror psicológico e erotismo, adicionado à sua produção. Outro exemplo desse deslocamento é como a crítica carrolliana – outrora concernida e aversiva à hipocrisia e puritanismo pregado pelas moções e dinâmicas

socioculturais e históricas do contexto vitoriano – reinventa-se e transpõe-se semanticamente na adaptação de Cole, de maneira a voltar o olhar para outra fissura da humanidade: sua degradação moral e ética e natureza corrompida e predatória.

A fim de compreender como o processo de adaptação estética e literária opera na materialidade do texto em *Sick Fux*, faz-se elementar dissecar os eixos estruturais que sustentam a releitura de Cole. Assim, à semelhança do trabalho metodológico realizado na matriz carrolliana, a análise a seguir debruça-se sobre os mesmos dois domínios investigativos literários: a princípio, a reconstrução topográfica do País das Maravilhas, abandonando o viés lúdico para concretizar um cenário palco da desumanidade e barbárie humana; e, em segundo lugar, a imbricada decomposição do conteúdo material e subjetivo dos personagens. Por meio dessas delimitações, buscar-se-á destrinchar como a orquestra da abjeção e do horror oriundas do *Nonsense* são contempladas, organizadas e ressignificadas no *Dark Romance* contemporâneo de Cole.

3.2.1. A TOPOGRAFIA DO MEDO

Tradicionalmente, na literatura gótica, a topografia e os cenários figuram aspectos fundamentais para a confecção da atmosfera opressiva, macabra e claustrofóbica, materializadas por meio de castelos assombrados, ruínas, masmorras, labirintos, cemitérios e construções antigas, e que, muitas vezes, refletem o estado da integridade ou desintegração psicológica de seus habitantes. Na obra de Lewis Carroll, a hostilidade espacial é concomitantemente velada e ilustrada pelo caos arquitetônico e pela impossibilidade de um mapeamento espacial lógico, o que transforma o País das Maravilhas em um labirinto obnubilante, que, a partir de seus tecidos translúcidos e ofuscante do *Nonsense*, dissimula a atmosfera angustiante e claustrofóbica intrínseca ao Gótico latente.

Entretanto, na releitura de Tillie Cole, a escritora opta por não reinaugurar o mesmo labirinto de Carroll, mas sim em reinventar o conceito de prisão através de um calabouço. Ao delimitar contornos contemporâneos e suas próprias metanarrativas (STEPHENS, MCCALLUM, 1998) à adaptação, a escritora transforma súbita e drasticamente a composição do horror topográfico. Em *Sick Fux*, os espaços escolhidos para serem os cenários transitórios

e finais da história retomam a topografia do medo pregada pelos fundamentos do Gótico literário, de modo que o leitor sente-se enclausurado e asfixiado pelos lugares que circundam os protagonistas – como a mansão Earnshaw e instituição psiquiátrica, em ambientes Góticos latentes e revisitando os cenários do Gótico tradicional, como as masmorras subterrâneas na propriedade Earnshaw e o próprio domínio subconsciente – a psique –, sendo a última o próprio País das Maravilhas para os protagonistas de Cole.

Essa realocação espacial do Gótico reflete o fenômeno evolutivo descrito por Botting (1996), no qual a potencialidade e o desenvolvimento mais expressivo do gênero consiste-se na pluralização da topografia do terror, outrora atrelado a ruínas arquitetônicas, castelos abandonados, mausoléus, vilarejos predados por monstros da noite e cavernas obscuras, atualmente situados nas instituições contemporâneas de opressão e na própria mente humana.

Porém, a natureza subjugadora não advém unicamente em razão dos elementos cenográficos, visto que o catalisador dos horrores que ecoam e impregnam os espaços sócio materiais da narrativa, mas da crueldade de quem espreita por ali. Em uma deformação contundente do gênero literário, Cole personifica a ameaça, a instabilidade e a dualidade do ambiente Gótico para a materialidade da humanidade. Ao contrário de Alice, Ellis encontra-se trancafiada e subjugada não em um labirinto material, mas em um simbólico forjado e maculado pelos adultos que a cercam. Essa reinvenção do horror espacial e moral encontra respaldo teórico em Botting (1996), que articula como a evolução do Gótico – durante a fase das Transformações Românticas –, mobilizou forças sobrenaturais para o campo psicológico, expondo a face bestial do próprio ser humano. Para o estudioso, o caráter selvagem e implacável, outrora ambientado estritamente em paisagens lúgubres, passa a situar-se no âmago da humanidade; um âmbito onde as motivações patológicas e deturpadas, indomáveis pela racionalidade, sobressaem as entidades sobrenaturais e criaturas folclóricas como o epicentro da ansiedade e temor contemporâneo.

Nessa instância, a autora inglesa sobrepõe os arquétipos de Carroll sobre seus personagens, atribuindo os títulos da matriz literária aos adultos do círculo social de Ellis de acordo com suas peculiaridades em comum com os personagens icônicos da obra original. Assim, a babá de Ellis seria a Rainha de Copas, o pai seria o Rei de Copas e seus parceiros,

tios de Ellis, que assumiriam os papéis do Gato de Cheshire, a Lagarta Fumante, o Jaguadarte, Tweedledee, Tweedledum. No entanto, bem como os habitantes do País das Maravilhas refletem as fraturas da sociedade vitoriana, os adultos do mundo da superfície refratam a falência estrutural da ética e moral de uma humanidade perversa, movida pelo sadismo e pela predação da inocência.

A partir da apropriação dos signos de *Alice*, Cole subverte aspectos basilares da história em uma amplificação e transposição literária, deslocando a dominância do *Nonsense* para o *Dark Romance*, preservando o subtexto Gótico latente, o qual potencializa o gênero regente em sua essência transversiva, polêmica e inquietante. Exemplos se consolidam por meio da representação da queda de Alice no universo espelho não de maneira deliberada, mas sim coercitiva; o labirinto do País das Maravilhas não é construído sobre uma realidade maravilhosa e peculiar, mas sim sob uma residência comum, a qual é aviltada pela desfiguração dos indivíduos que habitam e transitam pelas redondezas em monstros abomináveis que alimentam-se de juventude, ingenuidade e inocência alheia.

Dessa forma, a opressão arquitetônica cede lugar à predação estrutural, expondo que, em um reino corrompido, o enclausuramento torna-se um efeito de sentido produzido pelos antagonistas e conjurado sobre dinâmicas torpes e vis ditadas pelas vontades e desejos sádicos humanos. Entende-se, portanto, que o horror visual e o terror psicológico não surgem necessariamente no ambiente material, mas na hediondez e desumanidade daqueles que o governam.

A abjeção em Cole é indomável, esgueirando-se pelas fundações estruturais da própria narrativa e predando o arcabouço subjetivo e efêmero que sustenta a humanidade. O horror espacial, então, estabelece-se na transformação dos componentes basilares da realidade de Ellis, remontando a concepção freudiana do *Unheimliche* – uma manifestação do terror emergente da profanação do lar, uma vez íntimo, previsível e acolhedor, agora um palco que ergue um show de horrores para que todos possam ver.

Dessa maneira, o ambiente doméstico transforma-se em um cativeiro onde ocorrem abusos físicos, sexuais e morais, onde as figuras tutelares performam como personagens

antagônicos, obrigando que as paredes da casa os acompanhassem em sua deformação sistêmica, tornando-se grades de seu próprio calabouço pessoal. Quando a extirpação e violência corpórea atingem seus ápices de crise – e o último elo de Ellis com o mundo tangível, Heathan, é transferido para uma instituição carcerária clandestina -, sua realidade torna-se insuportável, fazendo com que a mente de Ellis colapse e estilhaça-se. Tolhida de qualquer possibilidade de reação ou agência, a topografia viola os limiares do ético e confortável em sua transmutação mais drástica: como um animal rasga a própria carne e roe os próprios ossos para sobreviver a um ataque implacável, a subconsciência da protagonista reconhece que o único jeito de sobreviver ao averno abjeto e corrompido era sacrificar parte de si, abrindo mão da própria subjetividade, refugiando-se no único domínio onde ela sente-se segura: sua própria mente. Em um microcosmo onírico e paralelo, espelhado na construção topográfica de Carroll, protagonizado pelos “personagens” do convívio real de Ellis, a protagonista cria a sua versão do País das Maravilhas, um universo interno e intransponível; um reino imune às fraturas e úlceras da sociedade exterior. Um lugar em que Ellis e Heathan sentiam-se verdadeiramente seguros.

A urgência por esse refúgio psíquico torna-se ainda mais imperiosa quando Heathan é iniciado na rede criminosa e passa a enfrentar sessões diárias de abuso e tortura. Nesse momento, os traumas assentam em sua pele como cicatrizes, deformando parte significativa de sua humanidade e subjetividade drasticamente. Ao testemunhar seu amigo de infância transformar-se diante de seus olhos, a resposta de Ellis – a qual ainda não tinha conhecimento das atrocidades cometidas, por ainda não ter dez anos completos – é a de sugerir que ambos fugissem por meio de alguma toca do coelho que, supostamente, estaria escondida nos confins da mansão Earnshaw. Ainda que Heathan partilhasse da vontade de evadir aquele purgatório, um sentimento conflitante que inebriava seu julgamento: a sede por vingança.

Diante do exposto, conclui-se que a topografia da obra corrobora diretamente com a hipótese da presente pesquisa ao comprovar que o Gótico não demole os cenários precursores do movimento artístico para soterrar seus escombros com os novos ambientes subversivos de suas derivações estilísticas modernas. Na realidade, atesta-se a perpetuidade dos fundamentos do Gótico, de modo que os princípios iconográficos dos gêneros atravessam gerações

sociohistóricas, conservando sua essência primordial e aderindo a novos contornos artísticos originados pelas mudanças da conjuntura sociocultural ao passar dos anos.

Finalmente, compreende-se que a concepção do País das Maravilhas de Cole transita entre os limiares de um espaço material para um refúgio lúdico e seguro, ainda que unicamente psicológico, lançando luz a uma verdade subjacente e velada: o mais intrínseco medo e ansiedade humana não materializa-se em encarceramentos ou poda física, mas são tecidas a partir dos traumas e abjeções subjetivas à natureza humana que cindem e totem a psique de sua racionalidade e agência, permitindo que o sujeito inunde-se e asfixie-se no pavor irremediável do Gótico latente.

3.2.2. A ABSTRAÇÃO CORPÓREA E PSÍQUICA

Ainda que a topografia performe como um mecanismo sistêmico de ambientação, delineando os contornos contemporâneos perturbadores e lancinantes da narrativa – outrora fantástica e excêntrica –, a essência visceral e subversiva do horror do Gótico consolida-se, em primazia, na dicotomia material e psíquica dos sujeitos desse universo. No microcosmo de Carroll, o corpo é ilustrado como um recipiente corruptível, imprevisível e vulnerável às leis arbitrárias do *Nonsense*. Na releitura de Cole, entretanto, o conceito de instabilidade corpórea é ressignificado, de modo a extrair o cerne do estranhamento narrativo e a preservar a materialidade sob qual o fenômeno manifesta-se, vestindo o conceito inicial em uma nova roupagem: a abjeção corpórea.

Ao passo que rasga-se o fino tecido literário do lúdico, a adaptação desarticula a ótica da rejeição material do País das Maravilhas e remonta a ótica da violação desapiedada, reiterando os fundamentos do horror corporal (*body horror*). A que advogam pelo terror advindo não do pavor de criaturas e entidades sobrenaturais, tampouco de ameaças oriundas de feitiços e maldições, mas da perversão e sadismo camuflados sob o verniz da civilidade humana, irrompendo à superfície por intermédio da barbárie estrutural e antropofágica que encarcera, mutila, viola e silencia a consciência e identidade do sujeito dentro de sua própria carne.

Em contramão à matriz literária – na qual Alice é apenas constantemente confrontada e rejeitada pela instabilidade e arbitrariedade lógica do País das Maravilhas -, *Sick Fux* atinge seu auge quando a crueldade adulta destitui Ellis Earnshaw não apenas de seu direito à infância, mas também de seu direito inalienável de existir. Ao completar dez anos de idade, Ellis foi introduzida e subjugada ao círculo sádico orquestrado pelo próprio pai para entreter e satisfazer as vontades sórdidas de seus companheiros. Uma vez cativa e à mercê das abominações transfiguradas em humanos, a garota não teve escolha senão testemunhar sua essência e identidade diluírem-se e desintegrarem-se até a inexistência com cada ato criminoso de violência cometido.

Ao destituírem-na de seu livre arbítrio e direito de ser, os abusadores almejavam não somente apropriar-se de seu corpo, mas também em quebrar seu espírito para criarem a vítima perfeita: um indivíduo indefeso, vulnerável, traumatizado e incapaz de resistir ou retaliar. Assim, a cada noite que a garota sobrevivia nos confins torturantes da própria residência, as verdadeiras criaturas infames e perversas desfiguravam Ellis aos poucos, reduzindo-a a um objeto submisso e passivo que carregava consigo mais cicatrizes irreversíveis que qualquer um deveria suportar.

A maldade humana, como uma gárgula, camufla-se por entre os humanos, esgueirando pela penumbra e pelas sombras e espreitando sempre pelos pontos cegos da justiça e da causalidade. A extensão da barbárie enredada em *Sick Fux* amplia seus horizontes quando os predadores de Ellis a isolam da realidade à parte da sua tortura espetacularizada, privando-a do direito de crescer. Confinada em cárcere privado, a protagonista foi tolhida das escolhas, direitos e vivências fundamentais à formação e amadurecimento infantil e juvenil, como o direito de ser alfabetizada, de frequentar a escola, de interagir socialmente, de viver experiências canônicas na jornada formativa subjetiva de um indivíduo e, principalmente, de tomar as próprias decisões.

Quando seus raptos negam seu acesso à linguagem e ensino infantil formal, os antagonistas destituíram-na, não somente de sua própria personalidade e identidade, mas também de sua capacidade de sequer reconhecer e nomear o próprio trauma. Em razão da subjugação e tortura extrema e irretratável, a figura de Heathan, ou Coelho Branco, e o

próprio conceito de País das Maravilhas emergem como refúgios afetivos e de confiança da protagonista, visto que figuram as únicas relações genuínas as quais lhe foram permitidas, justificando o porquê de sua mente estilhaçada não somente estruturar-se na obra transgressiva de Carroll, bem como reconhecer e recorrer aos signos carrollianos partilhados e ressignificados para Ellis e Heathan para auxiliar a sobreviver e suportar os abusos e violências constantes.

Em consonância com a análise da protagonista, faz-se essencial a investigação do arquétipo do Coelho Branco. Na obra carrolliana, o Coelho é inaugurado como o arauto entre o mundo da superfície e o reino espelhado subterrâneo: uma figura dócil, ansiosa e subserviente à tirania de seu contexto sócio histórico, cuja função primordial é instigar a curiosidade de Alice para guiá-la ao País das Maravilhas. Na adaptação contemporânea, o arquétipo do arauto é preservado essencialmente, fazendo de Heathan o ancoradouro afetivo de Ellis à realidade. Todavia, o personagem sofre reinscrições de sentidos mediante ao deslocamento do *Nonsense* para o tabu.

Vítima do sadismo e bestialidade dos mesmos algozes, Heathan James descobriu a verdade oculta sobre a sociedade de Sr. Earnshaw anos antes de Ellis ser iniciada no culto. Por ser marginalmente mais velho que sua amiga de infância, o menino assumiu para si a incumbência e a responsabilidade tutelar de cuidar, proteger e salvar Ellis daquele antro nefasto, em uma tentativa desesperada de evitar com que o trauma e a barbárie a fizessem sucumbir para além da reparação. Assim, a urgência do Coelho Branco em guiar Alice para dentro da toca do coelho reinaugura-se na premência de ajudar a garotinha de cabelos dourados a escapar de um inferno onírico, propelido por uma sede sanguinária por retaliação contra aqueles que os forçaram a viver nesse purgatório. Portanto, para sobreviver ao cárcere e aos abusos e conseguir proteger “sua Alice”, Heathan rejeita a posição de subalternação aos seus captores, convertendo-se em um predador implacável, embebido de seu fascínio mórbido e ânsia por vingança.

Após assassinar tio Eric, um dos coligados de Sr. Earnshaw, ainda quando criança Heathan foi enviado para uma instituição de cárcere clandestino, camuflada pela fachada de uma torre de água nos limites da cidade. Ao atribuírem determinada punição ao

garoto, os antagonistas visavam não apenas vingar a morte de um dos seus, mas também almejavam cindir o vínculo genuíno entre as crianças, extirpando a única rede de apoio que pudesse auxiliá-las a sobreviver às sevícias do submundo. Durante uma década de encarceramento, Ellis teve seu corpo esvaziado de si mesma e objetificado na materialidade de uma boneca de porcelana, enquanto Heathan renunciou sua empatia residual com escopo de instrumentalizar seu corpo, submetendo-o a treinamentos diários e punições, cobrindo-se em um manto denso de cicatrizes e tatuagens que mapeiam as fraturas traumáticas e reiteram sua promessa de justiça. Dessa maneira, a narrativa escancara que a abjeção estrutural não apenas extirpa e corrói suas vítimas, mas faz emergir seus próprios monstros como mecanismos de defesa, obrigando o sujeito a desfigurar-se em uma criatura espelho da crueldade e sordidez do ambiente que o constituiu.

De volta ao cativeiro do País das Maravilhas, após o exílio de Heathan, Ellis encontrou-se confrontada pela constatação de absoluta impotência e vulnerabilidade – despida de agência, livre arbítrio, esperança e suscetível à própria sorte – a protagonista relembra, bem como na matriz literária, que há apenas uma maneira de sobreviver à sua estadia no mundo subterrâneo; um tributo a ser pago: a renúncia à sanidade. Como um animal selvagem sacrifica um membro totalizado em prol de sua sobrevivência, a menina é forçada a trancafiar-se em sua própria psique, blindando-a e expurgando todas as memórias excruciantes e desmantelando os elementos e laços que não pertencem ao País das Maravilhas.

Ao banir as profanidades cometidas pelas criaturas do mundo da superfície, a menina fragmenta sua identidade em duas. Uma de suas faces é Ellis, a garotinha do Texas com sotaque deliberadamente britânico que adorava chás da tarde, regados a Earl Grey, a qual teve sua infância interrompida aos dez anos de idade pelo sadismo e bestialidade dos homens que silenciosamente a predavam; então, em resposta ao trauma aterrador, surge Dolly, sua persona habitante do País das Maravilhas, símbolo de resiliência e resistência da protagonista. Com a cisão identitária de Ellis e Dolly, a protagonista mobiliza e ergue seus mecanismos de defesa e de autopreservação, ausentando-se de seu próprio corpo para existir em liberdade em um

reino subconsciente só seu, um domínio seguro e imune às amarras do trauma e do medo constantes.

A dimensão da desintegração identitária da protagonista pode ser tangenciada no texto literário quando Dolly assume a dominância da subjetividade de Ellis Earnshaw, externalizando a versão de si mesma que vivenciou o horror e a crueldade de perto. Em um diálogo com Heathan, após seu resgate da mansão Earnshaw anos depois, a mulher confidenciou que havia outra pessoa vivendo nos calabouços da propriedade. Quando seu amigo de infância questiona sobre a identidade desse indivíduo, a protagonista revela que conheceu uma amiga durante seu tempo em cárcere privado: Ellis, uma garotinha que vivia nos confins subterrâneos da casa. A menina “contava” histórias de homens maus que a machucavam de jeitos inimagináveis e que não suportava mais aquela realidade que a corroía, mas dizia, com esperança, que aguardava o dia em que seu melhor amigo voltaria para cumprir sua promessa de salvá-la daquele pesadelo interminável.

A partir do relato na terceira pessoa é possível mensurar o fenômeno dissociativo em seu cerne mais visceral e drástico, expondo como uma mente fraturada adota uma postura autofágica como um mecanismo de autopreservação irrevogável. A morte simbólica de Ellis demarca um ponto de ruptura subjetiva irreversível frente à abjeção. Dessa forma, é possível afirmar que há a referência direta ao Gótico em uma remontagem da sua ramificação, o Gótico Psicológico. Nesse momento, a ameaça central advém do medo primordial da inexistência, em que não se teme a desfiguração corpórea, mas sobretudo a obliteração subjetiva e absoluta.

Ademais, no livro, a radicalização da intrínseca corruptibilidade da materialidade e moralidade humana dissipa-se por entre fissuras e reentrâncias do País das Maravilhas, contornando novos paralelos por meio da introdução das personas Henry e Hyde, dois dos colegas de cela de Heathan durante seu tempo em encarceramento forçado. Como subtexto intertextual e adjacente ao enredo principal, Tillie Cole apropria-se dos signos fundados por Lewis Carroll em *Alice no País das Maravilhas* (1865) e por Robert Louis Stevenson em *O Médico e o Monstro* (1886) para subverter a concepção de dicotomia, paralelos e *doppelgänger* – conceito este compreendido na teoria literária e psicanalítica como a

externalização das fraturas e traumas suprimidas pelo sujeito – para forjar dois duplos intrinsecamente simbólicos e contribuintes à construção das camadas e texturas narrativas que reiteram a latência gótica.

A narrativa instala uma composição cíclica de signos literários ambíguos permeados por latências góticas. Mais do que refletirem o maravilhoso microcosmos fictício e evidenciarem rachaduras na conjuntura sociocultural de seu recorte histórico, a presença de Henry e Hyde e de Eric e Samuel tece laços com o átrio do terror psicológico de Stevenson, atestando o seccionamento da consciência humana e o impulso bestial que habita sob a mesma pele.

A princípio, a primeira aparição do arquétipo consolida-se pelas figuras de tio Eric e tio Samuel – dois dos algozes de Ellis – sob as roupagens de Tweedledee e Tweedledum – referências trazidas de uma cantiga tradicional inglesa por Carroll em *Alice Através do Espelho e O Que Ela Encontrou Lá* -; bem como a dupla Henry e Hyde, dois homens discrepantemente diferentes que são forçados a dividir o mesmo corpo, em um duelo constante por agência e controle.

Na primeira noite de Heathan James na Torre de Água, ele é apresentado aos outros prisioneiros exilados, sendo eles Chapel, um assassino em série de prostitutas e, a princípio, Henry, um ex-psicólogo acometido pelo transtorno de personalidade múltipla. Tal distúrbio elucida a presença esmagadora e intimidadora de Hyde, a contraparte psicótica e bestial de Henry. Autores de dezenas de crimes hediondos, os personagens também foram vítimas da dissolução subjetiva pelo isolamento e desumanidade do mundo da superfície. Entretanto, é nessa abjeção que a obra orchestra um de seus paradoxos fundados na ambiguidade: apesar de serem criminosos nomeados, é conferida humanidade à dupla assassina em razão da manifestação genuína, ainda que deturpada, de empatia dos homens com a história de Heathan e Ellis. Diferentemente do sadismo sobreposto à covardia dos abusadores, as lágrimas e sangue derramados por Henry e Hyde são explicados pelos próprios personagens por meio da consideração e lealdade ao protagonista; ao contrário de tio Samuel e tio Eric que desapiedada

e propositalmente extirparam dezenas de crianças do direito aos seus próprios corpos, de crescer e de resistir.

Por meio dessa intertextualidade transgressora, Cole não apenas macula o lúdico mas arraiga a latência essencial do Gótico contemporâneo. Ao transpor o *Nonsense* ao *Dark Romance*, bem como os conceitos literários regentes do absurdo ao tabu, a escritora ressignifica e desautomatiza os símbolos originais e adaptados em releitura, corroborando com a constatação da instabilidade e ambiguidade dos arquétipos do País das Maravilhas. As fissuras pelas quais são evocados os horrores psicológicos e materiais oportunizam a manifestação da premissa instrumental do Gótico psicológico: um domínio literário onde os personagens antagonizados não possuem presas, garras ou poderes inexplicáveis, mas que são acometidos por intervenções psíquicas assombrosas e disruptivas. Conforme postula Botting (1996), ao traçar a evolução das sombras literárias góticas, o terror moderno distancia-se progressivamente das entidades blasfêmias para radicalizar-se no átrio da humanidade. Desse modo, o verdadeiro vilão camufla-se sob o fino, porém opaco, verniz da falsa civilidade e moralismo, evidenciando que a atmosfera da ameaça fatal não consolida-se por meio do repertório místico e folclórico – como vampiros, bruxas, entre outros – mas sim da abjeção insondável e predatória que aloja-se e opera no seio social.

Nessa nova cartografia do terror, a maldição mais funesta ganha contornos contemporâneos ao encenar a decadência da sanidade e desencadear distúrbios psicológicos oriundos da violência, abusos e traumas infligidos aos personagens principais. Sob essa ótica, a narrativa de Cole subverte a noção tradicional de masmorras góticas em uma reinauguração do gênero em sua contemporaneidade, na qual o âmbito psíquico – seja subconsciente ou inconsciente – torna-se o proscênio para que as entidades do Gótico possam ser evocadas. Uma vez calcado em ambientes construídos sobre pedras, mal iluminados e com o incessante sussurro da ameaça permeando os ares, a abjeção literária metamorfoseia-se em claustros psíquicos que abrigam o horror e o grotesco, coagindo a consciência humana a exilar-se nas reentrâncias do delírio ou a perecer à insanidade.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao caminhar pelos labirintos narrativos fundados por Lewis Carroll e reconstruídos por Tillie Cole – a despeito do abismo temporal e mercadológico literário que distancia as obras – identifica-se um ponto de convergência estrutural: sua natureza intrinsecamente subversiva, alicerçada na desautomatização de seus signos constituintes à luz de derivações do Gótico. Ao mobilizar recursos e mecanismos literários, como a abjeção e o grotesco, articulando-os como lentes críticas para dissecar as hipocrisias e a antiética das conjunturas socioculturais que moldam ambos sociedade e convenções -, os autores fendem suas narrativas, lançando luz sobre as camadas literárias e relações intersemióticas entre o *Nonsense* e o *Dark Romance* e seus substratos góticos latentes. Assim, os escritores imergem seus leitores em microcosmos manufaturados, forçando-os a reconhecer e confrontar as fraturas morais e estruturais engessadas que a sociedade e seus ditadores tentam desesperadamente ocultar.

Como espinha dorsal deste trabalho, sustenta-se a tese de que nenhuma das obras enquadram-se nos moldes tradicionais ou uníssonos no que concerne aos gêneros literários, tampouco irrompem no cenário da literatura como exemplares referências do Gótico clássico. Entretanto, é exatamente na ambiguidade e subtom sombrio dos signos de *Alice no País das Maravilhas* e na visceralidade e impiedade com a qual retratam-se tabus em *Sick Fux* que é possível nomear o Gótico latente.

O fantástico em Carroll é permeado por processos de desautomatização dos componentes da realidade natural, convertendo-os em releituras de um novo ecossistema artificial que faz emergir um retrogosto de estranhamento e desconforto contínuo – o qual só é mitigado quando a espessa e pomposa cortina do *Nonsense* é atravessada pela interpretação crítica e leitura interdisciplinar. Ao destituir a narrativa de sua película obnubilante aparente, encontra-se dinâmicas sórdidas e subversivas: uma figura de autoridade tirânica e instável que subjuga e objetifica seres vivos por mero capricho sádico; uma figura materna elitizada cuja negligência culmina na metamorfose simbólica e crítica de seu descendente em um suíno; e diálogos labirínticos com o Chapeleiro, a Lebre de Março, Grifo e a Tartaruga que atestam a absoluta rejeição intelectual e lógica de Alice, tolhendo a garota do direito de se expressar e

de tentar pertencer no reino maravilhoso. Sob a luz do lúdico, tais elementos e eventos provocam uma jocosidade incômoda que não é contemplada em sua integralidade e densidade, soterrando o desconforto oriundo da abjeção intrínseca ao Gótico e inviabilizando a sua manifestação latente em sua integralidade.

É precisamente a partir da constatação da latência gótica em *Alice no País das Maravilhas* que Tillie Cole edifica sua reinscrição literária. *Sick Fux* não figura apenas uma tradução e adaptação contemporânea do cânone vitoriano, mas realiza um experimento visceral e brutal de transmutação de sentidos narrativos e arcabouços literários. Fundamentalmente, ocorre o deslocamento truculento de gênero literário: alicerçado na ressignificação da abjeção, o *Nonsense* é fagocitado, de maneira a extrair e a amplificar suas potencialidades, consumindo suas aparas literárias – como a tonalidade lúdica e quase fantástica. Assim, a partir da decantação do absurdo tem-se espaço para a materialização do tabu. A releitura renegocia os efeitos de sentido da matriz literária, subvertendo os pilares do *Nonsense* e imbuindo a tonalidade e plasticidade da abjeção no texto derivado. Portanto, o País das Maravilhas renuncia seu título de dimensão onírica de questionamentos, confrontos e ressignificações subjetivas, sociais e identitárias para operar como um refúgio mental fortificado contra as violações da materialidade subjetiva tangível.

Faz-se imperativo, ademais, que sejam delimitados contornos tipológicos inerentes aos gêneros literários abordados, de modo a reconhecer seu arcabouço estilístico e teórico e suas manifestações de vertentes artísticas distintas. No corpo textual de *Alice no País das Maravilhas* existem vestígios de um substrato do Gótico Doméstico (BOTTING, 1996) – uma era erguida sob o rigor científico, prescrição anulatória de etiqueta moralista e idealismo, e adultização da infância, que é subvertida em contexto narrativo com o intuito de trazer à superfície o colapso da cartilha civilizatória vitoriana, evidenciando a ossatura alienante, sanitizante, punitiva e corruptível de seu contexto histórico.

Em contrapartida, *Sick Fux* faz do Gótico Psicológico internalizado sua arquitetura fundamental. Nessa veia, a manifestação dos medos e inseguranças humanos invade sua esfera íntima, sendo conjurado no domínio psíquico, exorcizando as entidades sobrenaturais e evadindo os castelos de pedra, igrejas góticas, cavernas e ruínas, optando por predar e

parasitar a psique dos personagens, ventriloquiando com seus sentimentos, percepção, medos e paranoias, em uma ameaça constante à integridade psicológica e subjetiva do sujeito.

Em síntese, as dissonâncias e consonâncias entre os trabalhos literários, unidas pelo fio condutor literário subversivo, fundam e canalizam a potencialidade artística desta análise. Por meio desse diálogo secular, Lewis Carroll e Tillie Cole atestam a atemporalidade e perpetuidade dos arquétipos componentes do País das Maravilhas por sua adaptabilidade e capacidade de reentrâncias e reinaugurações sógnicas. Ambas as obras, cada qual à sua maneira, figuram como artefatos socioculturais, históricos e patrimoniais insurgentes como reflexos diretos das entranhas de ecossistema social e ideológico nos quais foram concebidos. Justapostas, as narrativas declamam uma mensagem em unicidade: para olhos aclimatados e embotados à desumanidade do homem ou à violência estrutural e sistêmica – engessados pelo falso verniz civilizatório e dissimulatório – é impossível alcançar a verdade subjacente que embasa as dinâmicas e convenções sociais ou ver a beleza assombrada da resiliência humana, sobrevivente de um ecossistema estrutural e moralmente corrompido e sócio e ideologicamente antropofágico.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOTTING, Fred. **Gothic**. London: Routledge, 1996. (The New Critical Idiom). Disponível em:

https://ia801009.us.archive.org/32/items/fred-botting-gothic/%5BFred_Botting%5D_Gothic_.pdf.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Tradução de Daniel Moreira Miranda. 1. ed. Edipro, 2016.

BURMEISTER, Aurora Grace. Where Love and Obsession Overlap: An Examination of Dark Romance, Booktok, and Moral Outrage. Bowling Green State University, 2026.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. *Vários Escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2011. p. 171-193. (*Nota: a primeira edição do ensaio data de 1988, publicado na mesma coletânea*).

CARROLL, Lewis. **Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass and What Alice Found There**. Ilustrações de John Tenniel. New York: Hurst and Company Publishers, 1901.

CHKLOVSKI, Viktor. **A arte como procedimento**. In: TOLEDO, Dionísio de Azevedo (Org.). Tradução de Ana Maria R. Filipouski et. al. 4. ed. Teoria da Literatura: formalistas russos. Porto Alegre: Globo: 1978. pp. 29-56.

COLE, Tillie. **Sick Fux**. [S.I.]: Create Space Independent Publishing Platform, 2017. E-book. Não paginado.

DERRIDA, Jacques. **A lei do gênero**. Tradução de Nicole Alvarenga Marcello e Carla Rodrigues. Revista TEL (Tempo, Espaço e Linguagem), Irati, v. 10, n. 2, p. 250-281, jul./dez. 2019. DOI: 10.5935/2177-6644.20190028. <https://doi.org/10.5935/2177-6644.20190028>

FOUCAULT, Michel. **De Outros Espaços**. Traduzido por Pedro Moura. Conferência proferida no *Cercle d'Études Architecturales*, em 14 de março de 1967.

FREUD, Sigmund. **O Inquietante**. In: FREUD, Sigmund. Tradução de Jayme Salomão. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 2006. v. XVII.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Tradução por Cibeles Braga et. al.; coordenação de Sônia Queiroz. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

JACKSON, Anna; COATS, Karen; McCALLUM, Roderick (Orgs.). **The Gothic in Children's Literature: Haunting the Borders**. Nova York: Routledge, 2008.

JAKOBSON, Roman. **O dominante**. Tradução de Fernando S. Vugman. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, [S.I.], n. 5, jul./dez. 2014.

LECERCLE, Jean-Jacques. **Philosophy of Nonsense: The Intuitions of Victorian Nonsense Literature**. London: Routledge, 1994. <https://doi.org/10.4324/9780203310618>

LOBATO, Lucca Marthius Reginatto. **Estrutura e escritura da transgressão em Georges Batailles**. 2024. 145 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2024

RACKIN, Donald. **Alice's Journey to the End of Night**. PMLA (Modern Language Association of America), [S.I.], v. 81, n. 5, p. 313-326, 1966. <https://doi.org/10.2307/460819>

ROTHMANN, Mircon; ALVES, Elis Regina Fernandes. **“Alice no País das Maravilhas”: uma relação entre literatura e sociedade no período vitoriano**. 2013. Artigo (Trabalho de Conclusão de Curso em Letras - Língua Portuguesa e Língua Inglesa) – Universidade Federal do Amazonas (UFAM-IEAA), [S.I.], 2013.

ROYLE, Nicholas. **The Uncanny**. Manchester: Manchester University Press, 2003.

STEPHENS, John; MCCALLUM, Robyn. **Retelling stories, framing culture: traditional story and metanarratives in children's literature**. New York; London: Garland Publishing, 1998.

STEVENSON, Robert Louis. **Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde**. Provo: Riverglen Press, 2008. E-book. <https://doi.org/10.1093/owc/9780199536221.001.0001>

SUSILOWATI, Endang. **Psychological Analysis of Alice's Adventures in Wonderland By Lewis Carroll**. The Virtual International Conference on Economics, Law and Humanities, [S.I.], v.4, n.1, 2025.