

## 05

**A NATUREZA, O HOMEM E O MEDO:  
TENSÕES DO ANTROPOCENO EM ROMANCES  
ECOGÓTICOS DE JOCA REINERS TERRON  
E SANTIAGO NAZARIAN<sup>1</sup>**

Gabriel Costa Resende Pinto Bastos dos Santos  
Leonardo Davino de Oliveira

**Leonardo Davino de Oliveira**

Doutor em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2014). Professor Associado da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, onde também atua no Programa de Pós-Graduação em Letras.

Procientista Uerj/FAPERJ.

Desenvolve pesquisa sobre poesia e vocoperformance e coordena o Laboratório de Estudos de Poesia e Vocoperformance.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/3969213056258409>.

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-7426-4274>.

E-mail: [leonardo.davino@gmail.com](mailto:leonardo.davino@gmail.com).

**Gabriel Costa Resende Pinto Bastos dos Santos**

Mestrando em Literatura Brasileira na Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Graduado em Letras Português-Japonês pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2022).

É bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Ensino Superior (CAPES).

---

1 Título em língua estrangeira: "Nature, man and fear: anthropocene's tensions in ecogothic novels by Joca Reiners Terron and Santiago Nazarian".

Foi bolsista FAPERJ de iniciação científica (2018-2020) e estagiário da Fundação Getúlio Vargas (2020-2022).  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7231548353646584>.  
ORCID iD: <http://orcid.org/0009-0002-9386-1151>.  
E-mail: [gabrielcostarpb@gmail.com](mailto:gabrielcostarpb@gmail.com).

**Resumo:** Nosso trabalho propõe o aproveitamento do conceito de “ficção ecogótica” (DEL PRINCIPE, 2014; GINSBERG, 2013) na leitura de dois romances contemporâneos brasileiros: *A morte e o meteoro* (2019), de Joca Reiners Terron, e *Biofobia* (2014), de Santiago Nazarian. No estágio atual do Antropoceno (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014), um ramo teórico consideravelmente profícuo é o dos estudos ecocríticos, o campo que investiga a relação entre humanidade e natureza na literatura. Em sua versão negativa, a ecocrítica (GLOTFELTY, 1996) assume uma feição fóbica e pessimista que a torna parente de poéticas negativas como o Horror e o Gótico, atualizando as últimas com temas de imenso relevo para o contemporâneo. A conexão entre natureza e literatura de medo não é novidade, mas o ecogótico tensiona na tessitura textual em novo nível, e em novo contexto, as relações crescentemente mais disfóricas entre o humano e o não-humano. Os romances nacionais analisados, publicados na última década, fornecem exemplos de prosa eco gótica que, apesar de em superfície bastante distinta, compartilham como tema fulcral o conflito entre uma civilização humana destrutiva, mas acuada, e uma natureza vitimada, mas vingativa. Nosso objetivo final é explicitar a produtividade de leituras sob novos prismas teóricos de modo a contribuir com pesquisas em literatura de medo, gótico e ecocrítica no Brasil.

**Palavras-chave:** Literatura brasileira contemporânea. Horror. Eco gótico. Ecocrítica. Estudos góticos. Antropoceno.

**Abstract:** Our paper proposes the reading of two Brazilian contemporary novels through the concept of “ecogothic” (DEL PRINCIPE, 2014; GINSBERG, 2013): *Death and the meteor* (2019), by Joca Reiners Terron, and *Biophobia* (2014), by Santiago Nazarian. At the Anthropocene’s current stage (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014), a theoretical field considered considerably proficuous could be that of the ecocritical studies, which investigates the relation between mankind and nature in literature. Based on its negative version, those studies can invoke phobic and pessimistic aspects that clarify its affinity to negative poetics such as the Horror and the Gothic, renewing them with relevant themes to the contemporary world. The connection between natureza and literatura is not new by any means, but the ecogothic fiction tightens on a textual level, under a new context, the gradually more disphorical human/non-human relationship. The Brazilian novels released in the last decade give examples of ecogothic fiction that, even though are seemely very disparate, have both at its core the conflitc between a destructive but scared human civilization and a vitimized but vindictive nature. Our ultimate aim is to explain the productivity of anaylses under renewed theoretical approches in order to contribute to researches on horror literature, gothic studies and ecocriticism in Brazil.

**Keywords:** Brazilian contemporary literature. Horror. Ecogothic. Ecocriticism. Gothic studies. Anthropocene.

## O MEDO NA ECOCRÍTICA: A PROPOSTA ECOGÓTICA

Para nomear o campo teórico que estuda a relação entre meio ambiente e literatura, o termo “ecocrítica” passou a ser utilizado, com consistência acadêmica, desde 1996, ainda que sua origem etimológica date de 1978 e que discussões sobre natureza e literatura, malgrado aglutinadas em um ramo específico de

estudos sistemáticos somente a partir do final do século passado, sejam quase tão antigas quanto a mimesis platônica. Como Cheryll Glotfelty coloca, a ecocrítica “tematiza a interconexão entre natureza e cultura, notadamente os artefatos culturais da língua e da literatura. Enquanto perspectiva crítica, tem um pé na literatura e outro na terra; enquanto discurso teórico, media o humano e o não-humano”<sup>2</sup> (GLOTFELTY, 1996, p. 19). A definição contrastiva fundamental da ecocrítica, comparando-a à teoria literária tradicional, é exposta pela mesma pesquisadora, uma das articuladoras de maior relevo do campo:

A ecocrítica pode ser melhor caracterizada por sua distinção de outras abordagens críticas. A teoria literária, em geral, examina as relações entre os escritores, os textos e o mundo. O entendimento majoritário do campo é o de que o ‘mundo’ é sinônimo de sociedade — a esfera social. A ecocrítica expande a noção de ‘mundo’ para abarcar toda a ecosfera. Se concordarmos com a primeira lei ecológica de Barry Commoner (‘tudo está conectado a tudo’), devemos concluir que a literatura não paira sobre o mundo material como uma estética etérea, mas, ao contrário, participa de um sistema global imensamente complexo, no qual interagem energia, matéria e ideias<sup>3</sup>. (GLOTFELTY, 1996, p. 19)

---

2 Ecocriticism takes as its subject the interconnections between nature and culture, specifically the culturalartifacts of language and literature. As a critical stance, it has one foot in literature and the other on land; as a theoretical discourse, it negotiates between the human and the nonhuman.

3 Ecocriticism can be further characterized by distinguishing it from other critical approaches. Literary theory, in general, examines the relations between writers, texts, and the world. In most literary theory “the world” is synonymous with society — the social sphere. Ecocriticism expands the notion of “the world” to include the entire ecosphere. If we agree with Barry Commoner’s first law of ecology, “Everything is connected to everything else”, we must conclude that literature does not float above the material world in some aesthetic ether, but, rather, plays a part in an immensely complex global system, in which energy, matter, and ideas interact.

Terreno fértil (mesmo quando infértil, considerando os agravos listados a seguir) para a literatura, a relação — ora harmônica, ora agonística — entre homem e natureza não poderia ter encontrado ponto mais tensionado do que o século XXI, o clímax de tensão no Antropoceno, “designação proposta por Paul Crutzen e Eugene Stoermer para o que eles entendem ser a nova época geológica que se seguiu ao Holoceno, a qual teria se iniciado com a Revolução Industrial e se intensificado após a Segunda Grande Guerra” (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 15). Intensificados os efeitos da exploração de recursos naturais, e ampliada a conscientização dos males que nosso tratamento utilitário e desconsiderado do planeta pode acarretar, o discurso que aponta a trajetória do homem em direção à catástrofe autoimposta, uma soteriologia às avessas, é alimentado factualmente por fenômenos como o derretimento das calotas polares, a dissolução gradual da camada de ozônio e a obliteração de biomas. Em referência a este último caso, destacam-se em solo brasileiro, por sua cobertura midiática e sua instrumentalização política, os impactos violentos (e muitas vezes criminosos) da atividade agroindustrial na Amazônia, inclusive sobre povos indígenas e ribeirinhos, e catástrofes como as dos rompimentos de barragens em Mariana, em 2015, e em Brumadinho, em 2019, que ceifaram centenas de vidas humanas e arruinaram ecossistemas inteiros, inutilizando rios e extinguindo milhares de espécies animais e vegetais.

Verbalizando, no parágrafo anterior, somente alguns casos críticos no centro de muitos dilemas que amiúde ressurgem no horizonte de problemas do planeta e do Brasil, cremos ponto pacífico que a questão ecológica perpassasse o violento, o angustiante e o

trágico, afetando inevitavelmente o seu discurso. Por conseguinte, não espanta ninguém que as abordagens negativas deste campo teórico exibam grande produtividade ou, nas palavras de Elizabeth Parker, “em tempos de uma escalada inabalável da crise ecológica antropogênica, uma porção significativa de nossos medos culturais dizem respeito — ou deviam dizer — à nossa relação com o mundo não-humano”<sup>4</sup> (PARKER, 2020, p. 19). A contenda entre mundo civilizado e mundo natural e as imagens apocalípticas das distopias ficcionais, mormente as que têm como nascedouro a degradação da natureza e/ou o seu revide brutal, são exemplos do que suscita grande interesse aos segmentos ecocríticos concernentes à exploração do potencial fóbico da natureza. Como particularidade de nosso trabalho, centramos nossas proposições e instrumentos de análise ao redor de um subcampo teórico/modo literário, formalizado em decorrência de debates ecocríticos, conhecido como “ecogótico”, uma senda estética para a exploração dos aspectos mais aterrorizantes da natureza.

Segundo David Del Principe, “uma abordagem ecogótica desafia um tema familiar ao gótico — a natureza — tomando uma posição não-antropocêntrica para reconsiderar o papel que o ambiente, as espécies terráqueas e o não-humano desempenham na construção da monstruosidade e do medo”<sup>5</sup> (DEL PRINCIPE, 2014, p. 1). Mesmo dotado de suas próprias idiosincrasias, não seria um passo demasiado largo posicionar, visando economia genológica e facilitando a sua sistematização conceitual, o

4 In times of ever-escalating anthropogenic ecological crisis, a significant portion of our cultural fears pertain—or should pertain—to our relationship with the nonhuman world.

5 An EcoGothic approach poses a challenge to a familiar Gothic subject — nature — taking a nonanthropocentric position to reconsider the role that the environment, species, and nonhumans play in the construction of monstrosity and fear.

ecogótico antes como um subtipo de gótico do que como fenômeno independente.

Uma digressão explicativa faz-se necessária: o gótico literário como o compreendemos, em uma tentativa de síntese, segue o que propõe Júlio França: “consustanciação de uma visão de mundo sombria — cética, em alguns casos; francamente pessimista em outros — em uma forma literária que se caracteriza por uma série de convenções narrativas” (FRANÇA, 2022, p. 21). Em relação ao seu caráter pragmático, o gótico, modo literário sombrio, pode ser inserido no conjunto de estilos ou modos convencionais denominados “poéticas negativas”, devido à produção de efeitos como o horror, a repulsa e o sublime (2022, p. 30). Os seus três elementos constitutivos fulcrais, que precisam estar reunidos para configurar um texto como gótico, seriam o *locus horribilis*, o retorno fantasmagórico do passado e a personagem monstruosa (2022, p. 21-22). Ora, um *locus horribilis* usual em narrativas do tipo é o espaço narrativo natural, selvático, em consonância com as ideias de sublime teorizadas por Edmund Burke, de grande impacto sobre o gótico e o romantismo, e que enxergavam na natureza terrível uma causa do deleite (um prazer negativo, obtenível pela contemplação sublime, oposto ao prazer positivo da contemplação do belo). Isto é, desde que o sublime da filosofia burkeana foi primeiramente delineado e facilitou o advento do modo literário gótico, a natureza passa a granjear maior consideração como catalisadora de efeitos estéticos de medo.

Isto posto, por mais que se rastreie a presença da natureza terrível muito antes da formulação de um conceito como o de “ecogótico”, o surgimento oficial deste nas mesas-redondas acadêmicas é

sintomático de uma preocupação ecológica, com grande repercussão política, acentuada pelas discussões de anos recentes:

Debates sobre mudança climática e danos ambientais têm sido, há tempo, assuntos-chave na maioria das agendas políticas das nações industrializadas. Estas questões ajudaram a formar a direção e a aplicação das linguagens ecocríticas. O Gótico parece ser uma forma apropriada na captura destas apreensões, provendo um ponto de contato culturalmente relevante entre crítica literária, teoria ecocrítica e processo político. Embora a origem deste ecoGótico seja rastreável ao romantismo, o aumento da conscientização ambiental tornou-se um desenvolvimento significativo<sup>6</sup>. (SMITH; HUGHES, 2013, p. 5)

Nossa proposta de síntese é a de que o eco gótico, *grosso modo*, é um subtipo do gótico que centraliza, tematicamente, a questão da relação homem-natureza. Isto é, trata deste acordo frequentemente litigioso entre humano e não-humano natural sob lentes fóbicas, em consonância com as convenções previstas pelo formato gótico (e.g. o respeito à tríade de elementos fundamentais: *locus horribilis*, monstro e passado fantasmagórico). Além disso, condicionamos a validade da aplicação da categoria do eco gótico à delimitação temporal de meados do século XX em diante, ou seja, como conceito que, para ser cristalizado, arraiga-se a um contexto histórico em que a consciência ambiental é mais percuciente.

---

<sup>6</sup> Debates about climate change and environmental damage have been key issues on most industrialized countries' political agendas for some time. These issues have helped shape the direction and application of ecocritical languages. The Gothic seems to be the form which is well placed to capture these anxieties and provides a culturally significant point of contact between literary criticism, ecocritical theory and political process. While the origins of this ecoGothic can be traced back to Romanticism the growth in environmental awareness has become a significant development.

Como exemplos brasileiros bastante representativos da estética em questão, elegemos dois romances escritos por autores contemporâneos: *Biofobia* (2014), de Santiago Nazarian, e *A morte e o meteoro* (2019), de Joca Reiners Terron. São obras literárias que não parecem possuir muito em comum, exceto se iluminadas pela visada ecogótica. Neste caso, é possível acolher características compartilhadas por ambos os textos, tais quais a tematização da angústia do homem urbano diante da natureza não-humana, os efeitos colaterais políticos ou existenciais da devastação ambiental no Antropoceno, a configuração da floresta como *locushorribilis* e o comparecimento das demais convenções basilares da poética gótica, como indícios viabilizadores do modelo de leitura — inserido no território maior da ecocrítica — presentemente proposto. Espera-se que nossas análises, a seguir, corroborem a validade do nosso enfoque.

### **A MORTE E O METEORO: UM APOCALIPSE ECOGÓTICO**

Publicado em 2019, *A morte e o meteoro* imagina uma realidade distópica em que a aniquilação ambiental alcançou suas últimas consequências, levando à eliminação quase total do bioma amazônico e a guerras declaradas entre nações americanas. Vale dizer, por se tratar de um romance marcado por peripécias convolutas, ocupamo-nos das características estéticas mais centrais para nossa abordagem. Análises críticas mais holísticas do enredo e do estilo, explorando com mais minúcia as subtramas e os subtextos tecidos por Joca Reiners Terron, caberiam melhor em outro modelo de trabalho. O que externamos aqui, em termos de sinopse, é reconhecidamente assimétrico e insuficiente em comparação à leitura integral do livro por nós recomendada.

A narrativa em primeira pessoa a princípio segue um funcionário público mexicano, enlutado pela perda recente de seus pais, que se vê incumbido, após o falecimento de Boaventura, o indigenista brasileiro originalmente encarregado da tarefa e principal ativista da causa, de transferir o que restou da tribo kaajapukugi para uma área protegida no México. Já na primeira descrição do périplo dos kaajapukugi (tribo ficcional, inventada por Joca Reiners Terron, mas inspirada tanto nas populações maias exterminadas pelos conquistadores espanhóis quanto nas tribos brasileiras não mais afortunadas e mesmo agora ameaçadas em nível político e existencial, como os guarani-kaiowá e os yanomami), o genocídio ameríndio aludido, quase “acidental”, remonta a episódios tenebrosos da história colonial e pré-colonial das Américas, horror factual que lastreia o ficcional:

O genocídio dos kaajapukugi havia sido deflagrado no final do século XIX, após o êxito tão improvável de sobreviverem a quatro séculos da presença do homem branco no continente, o que os obrigava a seguir penetrando, a cada ano, a cada mês, dia e hora, mais e mais léguas de selva, em fuga permanente da perseguição fatal das epidemias de sarampo e gripe trazidas pelos invasores. Após se aproximarem de seringueiros a fim de obter ferramentas metálicas — picaretas, enxadas e facões a serem usados nas suas plantações de mandioca e batata-doce, objetos dos quais se tornaram dependentes a partir do instante em que os descobriram —, doenças dizimaram a maior parte do grupo. (TERRON, 2019, p. 19)

Em uma guinada imprevista, a remoção dos kaajapukugi para o santuário mexicano é encerrada com uma tragédia: o narrador se

depara com o cenário macabro do suicídio ritual cometido por todos os cinquenta membros restantes da tribo (todos homens) após a ingestão da substância alucinógena tinsáanhán, cuja importância cultural e xamânica será revelada mais adiante. Desde o início, o romance não poupa o leitor de acontecimentos pavorosos da/natureza, um universo de códigos inacessíveis ao sujeito citadino, como o panorama do suicídio coletivo:

Sob os meus pés, senti algo viscoso. Passei o indicador na sola para verificar. Era sangue. O barro batido do interior da maloca estava inundado de sangue enlameado. Retirei um toco em brasa da fogueira e descobri a procedência do sangue: dispostos em círculo, assim como no ritual do tainsáanhán, lembrando os números de um relógio cujos ponteiros enfim deixaram de funcionar, cada homem kaajapukugi tinha um corte profundo na virilha à altura da veia femoral, e a faca caída ao lado, coberta de sangue. (TERRON, 2019, p. 35)

Outro exemplo um pouco anterior seria a visão fantasmagórica, em sonho, dos pais mortos do narrador. O luto, já subentendido pela “morte” referenciada no título, assombra constantemente os personagens e, por extensão, a civilização a que se subordinam, civilização esta forçada a purgar a falência inexorável do planeta e a sofrer os efeitos das calamidades que ela mesma catalisou. Este é o passado fantasmagórico de contornos ecológicos. A imagem de terror conjurada pelo sonho, todavia, é bastante humana:

O relâmpago incendiou uma árvore, iluminando o matagal. E então vi seus vultos, só assim pude vê-los, por causa do fogo, havia quanto tempo não os via. Estendi minhas mãos em sua direção. Pai. Mãe. Assustaram-se. Reuni forças para me erguer.

Da árvore despencou um galho em chamas, quase me atingindo. [...]Cheiro de carne queimada subiu às narinas. Minha carne. Enfiei a mão na lama fria e vi a brasa na palma ardente arrefecer e se apagar através da folhagem que cobria o chão. Pai. Mãe. Não acenaram. Fugiram. Despareceram no matagal, levando nossas diferenças com eles. (TERRON, 2019, p. 34)

Com a conclusão sanguinolenta da empreitada, um importante câmbio do espaço narrativo é efetivado em seguida: o narrador autodiegético retorna à casa de seus pais, descrita como um “casarão semiarruinado” cujo “ar estagnado nos cômodos cheirava a degeneração” (TERRON, 2019, p. 37). O romance também opera uma mudança de foco narrativo (com manutenção da narração homodiegética), trazendo para primeiro plano o relato em primeira pessoa de Boaventura — segredado em vídeo despachado em sigilo para o protagonista — sobre suas primeiras experiências com os kaajapukugi nos anos 80 (voltando, por analepse, para a região amazônica quando esta ainda detinha existência diegética no romance).

Antes de avançarmos para este último ponto, destaquemos como o deslocamento espacial serve de elemento reforçador da proposição de uma leitura eco gótica: Terron transfere como sinédoque a tensão entre o sujeito da cidade e o sujeito da floresta, entre o homem branco e o indígena, para a tensão outra, mais larga, que faz se oporem (e eventualmente se unificarem) os próprios lugares característicos que as diferentes comunidades ocupam. Sob o estresse de uma visão negativa, ambos (a mata e o casarão velho) são locais degenerescentes e lúgubres, trescalando a sangue

e mofo, morte e destruição, dois *loci horribiles* simétricos em sua assimetria. A brutalidade do homem contra a natureza amplificou a decadência de seu *locus* artificial para abarcar igualmente os *loci* naturais, processo histórico esteticamente reflexo na ecogotização do gótico pelos estudos ecocríticos. Em determinados pontos do romance, a natureza será violentada e a casa do narrador mexicano será incendiada, e ele observará “a viga principal do casarão em brasa desabar sobre a carcaça das paredes, erguendo fagulhas até o céu [...] aquele era o encerramento mais drástico da lamentação de um luto que jamais se pôde imaginar” (TERRON, 2019, p. 109). A síntese ou o ponto de encontro é a ruína, o símbolo material mais nuclear do gótico. No último parágrafo do último capítulo, esta disseminação da ruína atingirá um paroxismo drástico que a tornará ainda mais conspícua.

Por sua vez, o relato encaixado do paulista Boaventura, que dominará a maior parte do romance, é um microcosmos da relação complexa, permeada por estranhamentos vários, com a alteridade personificada no indígena e na natureza. O sertanista, outro órfão (o pai é presumivelmente morto pela ditadura militar; a mãe suicida-se por depressão decorrente do desaparecimento do marido), parte na década de 80 para o município de Lábrea, no Amazonas. Com o intuito de desbravar a região e conhecer o elusivo povo kugi, a despeito dos protestos de colegas ativistas, ele acaba travando um primeiro contato brutal, em um igarapé, com a zarabatana dos kaajapuguki, o que quase lhe custa a língua (e a vida) e deixa como marcas corpóreas a acompanhá-lo até a morte as cicatrizes na bochecha e uma permanente dificuldade de dicção. A experiência não o repele: pelo contrário, torna-o ainda mais

obcecado em conhecê-los. Boaventura, com a ajuda hesitante de um guia tukano, parte mais uma vez em direção aos alçozes de dias atrás, sendo finalmente capturado.

A esta altura, destaquemos a proporção sublime da floresta inóspita, com a qual o sertanista nunca consegue se familiarizar inteiramente, exposta, *verbi gratia*, nesta passagem matizada de inquietação e magnificência que antecede o primeiro encontro com os kaajapukugi:

Graças à difusa luminosidade do sol oculto sob os rios flutuantes das nuvens que acompanhavam o leito do Purus, dias e noites passaram a se confundir, e eu já não reconhecia seus limites. O pinicar insistente das gotas de chuva na pele causava dor, e eu sentia que estava prestes a me metamorfosear em uma nova espécie anfíbio, a começar pelas frieiras que infestavam meus pés como liquens brotando entre os dedos. Essa praga entra dentro da gente, resmungou o tukano sem que eu compreendesse exatamente o que ele queria dizer, afundado no canto da proa onde estava. Sob a lona mofada, eu ouvia o popopó do motor e calculava a imensidão na qual meu guia índio e eu estávamos metidos, dois insetos numa casca de noz à deriva pelas águas escuras do rio refletindo as estrelas. (TERRON, 2019, p. 46)

Depois do sequestro, Boaventura é mantido sob uma espécie de semicativeiro, visto que possui salvo-conduto para tarefas essenciais à sua sobrevivência e lhe é franqueado o direito de montar fogueira em um descampado. Suas feridas são prontamente tratadas pela única mulher da tribo, última esperança de continuidade para a linhagem kaajapukugi, que recebe a

atenção pouco inocente de Boaventura. Ressalte-se também que, se o ativista sai relativamente incólume do reencontro, o mesmo não pode ser dito de seu guia, em mais uma imagem de horror:

Na terceira noite, após a chuva amainar, recolhermos a lona e adormecemos completamente exaustos, acordei com batidas secas a bordo. Na popa, com seus dentes brancos à mostra, um selvagem de cara preta e olhos vermelhos martelava o crânio do guia tukano, cujos miolos sanguinolentos se esparramavam pelo fundo do banco, reluzentes sob a luz da lua (TERRON, 2019, p. 50)

Naquele que é um dos acontecimentos pivotais de seu relato, Boaventura estranha a rotina misteriosa dos homens, que periodicamente sumiam e voltavam com “grandes cestas repletas de peixes monstruosos”, e decide segui-los, na surdina, em uma de suas incursões pela mata. O trajeto é árduo, e o ecossistema local parece mais hostil do que nunca, mas enfim ele logra alcançá-los. O cenário com que se defronta é o do ritual do tinsáanhán. É nos fornecida, então, uma descrição vivaz daquilo que o primeiro narrador do romance não conseguira testemunhar ocularmente, tirante o *aftermath*: após os kaajapukugi se disporem como ponteiros de relógio concêntricos e aspirarem o pó do tinsáannhán, um dos participantes aparta-se dos outros e, no centro do círculo, rasga a própria veia femoral com uma faca de bambu. Ainda mais espantoso é o evento que sucede o suicídio, brindando-nos com a iteração primeira de um personagem monstruoso:

Por horas, os selvagens permaneceram de cara voltada para o céu. Deitados em círculo na areia, perfaziam um grande relógio feito de sangue com

seus ponteiros sem vida. Enquanto dormiam, aproximou-se uma nuvem de insetos tão densa que anoiteceu o dia e, após infestar o ar acima do círculo, pousou sobre a areia irrigada pelo sangue do suicida, cujo corpo ainda quente foi inteiramente coberto pelos animais em poucos segundos. Eram besouros do tamanho de um punho. Eu já vira insetos amazônicos tão monstruosos como aqueles, como o besouro-rinoceronte, mas nunca em tal número. Após segundos de trabalho fervilhante, a coloração da areia se regularizou, a vermelhidão sumiu e abandonaram a carcaça do homem. Estava irreconhecível devido ao inchaço, com a pele repleta de picadas. Como a areia, tinha perdido sua cor. Os besouros se alimentaram do sangue e partiram em direção ao matagal de onde vieram. (TERRON, 2019, p. 57)

O enxame de besouros hematófagos gigantes é um exemplo de massificação monstruosa, tal qual o postulado por Carroll (2009). A massificação tipifica casos ficcionais em que seres de antemão repelentes tornam-se uma presença mortal e sinistra ao multiplicarem-se em hordas. O monstro, imprescindível à ficção gótica, aqui se apresenta como uma espécie misteriosa amazônica que é incorporada por um ritual místico: os indígenas perseguem-nos, depois da consumação do corpo sacrificado, e produzem o alucinógeno curativo do tinsáanhán por meio da laceração das criaturas.

Quando Boaventura decide, às ocultas, provar ele mesmo da carne do besouro, a visão infernal é um tira-gosto daquilo que os kaajapukugi decerto visualizam sob o efeito de “abertura de portões” da substância: a projeção fantasmática de sua própria linhagem e o acesso a facetas e dimensões insuspeitadas do tempo.

O passado fantasmagórico tem um fundamento político, mas também hereditário. E o seu desenlace só é possível em um futuro mais atroz.

E logo ouvi a voz de meu pai colada em meu ouvido direito, sussurrando suas ameaças costumeiras por eu ter feito algo de errado, ele falava baixinho para que minha mãe não o ouvisse, disse Boaventura, o que me atemorizava ainda mais. Imaginei do que ele seria capaz se um dia ela desaparecesse, era um homem violento. Ao virar a cara na direção da voz, senti seu hálito inconfundível, o mau cheiro insuportável daqueles que sofrem de males estomacais, e então ouvi outra voz à esquerda, a voz aguda de minha mãe, e olhei mas não vi seus olhos claros pois estavam cobertos por uma venda que lhe tapava o rosto por completo. O mesmo ocorria com meu pai, e então notei que meu avô e minha avó estavam a seu lado, murmurando algo terrível nos ouvidos dele, agachados ao lado de meu pai com suas caras vendadas, e o mesmo acontecia com minha mãe: os pais dela falavam coisas nos ouvidos dela, com suas caras mortas tapadas pelas vendas, e assim sucessivamente, ou recessivamente, melhor dizendo, meus bisavós diziam coisas nos ouvidos dos meus avós, e assim por dia ou para trás, numa sequência cromossômica que chegava ao inferno, à origem da degeneração. (TERRON, 2019, p. 60-61)

Esta retórica do exotismo será contrabalançada pela segunda iteração do monstro, bem mais humana, no romance de Terron. Se a ideia de um mundo não-humano místico e terrível, com monstros gigantes e rituais de antropofagia indireta, está adequada aos pressupostos eco góticos, um sustentáculo ainda mais firme de nossa fatura crítica é a verdadeira ameaça revelada pela tensão

narrativa. Dando partida a uma sequência de crimes (que desbotam sua mal-ajambrada “redenção” por meio do ativismo ambiental), Boaventura escapa e rapta a mulher da tribo, estupra-a repetidas vezes e a engravida. A gravidez leva a nativa à morte, sentenciando o inevitável fim dos kaajapukugi. O delito de Boaventura não se resume a esta injúria: ele termina violando também uma tumba de significado ancestral que poderia estar atada, de modo misterioso, a uma profecia acerca do destino do planeta.

Em última instância, movido por egoísmo e incompreensão, pela curiosidade insensível dos que são incapazes de ou não se esforçam em entender o outro, ele não apenas aniquila a expectativa vital de um povo, mas potencialmente a de todos os povos. O sertanista, combatendo o luto individual, transmuta-se em um agente do luto coletivo. Sua ambivalência é o retoque final de sua vilania: por um lado, extingue linhagens e malogra a possibilidade de um herdeiro para os kaajapukugi; por outro, é o seu último progenitor (o filho mestiço sobrevive às complicações do parto) e seu ferrenho protetor. A ideia de um “salvador branco” vai de encontro à éfrase irônica, pintada por Terron, de um verdugo genocida.

No romance do escritor cuiabano, o homem da cidade é o verdadeiro disruptor da ordem natural do mundo, algo previsto profeticamente pela mulher kaajapukugi e aludido múltiplas vezes no decorrer da narrativa (o que no plano diegético parece apontar, desde 1980, para eventos do futuro, sem correlação aparente, como a chegada de astronautas chineses em Marte). Boaventura é uma das bilhões de faces do “Grande Mal” que antagoniza a Terra. Um “Grande Mal” encarnado igualmente pelo funcionário mexicano em sua impotência para impedir o curso trágico dos

eventos que concluem o romance. Um “Grande Mal” representado pelos leitores, extratextualmente.

Estamos longe de uma resolução mais unívoca do confronto entre natureza e seus antagonistas exógenos, como a integração postulada por um José de Alencar no século XIX, cujo imaginário em relação aos perigos da *selva selvaggia*, diga-se de passagem, denotava alguns pontos de contato com a descrição de Terron: o pesquisador Daniel Serravalle de Sá (2010) foi um dos primeiros a investigar a fundo as influências góticas de *O Guarani* e enfatizar a produtividade de outros paradigmas, além dos dominantes na historiografia e crítica nacionais, na leitura de obras canônicas da literatura brasileira. No século XXI, entretanto, o idealismo romântico que intentava enformar um projeto de nação há muito deu lugar à concepção pós-utópica que reconhece ceticamente as circunstâncias disfóricas da dialética perigosa entre a natureza estranha e o homem mais estranho. O caminho natural e o caminho da urbe são inconciliáveis: este é um cerne do estresse eco gótico.

A imagem derradeira de *A Morte e o Meteoro* é a maximização, o ponto culminante da tensão, que só poderia trajar uma roupagem apocalíptica de *diabolôs ex machina* em detrimento de qualquer *télos* esperançado. Em um avião, com o único kaajapukugi surpreendentemente vivo (o filho de Boaventura), o funcionário mexicano assiste à destruição da Terra, como predito pela críptica profecia kaajapakugi, através dos olhos extasiados e quase vingados de seu último membro, reduzido por fim a um dos últimos da humanidade:

Ele olha pela janela com seus olhos de astronauta chinês e eu o imito, vendo lá embaixo a Terra

se partir em chamas, suas placas tectônicas se desconjuntando como um imenso quebra-cabeça cujas peças enfim se soltam no espaço sideral, um quebra-cabeça que nunca mais será recomposto, se é que um dia foi. Do centro do planeta surge uma imensa bola de fogo que aumenta e depois se apaga, engolindo tudo. [...] A calma volta e o avião segue seu rumo sem destino, enquanto observo a expressão maravilhada do kaajapukugi olhando para a paisagem incendiada lá embaixo, o reflexo avermelhado das labaredas em seus olhos fixos no mundo que desaparece sob silêncio e cinzas, como se não passasse de uma música vinda de não se sabe onde que nos tocou diretamente o coração e sumiu, e então vejo refletidas em suas pupilas muito negras, emergidas da mais profunda escuridão, a morte e o meteoro. (TERRON, 2019, p. 115-116)

Da esperança utópica à desilusão distópica. Do luto singular ao luto coletivizado. Do suicídio ao genocídio. Do genocídio ao fim dos tempos. Os percursos tracejados em *A morte e o meteoro* não têm um destino final ameno, não suavizam as contrariedades que por ação humana se perfilam. Justapondo muitos problemas concretos da realidade nacional, nomeadamente a angústia ambiental acerbada por sua exploração, o romance de Terron é legível como ficção eco gótica por explicitar aspectos tenebrosos da natureza sem escamotear o impacto agressivo do Antropoceno na concepção do mundo como um *locus horribilis* em crise. Pensando em seus precursores literários, os fragmentos do planeta Terra vagando pelo espaço talvez representem a elevação à décima potência das ruínas que habitam as narrativas góticas desde o Setecentos. No século XXI, uma síntese cósmica dos escombros do casarão e dos biomas em desertificação.

## **BIOFOBIA: UM THRILLER ECOGÓTICO**

Completamente distinto em estilo, a *Biofobia* apresenta, no entanto, muitos laços temáticos com o romance de Terron (para além de seus protagonistas em luto) e submete-se, a nosso ver, a um feixe de preocupações e tensões críticas que legitimam uma análise ecogótica. Desde sua escolha epigráfica, o romance de Santiago Nazarian anuncia que a relação entre humanidade e ecosfera retratada em sua narrativa não dispensará angústia: “a natureza é a igreja de Satã”. Esta fala retirada da longa-metragem *Anticristo* (2009), de Lars von Trier, é um prenúncio da tinta agonística com que o mundo natural será tingido, o que se confirma já em seu prólogo:

A natureza é madrasta. A verdade da mata é impenetrável, intransponível, inabitável, não se pode por os pés lá. Não há trilhas, não há frutos, não há para onde avançar nem para onde fugir. Tudo se torna um emaranhado de ramos, picões, cipós. O mato impede o avanço. A mata impede o recuo. Sementes duelam com sementes que duelam com o solo que duelam com formigas que querem levar as sementes para longe. Mamíferos subindo pelas árvores. Pássaros saltando de galho em galho. Frutas mordidas, madeira corroída, nada é harmônico e nada ornamental. Para se ter um belo bosque em seu terreno é preciso uma equipe de paisagistas que vença a guerra. Ou muito esforço, suor e sangue. (NAZARIAN, 2014, p. 9-10).

Não leva muito para descobrirmos que a pessoa a desbravar a mata hostil é uma autora premiada que se suicidou algum tempo depois do ocorrido na passagem enxertada e legou aos filhos uma casa elevada, enfiada no meio do mato, bem longe da capital

do estado. Um destes filhos, o roqueiro decadente André, é o protagonista da trama. Solteiro, sem muitas expectativas quanto à vida profissional e pessoal, o personagem atingiu o melancólico platô de alguém que não alimenta mais sonhos e cuja autoestima degrada-se à mesma proporção do corpo.

Fora de seu habitat natural (isto é, fora de seu habitat citadino), André acomoda-se temporariamente na residência herdada, à espera de sua irmã para a discussão de burocracias pós-óbito como a partilha de pertences e a destinação dos livros. A estadia solitária é permeada pelas elucubrações desanimadas e narcisistas do protagonista, que afluem no discurso indireto livre do narrador heterodiegético adotado por Nazarian, e pela relação nada amistosa com a natureza que circunda a casa materna. Corroborando a leitura ecogótica que esta relação de inimizade seja bilateral, pois André despreza o novo espaço a que se vê circunscrito. Sua visão do mundo natural é marcada por utilitarismo, por ceticismo e por uma axiologia propriamente humana que conferiria a si próprio uma suposta superioridade:

André não ouvia nada. E, parado diante do mato, via, ouvia, percebia tudo o que percebera durante toda a sua vida. Nada. Nenhuma mensagem enigmática. Nenhuma revelação escondida. A natureza não tinha nada a dizer. A natureza era ignorante, analfabeta, sem firma autenticada, nem mesmo impressão digital. A natureza só lhe negava. Brotava da bosta em cogumelos. Explodia em esporos e refinava-se em cocaína. Queimava-se em tabaco. Destilava-se em álcool, e gasolina. Mas nunca daria a resposta que ele procurava, nem como ser humano nem como artista. (NAZARIAN, 2014, p. 32-33)

Quando esta superioridade é desafiada pela alteridade que se pretende rebaixar, o medo floresce. O pavor do outro não é apenas xenofóbico: é também biofóbico. Embora o texto não tematize abertamente conflitos sociais, que André seja a caricatura de uma classe média branca sudestina (ou pior: um “herdeiro”) torna mais autoevidentes a sua má vontade e o seu senso de hierarquia inato. A crítica Elizabeth Parker elenca o movimento da “ecologia social” como fonte de problemas abordáveis pela ficção ecogótica:

‘Ecologia social’ é um movimento ligado ao marxismo que sugere que nosso antropocentrismo destrutivo é na verdade devido aos nossos sistemas de dominação e exploração de homens por outros homens — em outros termos, vê nossas divisões de classe como responsáveis por um senso cego de hierarquia que se estende para uma autoridade inquestionada da humanidade sobre a natureza.<sup>7</sup> (PARKER, 2020, p. 27-28)

Incompreensão mútua é a chave do desastre: mais uma vez, como em *A morte e o meteoro*, tratamos do inconciliável. André não consegue comunicar suas angústias para seus parentes e amigos, mas seu fracasso é ainda maior em relação a todo o resto. O não-humano não pode ser apreendido pelo interlocutor humano, falando uma outra língua sem tradução. A mudez da natureza é tão só uma percepção subjetiva: sua eloquência ficará patente quando os acontecimentos da trama atravessarem a sua influência (real ou percebida) conforme o estado psicológico de André se torne progressivamente menos confiável. Diga-se, o não-

---

<sup>7</sup> ‘Social Ecology’ is a movement related to Marxism, which suggests that our destructive anthropocentrism is in fact due to our systems of domination or exploitation of humans by other humans — in other words, it views our class divisions as responsible for a blind sense of hierarchy that extends to an unquestioned superiority of humanity over Nature.

humano aqui não é necessariamente um vilão, um agente do mal; é um dispositivo, um reagente, que catalisa as inadequações e os recalques inerentes aos homens (neste caso, ao homem) que com ele entram em contato. O verdadeiro monstro é outro: começa a assombrar André uma memória intrusiva, mais um sinal de sua relação complexa com a mãe, sobre um suposto irmão monstruoso a que ela aludia jocosamente (ou não) na entrevista:

Era o filho com que a mãe mais se identificava, dissera na entrevista. A mãe se identificava com o monstro. Os outros dois não lhe representavam nada. Talvez porque não podiam ser mantidos sob os pés dela, acorrentados, precisavam de mais do que sardinhas. [...] Quem sabe já não ajudara a mãe a alimentar o irmão? De repente, estivera num porão daqueles há muitos anos, em outra casa. Talvez fosse ele mesmo o monstro que permaneceu anos aprisionado alimentado de sardinhas. André só não tinha dúvidas de que algo de real havia naquela história. (NAZARIAN, 2014, p. 184)

*Biofobia* é marcado pela ambivalência de seus eventos (sobrenaturais ou delírios?) e pela paranoia que assume paulatinamente o volante da subjetividade desgovernada de seu protagonista. Recebendo a visita da ex-namorada e de amigos da música enquanto abusa de drogas e afunda em suas reminiscências e frustrações, as divagações de André se tornam mais ensandecidas e mais violentas. O retorno fantasmagórico do passado toma forma pela presença opressiva das bibliotecas, dos móveis e de toda a floresta que envolve a casa isolada. Tudo é interpretável como projeção da psique de André, alimentada com estímulos que o pressionam a explodir. A própria mãe morta é um esboço

de assombração psicológica: suas aparições ora se dão em um indecifrável chamado que causa interferências em seu telefone, ora em um “lapso” na estática de um televisor velho, que de súbito começa a transmitir, entre seus riscos e ruídos, uma entrevista antiga da escritora. Uma fantasmagoria analógica que é percebida com ironia por André: “Apenas chiados. Estática. Linhas horizontais. Nem sinal de Samara” (NAZARIAN, 2014, p. 156). No terreno da biofobia ou da ecofobia, porém, a familiaridade de uma tecnologia assombrada ainda é mais reconfortante do que o ininteligível do não-tecnológico. As ferramentas humanas, telefone e televisão, são lembretes do potencial do ser humano para engendrar e dilapidar, fazer e desfazer (como os laços familiares que também são amarrados e cortados); e as proibições e punições impostas pela natureza, que só tolera até certo ponto os achaques recebidos sem revidar, interpõem-se como força de reação.

Nazarian tem um grande apreço pela feitura de cenas perturbadoras que poderiam estar na decupagem de um filme de terror, característica que pode advir de sua atuação como roteirista de cinema (e são muitas as referências a filmes do gênero). Quando os amigos de André passeiam pela floresta à noite, sentem como se tentassem “reviver o clima de algum filme de terror genérico” (NAZARIAN, 2014, p. 205). Grande parte do aparato descritivo de *Biofobia* está voltada para a construção de imagens ominosas, quase cinematográficas, com um fundamento “biológico”. Um exemplo prévio desta tendência é o trecho do romance em que André encontra um pica-pau morto no banheiro, enquanto o galho fino de uma árvore, que se assemelha a uma “mão de bruxa”, faz ecoar uma batida insistente no vidro da janela.

Este evento banal ressoará pelo resto do romance, morbidamente conectado às outras violências e cenas de medo presentes na narrativa. Para um músico como André, não apenas visualmente, mas também sonoramente, o *locus horribilis* da mata ecoa uma sinfonia de ameaças:

Os grilos, as cigarras, os sapos. Os galos, corujas, o cachorro. Toda a fauna noturna parecia rondar seus sonhos e mantê-los lá fora, no mato. Todos cantavam ao mesmo tempo, buscando um segundo de sua atenção, uma vibração dos tímpanos. [...] Mas os grilos, as cigarras, sapos-corujas-cachorro permaneciam puxando-o à terra, ancorando-o à realidade campestre que não tinha nada de doce, nada de bucólica. Ruído rosa. A vida lá fora se devorava em si mesma, canibalizava-se e regurgitava-se em sibilos, coxares, latidos. (NAZARIAN, 2014, p. 73)

O luto e a morte, questões centrais do romance, cristalizam-se pela fixação das raízes vitais (e fatais) da natureza. A mãe de André torna-se a Mãe Natureza. Ou, como o prólogo adiantava, a madrasta, a mãe postiça. No último terço do livro, André surta e comete ou acredita cometer uma série de assassinatos como última rebeldia ou oferenda: “O terreno precisava ser adubado. A mãe obrigando-o a matar. [...] Matou todos, todos. E o mato ficou feliz. E o mato floresceu fresco e vivo. E as flores se abriram vermelhas. E deus achou bom” (NAZARIAN, 2014, p. 221). O relato não é confiável e grande parte dele é desmentido pelo epílogo. Além disso, a sua fúria não é aplacada pelas mortes que (supostamente) comete. Seu apogeu só vem com a sobreposição do ódio à natureza, que é preciso enfrentar. Empunhando um machado e

arremetendo contra a árvore do “galho dedo-de-bruxa”, árvore que parece gargalhar de suas investidas, André submete-se a uma torrente de violência, erotismo e selvageria, aproximando-se ele próprio do não-humano, transmutado metaforicamente no monstro do porão, e consumando um minicataclismo em forma de tragédia individual. A tensão do Antropoceno em uma casca de noz:

E avançava com o corpo saindo pela janela, gritando, berrando, cortando a madeira enquanto a seiva espirrava em seu rosto. Seu rosto se manchava de vermelho, que poderia ser apenas seiva, que poderia ser o próprio sangue, que poderia ser o sangue de cada um dos visitantes daquele fim de semana, que ele matara e jogara no mato para alimentar as árvores. Poderia ser o sangue de cada linha e de cada rompimento em sua vida. [...] Um rio subterrâneo de sangue. Espirrava agora em sua cara. Sangue do diabo. Seiva rala. Seiva densa. Sêmen. Ele continuava cortando, tentando salvar cada um que o mato engolira e tentando matar cada um que escapa de suas mãos. Vamos, vamos, ninguém deve permanecer. Se tudo deve acabar, que tudo acabe com ele. Se o mundo está condenado, vamos acabar logo com isso. Não é possível que as pessoas, e o mundo, e o absurdo continuem com isso. Isso não é possível. A possibilidade de um mundo adestrado e hipócrita e civilizado já não faz mais sentido — as pessoas contidas, etiquetadas e autoadesivas não são mais possíveis. Possível é o movimento flexor de um corpo que nem está mais no auge dos seus movimentos, mas continua insistindo, e continua acreditando, e continua avançando semiconscientemente enquanto as glândulas acreditam plenamente e se derramam por ele em suores, e poros e pelos que continuam nascendo. (NAZARIAN, 2014, p. 222-223)

O confronto final que contrapõe o machado de André ao mato “que insiste” tem como clímax, finalmente, a derrota de um André exausto. Em *Biofobia*, o personagem herda o fracasso de sua mãe em tentar “adestrar a natureza”, em pôr sob controle uma potência assistêmica que não pode ser esteticamente ordenada como a literatura e a música. O fim do mundo em *Biofobia* é o fim do mundo particular de André: o encerramento de sua ilusão de superioridade, das últimas esperanças de seu ego ferido e de sua tentativa de comunicação (com a primeira mãe morta, com a segunda mãe da natureza, com os amigos e parentes em quem despeja sua raiva homicida). Entrega-se ao “silêncio do mato. Só o farfalhar da morte. As plantas estáticas, esparsas, enigmáticas, sinistras” (NAZARIAN, 2014, p. 231). As ruínas mais salientes do eco gótico são as sobras da humanidade, penduradas em um galho seco de uma árvore (o destino do corpo morto de André), quando o androcentrismo, do topo de sua arrogância, vê-se aniquilado em suas pretensões.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossas análises tentaram expor como o conflito homem-natureza pode acomodar abordagens muito distintas, mas ainda assim convergir em suas proposições básicas. Isto subscreve tanto a riqueza da temática quanto a multiplicidade formal do gótico e do eco gótico, respeitando-se o mínimo de suas partes compositivas essenciais. Nossas análises não substituem os textos originais e não impõem nossas leituras como unívocas — se é possível aventar uma hermenêutica eco gótica, todavia, cremos tampouco que isto inviabilize outros formatos de interpretação, contanto que balizados pela leitura minuciosa do texto, pela solidez da fundamentação

teórica e pela consideração, caso seja o caso, dos fatores extrínsecos essenciais ao seu estudo.

Deixamos também uma reflexão adicional: lamentando que a literatura acadêmica sobre o eco gótico seja ainda muito limitada no Brasil, cremos que a aplicação de seus dispositivos e conceitos pode revelar aspectos interessantes e idiossincráticos à prosa (e quiçá à poesia) contemporânea e a algumas de suas mais urgentes preocupações. Lembremos que o projeto indianista encabeçou o nosso primeiro romantismo e a natureza e nossa relação com ela, além de constituírem fixa problemática política, foram tematizadas através dos séculos por autores canônicos. Por mais que o ferramental disponibilizado pela nova vertente crítica não seja de fato adequada à leitura de textos extemporâneos, não se pode negar que a presença da natureza na nossa literatura (sem a dispensa de suas facetas fóbicas) é um substrato fértil para os novos autores e as novas obras que, de sua parte, podem ser lidas sob um prisma renovado sem correr o risco do anacronismo.

É uma pena que — e aqui seremos tão eco góticos em forma quanto os autores sobre os quais nos detivemos — à medida que agredimos o planeta tal fertilidade estética, sem poder acionar a contraparte necessária da mobilização crítica, possa provar-se, como tudo o mais, inevitavelmente infértil nas ruínas arrasadas do Antropoceno.

## REFERÊNCIAS

BURKE, Edmund. *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e da beleza*. Tradução de Daniel Moreira Miranda. São Paulo: EDIPRO, 2016.

- CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus Editora, 1999.
- DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir?* Ensaio sobre os medos e os fins. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental, 2014.
- DEL PRINCIPE, David. Introduction: the ecoGothic in the long nineteenth century. *Gothic Studies*, v. 16, v. 1 p. 1-8 2014. p. 1-8, 2014.
- FRANÇA, Júlio. Introdução. In: FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. (Orgs.). *Poéticas do mal: a literatura de medo no Brasil (1830-1920)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, p. 13-50, 2022.
- GINSBERG, Lesley. "The birth-mark", "Rappaccinni's daughter", and the EcoGothic. In: SMITH, Andrew; HUGHES, William (Orgs.). *EcoGothic*. Manchester: Manchester University Press, p. 114-133, 2013.
- GLOTFELTY, Cheryll. Introduction: literary studies in an age of environmental crisis. In: GLOTFELTY, Cheryll; FROMM, Harold (Orgs.). *The ecocriticism reader: landmarks in literary ecology*. Georgia: University of Georgia Press, 1996.
- NAZARIAN, Santiago. *Biofobia*. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- PARKER, Elizabeth. *The forest and the ecoGothic: the deep dark woods in the popular imagination*. Londres: Palgrave Macmillian, 2020.
- PUNTER, David. Algernon Blackwood: nature and spirit. In: SMITH, Andrew; HUGHES, William (Orgs.). *EcoGothic*. Manchester: Manchester University Press, p. 44-57, 2013.
- SÁ, Daniel Serravalle de. *Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em O guarani*. Salvador: EDUFBA, 2010.
- SMITH, Andrew; HUGHES, William. Introduction: defining the ecoGothic. In: SMITH, Andrew; HUGHES, William (Orgs.). *EcoGothic*. Manchester: Manchester University Press, p. 1-14, 2013.
- TERRON, Joca Reiners. *A morte e o meteoro*. São Paulo: Todavia, 2019.
- WEINSTOCK, Jeffrey Andrew. Hyperobjects and the end of the world: elemental antagonists of american naturalism. In: KEETLEY, Dawn; SIVILS, Matthew. *EcoGothic in nineteenth-century american literature*. Nova Iorque: Routledge, p. 191-205, 2017.