

ECOGÓTICO E ECO-HORROR NA LITERATURA BRASILEIRA

ECOGOTHIC AND ECO-HORROR IN BRAZILIAN LITERATURE

Júlio França (UERJ)

julfranca@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6293-8235>

Oscar Nestarez (UPM)

oscar.nestarez@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2723-1231>

RESUMO: *A relação do ser humano com a Natureza tem experimentado sensíveis transformações nas últimas três décadas. Com o surgimento da ecocrítica, estabeleceu-se um campo de estudos voltado para investigar as relações culturais entre os seres humanos e o mundo não humano (animais, plantas, minerais, climas, ecossistemas). Na ficção gótica e de horror, a figuração do meio ambiente, sobretudo da floresta, com frequência é fonte de medo e ansiedade. Mesmo nas obras gótico-românticas em que se observa um binarismo entre civilização e Natureza, espaços naturais nem sempre são locais de pertencimento, mas de crise e estranhamento. Este artigo pretende explorar tais relações ambíguas, delineando o que se convencionou chamar “ecogótico” e, subsequentemente, “eco-horror” dentro de um contexto da literatura brasileira, e exemplificando tais manifestações por meio da análise de três narrativas: os contos “Valsa fantástica”, de Afonso Celso, e “O areal”, de Florence Bernard, e o romance “Corpos secos”, de Marcelo Ferroni, Samir Machado de Machado, Luisa Geisler e Natalia Borges Polezzo.*

PALAVRAS-CHAVE: *ecocrítica; ecogótico; eco-horror; literatura brasileira.*

ABSTRACT: *The relationship between human beings and nature has undergone significant changes over the last three decades. With the emergence of ecocriticism, a field of study has been established to investigate the cultural relationships between human beings and the non-human world (animals, plants, minerals, climates, ecosystems). In Gothic and horror fiction, the depiction of the environment, especially the forest, is often a source of fear and anxiety. Even in Gothic-Romantic narratives in which there is a binarism between civilisation and nature, natural spaces are not always places of belonging, but of crisis and estrangement. This paper aims to explore these ambiguous relationships in depth, outlining what has come to be called “ecogothic” and, subsequently, “eco-horror” within the context of Brazilian literature,*

and exemplifying these manifestations by analysing three narratives: the short stories ‘Valsa fantástica’ by Afonso Celso and ‘O areal’ by Florence Bernard, and the novel ‘Corpos secos’ by Marcelo Ferroni, Samir Machado de Machado, Luisa Geisler and Natalia Borges Polesso.

KEYWORDS: *ecocriticism; ecogothic; eco-horror; Brazilian literature.*

1 Ecocrítica e ecofilia

A relação entre ser humano e Natureza¹ tem passado por sensíveis transformações nas últimas três décadas. Com o desenvolvimento do que ficaria conhecido como *ecocrítica* — isto é, um conjunto de reflexões voltadas para as diferentes concepções de Natureza e de seus efeitos manifestos na história e cultura do mundo —, estabeleceu-se um campo de estudos voltado para investigar as relações culturais entre os seres humanos e o mundo não humano (animais, plantas, minerais, climas, ecossistemas).

Ao longo das eras, o lugar do ser humano na Natureza tem sido pensado de modos diversos, mas que poderiam ser divididos em dois grandes grupos de acordo com suas tendências de foco: as perspectivas antropocêntricas e as ecocêntricas. Desde o início da era moderna, em reação ao contínuo avanço dos espaços urbanos sobre os naturais, observa-se a expansão progressiva de uma consciência ecocêntrica (ou *ecofilica*): uma perspectiva pastoral e conservacionista, baseada em uma disseminada ideia romântica de que os antepassados da espécie humana viveram em harmonia com a Natureza selvagem, e que os processos de urbanização vêm a desconectando de suas ligações profundas com as florestas e demais regiões agrestes do planeta (Hayman, 2003).

Essa visão idílica — que se faz presente em muitas obras ficcionais em que os ambientes naturais servem de local de consolo, renovação e proteção aos personagens, em oposição às ameaças representadas pelas áreas urbanas — é comum, sobretudo nas narrativas românticas, assim como é recorrente a consonância entre os estados anímicos das personagens e o meio ambiente (Hillard, 2013, p. 111). Já nas primeiras obras góticas setecentistas, em passagens de autoras como Ann Radcliffe, por exemplo, observa-se um binarismo entre Natureza — onde operariam as leis de Deus — e civilização — corrompida justamente pelo afastamento do mundo natural (Kröger, 2013, p. 17).

¹ Neste artigo, quando nos referirmos à Natureza (com “n” maiúsculo) estaremos nos remetendo ao mundo natural não humano — os outros animais, plantas, minerais, climas, ecossistemas etc.

Mas o papel do meio ambiente, sobretudo o das florestas, na ficção gótica é muito mais ambíguo. Ainda que a ecocrítica tenha herdado o sentimento positivo romântico, sacrificando ou relegando ao segundo plano os aspectos mais assustadores de nossa relação com o mundo natural não humano, a Natureza sempre foi uma fonte de medo e ansiedade. Mesmo nas obras gótico-românticas em que se observa o binarismo entre civilização e Natureza — a primeira um espaço de corrupção e degradação onde imperam as leis imperfeitas dos homens, a segunda um estado natural em que as perfeitas leis de Deus dominariam —, os espaços naturais nem sempre são locais de pertencimento, mas de crise e de estranhamento (Kröger, 2013, p. 19).

Por mais que a ideia romântica da comunhão com a Natureza seja bastante difundida, há outras forças envolvidas nesse desejo idílico. Em um dos romances mais representativos do gótico setecentista, *O monge* (1796), de Matthew Lewis, a Natureza aparece como uma força à parte da humanidade, sendo cúmplice da sentença de morte que Satã impõe ao protagonista: os insetos, os animais carniceiros, o rio e a tempestade unem-se para agir como juiz, júri e executor do monge, que morre, apodrece e desaparece, absorvido pelo ambiente natural. Outro bom exemplo são diversas obras de Sade, em que as regiões selváticas são tomadas como causas potenciais da liberação de nossos instintos mais cruéis. É o caso de *Justine* (1791), em que a violência aplicada à protagonista se intensifica à medida que a narrativa se afasta da cidade: no ermo, nada pode interferir nos planos dos vilões.

Antes do gótico, a arte neoclássica desprezou tudo que fosse informe e desarmonico, de montanhas gigantescas a oceanos encapelados, privilegiando sempre o controle humano sobre o natural, isto é, a geometria e a placidez dos jardins ao invés da obscuridade e o mistério das florestas. Na era moderna, contudo, observa-se uma crescente perplexidade diante das manifestações impressionantes do poder da Natureza — terremotos, tsunamis, enxurradas, avalanches e vulcões não eram apenas confusos e informes, mas diabolicamente destrutivos —, fazendo com que se tornasse cada vez mais comum, nos séculos XVIII e XIX, se representar a vastidão, a grandeza e o poder da Natureza como fontes não apenas de maravilhamento, mas também de terror.

Por muitos séculos, desastres naturais de toda monta, de pragas a furacões, foram tomados como punições que divindades coléricas e vingativas impunham à humanidade por seu comportamento vil. Se o ser humano agia de modo infame, o deus poderia puni-lo através da Natureza, como alegoriza o episódio bíblico de Sodoma e Gomorra. Foi, todavia, um cataclismo de proporções desmedidas que abalou esse entendimento teológico. Em 1755, a devota cidade de Lisboa sofreu um terremoto, um maremoto e um incêndio devastador, vitimando 90 mil

pessoas — um terço dos moradores da capital portuguesa. Como admitir que tal desastre fosse obra de uma divindade benevolente? A consequência da catástrofe de Lisboa foi tornar cada vez mais influente a ideia de que a Natureza não respondia aos desígnios divinos. Pensadores como Voltaire passaram a interpor questionamentos enfáticos a proposições como a contida no conceito de teodiceia, de Leibniz, para quem a bondade de Deus era incontestável; a Natureza era plenamente ordenada e, graças à infalível justiça divina, vivíamos no melhor dos mundos possíveis.

Essa nova percepção acabou por consolidar uma categoria estética tipicamente moderna, o Sublime, que levaria à reavaliação dos papéis do belo na arte. A Natureza foi se tornando uma fonte de medo, mesmo quando tomada como manifestação concreta da divindade: afinal, “o que é capaz de produzir um terror mais grandioso do que a ideia de um Deus enfurecido?”, perguntava-se o filósofo inglês John Dennis (2024, p. 98).

Contudo, apesar dos prazeres paradoxais do Sublime, o romantismo tendeu a reverenciar a Natureza, baseando-se no entendimento de que nós, seres humanos, somos física e psicologicamente dela dependentes. Essa ecologia romântica — o planeta é um único e vasto ecossistema no qual devíamos encontrar um modo harmônico de viver (Bate, 1991, p. 40) — acabou dominando o campo da ecocrítica no século XX.

2 *Ecofobia*

Apenas em nosso século começa a surgir uma quantidade expressiva de trabalhos atentando para a necessidade de a ecocrítica ser mais ambivalente, de maneira a poder refletir também sobre as reações de desprezo ou de medo do ser humano ante o mundo natural. Afinal, é facilmente observável uma bem-consolidada fobia da Natureza, consciente ou não, no coração da cultura ocidental, que se manifesta no desejo de alterar, modificar e até mesmo destruir aqueles aspectos do meio ambiente que mais nos ameaçam (Hillard, 2013, p. 105).

Entre esses trabalhos, um dos mais influentes é o de Simon Estok (2009), para quem a reflexão sobre os aspectos mais sombrios da relação entre humanos e Natureza poderia ser alcançada por meio da exploração da ideia de *ecofobia*. Ele distingue dois tipos de medos: um racional, como aquele que se manifesta quando estamos diante de uma cobra venenosa prestes a nos atacar; outro, irracional, como o mal-estar e a angústia sem objeto que se pode experimentar em certos espaços naturais.

O medo irracional da Natureza é onipresente na era moderna, a ponto de ter se tornado, para alguns autores, uma forma de “doença cultural” (Christman, 2018, p. ix). Para a maior parte da humanidade, não há razões práticas para se temer nem regiões selváticas (que sequer fazem parte do cotidiano da maioria esmagadora dos moradores do planeta), nem predadores (a grande maioria ameaçada de extinção). É muito mais provável que venhamos a morrer nas cidades, o que faz com que os medos relacionados aos ambientes naturais sejam, em grande medida, infundados (Parker, 2020, p. 2).

Racionais ou não, esses medos primordiais valem-se de crenças bastante arraigadas sobre a Natureza como uma adversária da civilização — isto é, ela seria assustadora porque corresponderia à antítese caótica de tudo que tomamos como ordenado. Ela é associada ao passado, a um estágio pré-civilizacional da humanidade, e, como tal, vista como uma ameaça que testa constantemente a capacidade humana de sobreviver nela². Essa percepção da Natureza como uma força entrópica ajuda a entender o porquê de ela aparecer tão *gótica* em tantas criações ficcionais.

Nos últimos anos, no campo dos estudos de ecocrítica e literatura, tem-se estado mais atento ao papel e à função da ecofobia, até mesmo porque as ficções acabam ajudando a cultivar esses medos. A fim de dar conta dessa dimensão mais sinistra e sombria de nossa relação com o mundo natural, passou-se a empregar o termo *ecogótico*, uma junção dos termos “ecologia” e “gótico” que pretende dar conta de um amplo escopo de representações de ansiedade, medo e ódio contra a Natureza.

3 *Ecogótico*

Narrativas góticas sempre exploraram o sutil equilíbrio entre os sentimentos de segurança e de vulnerabilidade que a Natureza nos inspira (Hutter, 2018, p. 97). Sendo o gótico uma poética voltada para capturar os medos e as ansiedades de uma sociedade, ele incorpora muitos elementos da ecofobia descrita por Estok (2009). Tom Hillard (2009, p. 688) propôs então que se usasse o instrumental crítico dos estudos do gótico para refletir sobre os aspectos

² Um interessante subtema que não iremos explorar neste artigo é a tendência cultural de se alinhar os homens à civilização e à ordem, e as mulheres ao mundo natural e ao caos. Muitas monstrosidades ligadas à Natureza são relacionadas a energias e desejos femininos, e muitos autores estabelecem conexões entre a dominação das mulheres e a dominação da Natureza, bem como interligam as violências cometidas contra uma e outras (Parker, 2020, p. 114-115). Em incontáveis narrativas de horror, vemos o restabelecimento da “ordem” (masculina) após a destruição do caos da Natureza (feminina): *A Árvore da Maldição* (1990), de William Friedkin, e *Anticristo* (2009), de Lars von Trier, são dois bons exemplos.

mais perturbadores de nossa relação com o mundo natural. Assim, as narrativas ecogóticas seriam aquelas que explorariam

(...) a inevitabilidade do entrelaçamento entre os seres humanos e seu ambiente natural — humanos que são cercados, interpenetrados e às vezes perseguidos por algo não humano cuja força de agência que desafia a própria capacidade dos humanos de moldar seu mundo (Keetley; Sivils, 2018, p. 7).

São incontáveis as histórias ficcionais que representam as florestas e outras áreas ermas do mundo como perigosas, a ponto de não ser exagero considerar um clichê narrativo (Parker, 2020, p. 13). O noção de ecogótico³ pode, portanto, ser uma ferramenta útil para o entendimento dessa tendência profundamente arraigada na cultura. Se a essência da ecocrítica é o estudo e o questionamento das relações entre o “humano” e o “não humano”, a essência do ecogótico seria o estudo e a reflexão sobre os aspectos sombrios das complexas representações culturais do mundo não humano — algo que tem se tornado ainda mais importante neste momento de crise ecológica em que vivemos (Parker, 2020, p. 213).

4 Eco-horror

Um tipo específico de ecogótico foi se tornando tão recorrente no mundo contemporâneo que deu ensejo à criação de uma nova categoria: o eco-horror. Ainda que termos como “gótico” e “horror” sejam, por muitas vezes, empregados como intercambiáveis, eles possuem significados próprios em alguns contextos: enquanto o primeiro está mais relacionado a ameaças indiretas e veladas — à “atmosfera”, razão pela qual o espaço narrativo é um elemento essencial da ficção gótica —, o segundo costuma estar relacionado a perigos mais diretos, iminentes e viscerais. Assim, com o termo eco-horror nos referimos a situações em que o medo é objetivo, e se relaciona a eventos cataclísmicos ou apocalípticos que se explicariam pela lógica da vingança: a Natureza se tornou monstruosa por conta dos malfeitos humanos. Nesse contexto, o mundo natural deixou de ser o monstro ameaçador e esse lugar passou a ser ocupado pelo ser humano, como uma ameaça ao planeta e a si mesmo (Ganz, 2013, p. 88).

Não é possível pensar o eco-horror sem relacioná-lo ao ambientalismo que foi tomando corpo ao longo do século XX, sobretudo, a partir dos anos 1950, com a tomada de consciência

³ Embora venha se tornando cada vez mais popular, o termo ecogótico não é conceitualmente preciso: vem sendo usado para se referir a um gênero; a um conjunto de textos; a um campo teórico; e a uma abordagem. Sobre o tema, ver Parker (2020, p. 33). Neste artigo, contudo, não nos ocuparemos com a precisão conceitual do termo.

dos riscos de uma hecatombe nuclear. Assim, pode-se dizer que ele é mais facilmente localizado em um período histórico específico, diferentemente do ecogótico, de caráter mais transistórico por apontar para um mal-estar mais geral na relação entre ser humano e o mundo que o cerca.

As narrativas de eco-horror costumam ter traços distópicos, apontando para futuros mais ou menos próximos em que nossos lares naturais se converteram em monstros destrutivos. O planeta como um todo torna-se monstruoso, dando forma a uma manifestação de “ecoansiedade” de proporções épicas (Tyburski, 2013, p. 147). Ao apresentarem a desintegração não apenas de indivíduos ou de um local específico, mas da vida como um todo, as narrativas apocalípticas de eco-horror são uma espécie de narrativa gótica derradeira (Tyburski, 2013, p. 155).

O prefixo “eco”, portanto, funciona de modo diferente em cada um dos dois termos: em **eco**-horror, ele tem um sentido positivo, referindo-se à consciência ambiental que reconhece a responsabilidade humana nos malfeitos contra o mundo natural; em **ecogótico**, ele sugere que a Natureza, mesmo sendo algo da qual dependemos, é ameaçadora — o que justificaria nosso ímpeto constante por atacá-la. Tanto em um quanto em outro, porém, os humanos são, simultaneamente, os predadores e as presas (Keetley; Sivils, 2018, p. 7).

Essa relação paradoxal e sombria com a Natureza pode ser compreendida nos termos de Chris Baldick (2013, p. xix), que, ao descrever os efeitos da ficção gótica, apresenta como essencial a sensação de se estar preso em uma armadilha tanto temporal — a maldição da herança, pois herdamos de nossos antepassados o mundo em que vivemos — quanto espacial — a claustrofobia de estar condenado a viver nesse mundo e não em nenhum outro. Para o ensaísta, esses efeitos dão à poética um senso profundo de determinismo, que se observa tanto nas narrativas ecogóticas quanto do eco-horror. Em outras palavras, tais ficções explorariam nossa desconfortável relação de dependência com o mundo não humano. Os monstros, ao invés de vilões depravados, são os climas, os terrenos e os predadores hostis e/ou indiferentes (Keetley; Sivils, 2018, p. 7).

5 Ecogótico no Antropoceno

Embora se faça presente desde o início da escalada do progresso industrial, com a consequente destruição progressiva dos espaços naturais, a preocupação com as mudanças climáticas causadas por danos infligidos pela humanidade ao meio ambiente ganhou força nas últimas décadas. As contínuas transformações provocadas pelos avanços tecnológicos e pela

expansão da população humana fazem parecer que o processo civilizatório nada mais seja do que um contínuo derrubar de áreas naturais — que, eventualmente, virão a ser reclamadas de volta pela Natureza (Parker, 2020, p. 83).

Nossa era tem sido referida recorrentemente como Antropoceno, uma época em que os efeitos da agência humana sobre o planeta são reconhecidos como capazes de produzir impacto geológico. Concomitantemente, desenvolveu-se uma consciência ecológica que compreende a Natureza como um ambiente vivo que merece nossas proteção e reverência — questionando-se assim a visão de mundo antropocêntrica que a toma como um objeto passivo, uma mera fonte de recursos. Essa alteração de sensibilidade em curso fez com que nossa relação com a Natureza fosse se tornando mais complexa, o que impactou o modo como a ecofobia surge nas ficções.

É perceptível como a Natureza tem aparecido “goticizada” em narrativas ficcionais, evidenciando os novos medos e ansiedades ambientais. É especialmente digna de nota a proliferação de narrativas de ecocatástrofes, isto é, a ficcionalização de eventos apocalípticos que explora um tropo cada vez mais recorrente: se tantas outras espécies animais do planeta, outrora bem-sucedidas, como os dinossauros, foram extintas, por que não o *Homo sapiens*? (Leakey; Lewin, 1996, p. 48).

A ideia de extinção, por si só, é um potente tema de horror. Trata-se de uma forma de morte extrema, que, por não envolver apenas um indivíduo, mas toda uma espécie, ameaça o ecossistema como um todo (Williams, 2018, p. 178). O risco da aniquilação age contra nossa capacidade de controlar o terror que a morte nos inspira — uma capacidade que é dependente de construtos culturais que produzem um senso existencial baseado na ilusão de ordem, estabilidade e permanência. No Antropoceno, porém, essa capacidade de gerenciamento do terror existencial está cada vez mais sob ameaça: a crença na agência humana como proteção contra o terror existencial tem sido enfraquecida, pois agora é a própria agência humana que é a causa da perdição. Nos termos de Estok (2018, p. 10, tradução nossa): “a ecofobia é sobre a frustração da agência⁴”.

6 Ecogótico nas Américas

Mesmo antes de Walpole e Radcliffe surgirem na Europa, os primeiros colonos da América — cientes de viverem isolados no limiar de um mundo selvagem e ameaçador (Lloyd-

⁴ Ecophobia is all about the frustration of agency.

Smith, 2004, p. 37) — já eram assombrados pelos fantasmas de uma Natureza perversa (Keetley; Sivils, 2018, p. 1). No caso da América do Norte, para além do plácido lago de *Walden*, a natureza sempre espreitou traiçoeira nas obras de diversos escritores. Nos termos de Lloyd-Smith (2004, p. 92-93, tradução nossa), há uma sensação de “vazio demoníaco por trás da natureza⁵” que enforma um terror da terra em si, por sua vastidão e hostilidade.

A exploração gótica do terror que as regiões selváticas inspiravam chegou ao ponto de se tornar um tropo literário canadense. Northrop Frye (1971, p. 224) fala da primeira literatura do Canadá como tendo uma *garrison mentality* (mentalidade de guarnição), isto é, narrativas empenhadas em traçar limites entre a civilização e uma Natureza que está sempre tentando retomar o terreno conquistado pela civilização humana.

Críticos como David Mogen (1993, p. 94-95) já descreveram o terror experimentado pelos puritanos em sua chegada ao Novo Mundo, cuja paisagem funcionava “como um castelo gótico⁶” (Hillard, 2013, p. 112, tradução nossa). As selvas e florestas da América surgiam como o caótico mundo selvagem para onde foram expulsos Adão e Eva — um *locus* de culpas advindas do pecado original⁷. A ideia da floresta como um paraíso ilusório está presente em muitas narrativas de horror, especialmente no subgênero *cabin in the woods*, em que os protagonistas, na busca por um retiro idílico, acabam por se defrontar com seus piores pesadelos.

Trabalhos como o de Douglas Cowan (2008, p. 51) têm mostrado que não apenas no puritanismo, mas em muitas outras religiões, as regiões selváticas são associadas ao caos. A divisão do espaço entre sagrado e profano, referida por Mircea Eliade (1992), acaba legando os ambientes naturais ao território do inumano, de trevas, de perdição e de alienação de Deus (Parker, 2020, p. 60). Essa divisão religiosa do espaço pode ser vista no modo como o paganismo foi demonizado e tomado como contraste absoluto aos ideais cristãos — sobretudo por conta da veneração da Natureza empreendida pelos pagãos. Consequentemente, a destruição e a subjugação do mundo natural podiam ser tomadas como decretos divinos, o que fez do cristianismo uma religião profundamente antropocêntrica, em seu entendimento de que tudo o que existe, existe para servir o ser humano, por sua posição privilegiada na cadeia dos seres vivos (Parker, 2020, p. 61-64).

⁵ demonic hollowness behind nature.

⁶ as a gothic castle.

⁷ Elizabeth Parker (2020, p. 64) observa que, no jardim do Éden, o diabo é encontrado em uma árvore em um bosque, algo que será replicado em incontáveis narrativas de horror ao longo dos séculos.

Se nas primeiras manifestações do gótico nas Américas observa-se uma lógica de oposições binárias (humanidade vs. Natureza; europeus vs. indígenas; civilização vs. barbárie), em um segundo momento esses mitos são expostos, e novos sentidos de monstrosidade, mistério e medo surgem, mas desta feita associados à alteridade. Como já observou David Punter (2000, p. 31-32), o gótico pós-colonial é assombrado pelas muitas camadas de histórias vivenciadas por nossos ancestrais, que os escritores estão comprometidos a desenraizar e redescobrir. Assim, no ecogótico americano, as relações entre presa, predador e exploração ambiental têm sido expressas em conexão ao sistema de hierarquia racial e de opressão que domina a história americana, desenvolvendo-se, nas palavras de Keetley e Silvis (2018, p. 7-8, tradução nossa), “em um solo muitas vezes alimentado pelo sangue da opressão violenta⁸”.

É sintomático, por exemplo, o contraste entre como se dá a representação da Natureza nos escritos de transcendentalistas e nas narrativas feitas por escravizados. No segundo caso, a ecofobia ajuda a expressar sentimentos de terror inspirados por aqueles que foram forçados a viver em um meio ambiente estranho, que funcionava muito mais como uma prisão pesadelar do que um lugar pacífico ou meditativo de Emerson e Thoreau (Williams, 2018, p. 144).

Contemporaneamente, a percepção de terror inspirada pela Natureza nas Américas manifesta-se mais como interiorização psicológica de uma mescla de efeitos góticos e de *Unheimlich* (Bondar, 2013, p. 73) alimentados por um complexo de fatores: a percepção de que o ser humano é uma ameaça de destruição do mundo natural; os temores relacionados à ilegitimidade da posse territorial; as ansiedades trazidas por todas as histórias de violência do passado, que seguem como feridas abertas; o ressentimento em relação aos ancestrais que foram responsáveis ou cúmplices de atos imorais contra as populações autóctones etc. (Sugars; Turcotte, 2009, p. xi).

7 Ecofobia brasileira

No Brasil, o passado colonial e escravagista, a visão positivista e norteadas pelo culto ao progresso e o rescaldo da mundivisão desenvolvimentista — sustentada pela falácia de que o país seja uma espécie de “supermercado do mundo”, isto é, de que disponha de recursos naturais suficientes para atender às demandas de todo o planeta — somam forças para legitimar uma postura hostil à natureza. Há mais de um século, em um artigo de 1900 intitulado “Fazedores

⁸ grows in a soil too often fed by the blood of violent oppression.

de desertos”, Euclides da Cunha já refletia sobre as consequências da intervenção humana no interior do estado de São Paulo: “Temos sido um agente geológico nefasto, e um elemento de antagonismo terrivelmente bárbaro da própria natureza que nos rodeia” (Cunha, 1967, p. 158). Alguns anos depois, Carmem Dolores escreve uma sombria crônica em que as árvores do Passeio Público, na cidade do Rio de Janeiro, lamentam estarem sendo dizimadas pelo progresso:

As árvores do Passeio Público falavam num cicio queixoso, mas falavam umas com as outras, abanando, dolorosamente, as altas frentes pensativas! E como era triste essa voz das árvores!

Aludiam à barbaridade com que eram esgalhadas, decepadas, destruídas, [...] Mostravam-se reciprocamente os seus troncos despojados de ramagens, subindo magros e nus, como uns esqueletos de inverno, pelo ar acima. Para que tanta crueldade inútil, Senhor? [...] E, contudo, além de as desfolharem assim dos seus ramos, deixando-lhe apenas um longo pé mutilado, liso, descarnado, feio, esquelético; além de lhes cercearem a área onde à larga vicejavam e floriavam [...], tinham condenado à morte muitas das suas irmãs [...].

Zunira o criminoso machado, o tronco tremera e cada uma dessas árvores abatera, varrendo com a longa cabeleira as áleas arenosas do jardim, hoje bem árido e cheio de claros, por onde transita livremente a luz do sol, crestando o veludo fofo e macio das extensas gramas do parque. [...]

Ah! pobres árvores! a civilização marchou, passou — e as sacrificadas fostes vós, verdes e humildes representantes da simples natureza, que a grandes e bárbaros golpes é expulsa da cidade (Dolores, 1906, p. 1).

As crônicas de Euclides e Dolores antecipam alguns elementos do eco-horror contemporâneo, subgênero que, no país, eclodirá apenas no final do século passado e, conforme se verá a seguir, foi ganhando território à medida que a crise climática foi se transformando em uma declarada emergência. Antes disso, porém, na ficção oitocentista, são muitas as obras em que afloram algumas características do ecogótico. Ao longo do grande século XIX, foi recorrente o uso dos espaços naturais como territórios propícios à conflagração da violência. Afastados dos centros urbanos — e portanto dos auspícios da civilização —, os espaços selváticos convertiam-se em terra de ninguém, servindo de palco à imaginação sombria de escritoras e escritores.

Coube a Graça Aranha uma das reflexões mais perspicazes sobre a relação entre a literatura brasileira e a Natureza. Em *A estética da vida*, o escritor descrevia a consciência humana a partir de uma dimensão metafísica forjada pelo que chama de *terror inicial* (Aranha, 1921, p. 8). Teríamos herdado de nossos antepassados antropoides o medo dos fenômenos da Natureza, que nos eram inexplicáveis na ausência de meios de conhecimentos científicos, como uma das primeiras formas de manifestação psíquica: “A inteligência se desespera neste

Universo, que ela não explica, e que é a sua perpétua alucinação” (Aranha, 1921, p. 75-76). No caso específico do Brasil, ele dirá que a Natureza mantém os seres humanos em

um perpétuo estado de deslumbramento e de êxtase. É a eterna feiticeira. Tudo é um infinito e esmagador espetáculo, [...] as formas extravagantes, as cores que assombram, o mar imenso, os rios volumosos, as planícies cheias da melancolia do deserto, a floresta invasora, tenaz, as árvores sussurrantes, castigadas pelos ventos alucinados... (Aranha, 1921, p. 89).

Os brasileiros, portanto, jamais teriam se sentido em plena comunhão com essa Natureza de grandeza descomunal, que arrebatava e aterrorizava. Essa relação conturbada com o mundo natural se desenvolveu em alguns estágios distintos: no primeiro deles, a imaginação fez “surgir uma mitologia selvagem, que floresce em seres fantásticos, deuses e lendas” (Aranha, 1921, p. 90), convertendo o terror em divinização e em exaltação mística:

O nosso delírio metafísico se manifesta principalmente na representação trágica da natureza na alma dos selvagens. [...] eles povoaram este terrível espaço de separação de seres fantásticos e tenebrosos, que são as divindades da sua rude mitologia. São mitos da natureza selvagem. É a própria natureza adversária manifestada pelo terror. Que deuses e que mitos são esses? Ou o ser diabólico, terrível, que encarna as forças ameaçadoras e destruidoras da natureza, o gênio misterioso da mata, ou a melancólica ave que se lamenta de não mudar as perpétuas penas, ou o suplício do animal devorado pela própria pele [...]. Tudo é alucinação, pavor, melancolia na alma selvagem que os gerou (Aranha, 1921, p. 106-107).

Dessa imaginação fantástica, teriam nascido os mais diversos sonhos míticos, entre eles os que apontavam para uma riqueza nababesca do mundo natural, que nos lançou com ardente cobiça contra a Natureza:

O país foi todo varado, as matas devastadas, as montanhas desvendadas e estripadas, os campos fendidos, e as feridas da terra, retalhada e escavada para dar a pepita de ouro, se encheram de sangue humano, e o homem cresceu em energia, e o seu poder diabólico de destruir foi uma alucinação... Mas dessa fúria foi nascendo a civilização, amassada no sangue e na lama sobre a terra maravilhosa (Aranha, 1921, p. 91).

O homem, antes subjugado, agora se torna destemido, e combate sua grande adversária, a Natureza, encarniadamente:

Conhece-lhe os segredos, defende-se das suas insídias, e pelo ferro e pelo fogo doma-a, faz dela a sua serva, ordena-lhe que o alimente, enriqueça e encante. Foi uma submissão, mas não o apaziguamento: a luta se mantém sempre iminente, o homem está em desafio e a natureza em ameaça” (Aranha, 1921, p. 91-92).

Para Graça Aranha, a história da civilização brasileira seria a dessa perpétua luta, a marcha em direção ao interior do país, a “a corrida acelerada para a morte, que as espreita nas

florestas traiçoeiras e nas pérfidas águas dos rios sinistros” (Aranha, 1921, p. 92), num esforço contínuo de “submeter ao seu domínio o espírito tenebroso da terra, eliminar-lhe o terror que assombra e separa” (Aranha, 1921, p. 95). Adviriam daí a melancolia e a tristeza de nossa literatura, pois “tememos a natureza, que nos avassala” (Aranha, 1921, p. 111), e, ao mesmo tempo, lamentamos destruir algo a que pertencemos. “Tal é a maravilha da natureza em que se perde o homem brasileiro. Há no seu espírito a angústia do exilado nesse mundo paradoxal” (Aranha, 1921, p. 103).

Muitos contos de destaque no campo das poéticas negativas parecem confirmar o painel descrito por Graça Aranha. Entre os inúmeros exemplos que poderíamos arrolar, cabem menções a “A feiticeira” (1849), de Antônio Joaquim da Rosa, sobre a figura malévola que, acobertada pela mata, comete os crimes mais atrozes; *O Guarani* (1857), de José de Alencar, romance em que a floresta e os rios são forças sublimes de poder cataclísmico; “Conto fantástico” (1861), de Américo Lobo, em que um homem cavalgando por uma floresta sinistra experimenta eventos aterradores; “O senhor das caças” (1871), de Juvenal Galeno, e “O ar do vento, Ave Maria” (1887), de Manuel Oliveira Paiva, em que a floresta abriga seres lendários monstruosos como o Curupira e a Mula sem cabeça; “A tapera” (1896), de Coelho Neto, narrativa em que um viajante se depara com um inquietante homem nas ruínas de uma fazenda tomada pela mata cerrada.

Nessas e em tantas outras narrativas que poderiam ser mencionadas, a Natureza figura como testemunha ou cúmplice de malfeitos humanos (ou de criaturas fantásticas). Há, contudo, casos em que o próprio espaço selvagem constitui a ameaça, consumando a perspectiva do ecogótico aqui estabelecida. Em “Inferno verde”, publicado em 1908, de Alberto Rangel, um engenheiro embarca rumo ao coração da Amazônia para realizar um mapa topográfico e vai sucumbindo às ameaças reais — e às imaginárias — da região.

A floresta sofria, a floresta ria... Dedos convulsos de um gênio em delírio tangiam as cordas infinitas dessa grande harpa de esmeralda, arrancando-lhe acordes e síncopes harmoniosos ou incoerentes, na execução confusa da mais aterrorizante das sinfonias. Acentos schumannianos, a solene gravidade de Berlioz, dissipados em dissonâncias loucas, em descompassados chocantes... Houve um instante em que Souto ouviu, a princípio indistintamente no sussurro, um grande ofego de muitos peitos humanos esbofados, que respirassem demoradamente. Depois se acentuou o corpo dos sons roucos e afogados. E a esse estertor enorme, mas abafado, os outros sons morreram. No tumulto ficou somente esse arfar monstruoso, que se pensaria ser de todos os troncos, em ressonância, na dormência da vasta noite; era o regougo dos guaribas, decerto à beira de um igapó central (Rangel, 2011, p. 152).

Um outro conto exemplar do ecogótico brasileiro é “Valsa fantástica”, de autoria do mineiro Afonso Celso. A história publicada em 1892 na coletânea *Vultos e fatos* tem, como antagonista, não uma feiticeira, uma entidade do imaginário brasileiro ou uma figura humana vilanesca, mas uma queda d’água. Trata-se do Tombo Grande do Jequitinhonha, situado na fronteira entre Bahia e Minas, que causa medo nos habitantes do povoado de Salto Grande. A cachoeira é cercada de histórias atemorizantes: diz-se que fantasmas passeiam por suas margens e que a cada ano suas águas engolem uma dezena de pessoas.

Para lá se dirige o narrador anônimo do conto, acompanhado de três amigos. Conforme se aproximam, a atmosfera se revela cada vez mais hostil. O caminho é pedregoso, “um cárcere de granito, um labirinto de pedras. O próprio firmamento parecia enorme rocha cor de cinza” (Celso, 2022, p. 384). O rugido agourento do Tombo vai se intensificando até se tornar um estrondo ensurdecedor. Quando os quatro enfim se deparam com a queda d’água, a descrição é arrebatadora:

Imponente e horrível! A água toda do Jequitinhonha, depois de um percurso de centenas de léguas, engrossada de milhares de torrentes, espumante do despenhamento de trezentas cachoeiras, após se haver precipitado pelos cinco degraus de uma escada de gigantes, arremessava-se, enfim, do grande tombo, alucinada, atoadora, formidável, entre muralhas negras, quebrando-se, torcendo-se como acrobata titânico, crivado de rendas e ouropéis argênteos, a deslocar-se em exercícios de ginástica assombrosa! (Celso, 2022, p. 385).

São palavras que transitam do maravilhamento ao espanto, como se o narrador estivesse diante de uma manifestação palpável de um poder divino — de um Deus enfurecido, conforme preconizou John Dennis (2024) em suas ponderações sobre o sublime. A emoção preponderante, entretanto, seria a ecofobia irracional delineada por Estok (2009) — o “medo incerto” (Celso, 2022, p. 386) —, que acomete os personagens conforme contemplam em detalhes o espetáculo cuja descrição vai se assemelhando à de um titã monstruoso: a vazão gira, rola, roda em espirais, “cuspindo espuma sobre as ancas das muralhas pretas” (Celso, 2022, p. 386) e exalando fumaça úmida “como o hálito salivoso de enorme fera” (Celso, 2022, p. 386). Até este ponto, a figuração da queda d’água se filia à extensa tradição romântica de contemplação da natureza, aqui demarcada pela expressão subjetiva, como causa e consequência do estado mental do narrador. Embora o Tombo Grande desperte ao mesmo tempo medo e reverência, ainda não há nada de concreto — além de sua assombrosa aparência — que justifique o temor vago vivenciado pelos personagens.

A seguir, porém, tudo muda: a catadupa ostenta uma vítima. O grupo avista algo se debatendo no turbilhão das águas, abaixo do ponto onde estão. É o cadáver de um canoeiro, José, que havia desaparecido alguns dias antes. Fora arrastado até ali pela correnteza, despencara na queda d'água e ficara preso no sorvedouro, impedido de sair do local pelo movimento rotatório. De onde está, o narrador distingue seu corpo ensanguentado pelas feridas abertas pelos choques contra as rochas. Observa também seu aspecto intumescido, fazendo com que pareça enorme.

Os movimentos do cadáver na torrente emulam uma dança, uma “valsa macabra” (Celso, 2022, p. 387). A partir deste ponto, o Tombo Grande do Jequitinhonha assume outra dimensão. As ameaças percebidas se tornam concretas por meio da exibição de sua vítima, com a qual brinca — ou dança — à maneira da fera que sabe já ter subjugado sua presa. Aqui também se adentra a seara do fantástico, da hesitação *todoroviana*, pois implanta-se, ainda que brevemente, a dúvida a respeito do que de fato ocorre. O corpo que valsa com as águas parece ressuscitado, consciente de seus movimentos: “Grave, sério, correto, fez-nos elegante medida, sacudindo a cabeça. Depois, saudoso do par, que continuava a valsar sozinho, atirou-se apaixonadamente sobre ele e desatou de novo a valsar” (Celso, 2022, p.388). A dança enfeitiça o narrador a ponto de colocá-lo em risco. Em certo momento, o cadáver, por meio de volutas e medidas, parece convidá-lo a valsar. Não fossem seus companheiros para retê-lo, também ele estaria perdido.

Enfim se afastando da queda d'água e de seus perigos, o grupo encontra um amigo do canoeiro desaparecido, que se compromete a resgatar o corpo de José. O conto se encerra com uma descrição pormenorizada do cadáver, exposto na capela do povoado. Na cena carregada de matizes do horror, o que se contempla é uma carcaça após ter sido massacrada por uma besta de imensas proporções:

Já não tinha forma humana. O crânio se fendera, gotejando aguadilha verde. No sítio dos olhos, buracos escuros e sem fundo.
Da boca, enormemente dilatada, pendia um mulambo de carne gangrenada. Não seria mais asqueroso o cadáver de uma víbora hidrópica.
O ventre abaulado e redondo fazia proeminência como um bolo.
Os tecidos dos braços se desprendiam rachados. Placas violáceas marchetavam o tronco.
Moscas tontas zuniam em roda.
Fétido insuportável saía daquela coisa infecta e informe que fora um homem.
Miasmara-se o ambiente (Celso, 2022, p. 389-390).

A ameaça, antes apenas percebida, foi consumada. A monstrosidade da Natureza goticizada em “Valsa fantástica” reafirma-se por meio da materialidade da putrefação. Aqui,

contudo, ninguém é vitimado em decorrência da intervenção humana no meio ambiente: o Tombo Grande do Jequitinhonha é, desde o início, inerentemente traiçoeiro e agourento, e sucumbem a ele aqueles descuidados que menosprezam seus perigos. Aos outros, aos que conseguem escapar, resta contemplar a barbárie, cindidos entre a reverência e o medo.

Outro bom exemplo de ecogótico brasileiro é o conto “O areal”, publicado na década de 1940, de Florence Bernard (pseudônimo de Lurdes Gonçalves). Ambientada em uma enorme duna não localizada geograficamente, a narrativa relata a vida das famílias que vivem sob as rajadas de areia “arranhando o ar com o seu canto estranho” (Bernard, 1959, p. 139). Elas vivem com a presença constante do vento que

invadia as casas [...] divertia-se em macular tudo, chão, móveis, como que a zombar das gentes. Intrometia-se pelos cabelos, pelos olhos, pela boca dos que tinham de atravessá-la, ferindo-os com despeito, a provocá-los. E era por isso amaldiçoada, por isso e mais as desgraças todas que lhe atribuíam (Bernard, 1959, p. 137).

Nesse autêntico *locus horribilis* de areia, as crianças morrem com os ventres inchados, os olhos vermelhos e tristes, engasgados com a poeira, “pois aquele lugar odiento não servia à mocidade sadia, lugar cheio de doenças esquisitas e tristezas sem fim” (Bernard, 1959, p. 138). Os moradores, continuamente apavorados “com o fantasma que rondava, ali, não preservando a alegria de ninguém” (Bernard, 1959, p. 138), estão sempre em conflito entre si:

Não raro, havia brigas e o sangue quente dos pobres vinha desaparecer na areia fofa; como a água da chuva, desaparecia sem deixar traço, e ninguém da cidade ficava sabendo. Lugar esquecido de Deus e do prefeito. Casebres sem número, esquinas sem nome, como se aquele pedaço de mundo estivesse condenado ao olvido. Quase não havia risos; somente pragas, insultos, queixas contra aquela injustiça que nem sabiam a quem atribuir, e que lançavam às rajadas da areia (Bernard, 1959, p. 138-139).

Quando chega à região um jovem e apaixonado casal, também eles sucumbem, muito rapidamente, à influência perversa do areal:

Lá fora, um vento impetuoso arrancava gritos das árvores torcidas e apavoradas, e a areia toda, num alvoroço de aventureira sem brio, seguia-o na desordenada girândola sobre as casas, soterrando-as quase, escurecendo a luz do sol, sufocando as pessoas. Chegou mesmo a insinuar-se atrevida pelas frestas e vir descansar sobre o recém-nascido, que dormia. A pequena casa de taipa lamentava-se daquela fúria que passava sobre ela, parecia não suportar mais, a madeira ameaçando entregar-se (Bernard, 1959, p. 140).

À jovem mãe, que pela primeira vez sentia “medo e raiva do areal” (Bernard, 1959, p. 140), responde, sombria, uma velha vizinha: “O areal tem ciúme da felicidade da gente, o cão!

Tudo se acaba aqui, tudo se perde, tudo morre” (Bernard, 1959, p. 140). Era preciso “sair dali, fugir, roubar o filho à maldição” (Bernard, 1959, p. 140), mas, qual uma história de casa mal-assombrada, a família havia investido seus poucos recursos no casebre, e não tinha como sair dali.

O filho não sobrevive sequer um ano ao ambiente inóspito. O medo da mãe se transforma em ódio: não podia “perdoar àquela assassina leviana, que cantarolava, dia e noite, à sua porta” (Bernard, 1959, p. 141). A mulher acaba fugindo de casa, indo “para onde não mais tivesse de suportar o rangido e as chicotadas da assassina da criança” (Bernard, 1959, 142), e o marido, quando chega ao casebre, contempla, sob a luz da lua cheia, a vitória da Natureza: “as janelas abertas, os quartos desertos, a cama do casal e o berço do filho cobertos de areia” (Bernard, 1959, p. 142).

8 Um eco-horror brasileiro

Como demonstrado anteriormente, funcionamento diferente têm as narrativas nas quais a Natureza se torna hostil por um regime de vingança contra as ações humanas. São obras que são mais bem enfeixadas na categoria do eco-horror, aquela que reúne histórias em que a humanidade figura, ao mesmo tempo, como vilã e vítima. Permanecendo no âmbito da literatura brasileira, mas avançando rumo à contemporaneidade, encontramos no romance *Corpos secos* (2020) um exemplo dessa manifestação.

A trama se passa no Brasil atual e tem, já como ponto de partida, o pressuposto da devastação ambiental: o uso irregular de um novo tipo de agrotóxico que, em vez de dizimar certas larvas, causa uma nova doença que literalmente seca os corpos humanos, eliminando a atividade cerebral e despertando neles uma sede de sangue mortífera. Soma-se à pandemia o turbulento cenário político causado por um governo reacionário — presidido por um homem de nome Jair.

Trata-se, pois, de uma narrativa de zumbis à luz do imaginário político contemporâneo brasileiro, e que se vale de um monstro de nosso folclore, o corpo-seco, assim descrito por Câmara Cascudo:

No norte do Brasil o avarento, o incestuoso, o mau filho, tem o corpo rejeitado pelo túmulo. A terra não come a mão que se ergueu contra pai, mãe ou padre. O Corpo-seco que aterroriza o *hinterland* paulistano não é o mesmo do Norte. Nesta região o defunto, mumificado, esqueleto coberto com a pele, não abandona o sepulcro para ser visto a desoras pelos notívagos. Chamam também Corpo-seco, mas a referência se

reduz ao encontro do cadáver ressequido e duro como pau, denunciando que houve pecado sem perdão divino (Cascudo, 2002, p. 298).

Na releitura do morto-vivo como corpo-seco feito pelo romance há uma condenação sumária: a Natureza se recusa a ser a morada final da espécie que a devastou. A humanidade é monstruosa tanto para si quanto para a própria Natureza. É, ao mesmo tempo, vítima e vilã.

O livro foi publicado em 2020 por quatro autores e autoras: Luisa Gleiser, Marcelo Ferroni, Natalia Borges Polesso e Samir Machado de Machado. A estrutura narrativa também é polifônica, com cada capítulo dedicado a uma perspectiva diferente sobre a história, e com a ação se concentrando em quatro personagens: Mateus, um rapaz que, por parecer imune à doença, é estudado por uma equipe médica; Regina, uma rica dona de casa que precisa fugir sozinha de uma fazenda; Murilo, um menino que acompanha os esforços da mãe para salvar a família do contágio; e Constância, uma engenheira de alimentos que busca sobreviver ao lado do irmão Conrado.

A narração tem a cadência dos *thrillers* distópicos e dos filmes de zumbi — frases breves conferindo ritmo acelerado ao desenvolvimento; muitos diálogos; foco nas ações; cenas de violência gráfica; pouco aprofundamento da psicologia das personagens etc. As causas da estranha epidemia são reveladas à medida que a história evolui: meses antes do tempo abarcado pela narração, o uso indiscriminado e sem testes de agrotóxicos causou a mutação de um vírus, o *Baculovirus anticarsia*.

O *Baculovirus* é o responsável pela síndrome de Matheson-França — uma homenagem a Richard Matheson, autor do clássico apocalíptico *Eu sou a lenda* (1954) —, que causa a *secagem* de infectados, cujos corpos se tornam cascas vazias. Vagando sem rumo pelo planeta, eles enfrentam os diferentes estágios de desenvolvimento do patógeno: da contaminação, que se observa pelo surgimento de fungos e cogumelos na pele; passando pela fase feral, quando o doente ataca os não infectados e os contamina por meio de mordidas; até a eclosão, quando os corpos finalmente estouram e espalham os esporos contaminantes pelo ar.

O efeito de horror produzido por *Corpos secos* deriva das inúmeras cenas de confrontos, muitas delas evocando a imagética consagrada pelos trabalhos do diretor de cinema estadunidense George Romero — também ele homenageado na narrativa, no nome de uma personagem coadjuvante. São muitas situações narrativas que já se tornaram clichês do gênero: os ataques em supermercados e *shoppings centers* destruídos; as perseguições de hordas de mortos-vivos em descampados; as invasões das casas onde os sobreviventes se abrigam etc. Os confrontos físicos, sempre extremamente sangrentos, obedecem à exigência de inventividade

gráfica que também distingue os filmes da categoria: a morte prosaica, por um disparo de arma de fogo, não é suficiente, é preciso criar novas formas de massacrar as vítimas, sejam elas os vilões ou os heróis.

A propósito da dinâmica do conflito entre vilões e heróis, vale observar que, embora os antagonistas imediatos sejam os cadáveres ressurretos e alguns personagens humanos vilanescos, o romance pode ser facilmente apreciado como uma narrativa de eco-horror, uma vez que a epidemia é consequência de um profundo desequilíbrio ambiental causado pela agência humana. O uso criminoso de uma substância química é o ponto central da história, e os corpos secos são a materialização monstruosa da reação da Natureza a essa intervenção.

Na conclusão da história, o destino das diferentes personagens se entrelaça no caminho para o refúgio da ilha de Florianópolis: Mateus e Regina encontram-se em um veleiro que parte para lá, Murilo e Constância se encontram às portas da cidade. A situação, entretanto, é de completa calamidade. Todos os locais parecem tomados pelos corpos secos, a barbárie impera entre os vivos e a presença governamental inexistente, resultando na absoluta ruína ambiental, política e humanitária: “Conforme o país ao redor vai morrendo, tudo que há pela frente é o passado” (Gleiser *et al.*, 2020, p. 206). O final em aberto, a despeito da sobrevivência dos quatro protagonistas, impede que se vislumbre um desfecho positivo para a história, reforçando o caráter pessimista que permeia as narrativas de eco-horror contemporâneas.

9 Considerações finais

Graças ao modo como repercutiu feitos e malfeitos do governo de Jair Bolsonaro e toda a ansiedade relacionada à pandemia de covid-19, o romance *Corpos secos* obteve uma recepção crítica que ressaltou sua dimensão de fotografia do momento, um *status* consagrado pela conquista, em 2021, do prêmio Jabuti na categoria de romance de entretenimento. Neste nosso momento histórico, em que as ameaças climáticas vão se tornando cada vez mais concretas, é de se esperar que o eco-horror — por figurar uma de nossas maiores angústias contemporâneas — se torne a narrativa de medo hegemônica de nossos dias.

Neste trabalho, propusemo-nos a apresentar uma possível genealogia para tal fenômeno. Buscando na ecocrítica o instrumental teórico que nos permitisse identificar a Natureza como fonte de emoções negativas na literatura, amparamo-nos na concepção de ecogótico, e em sua subsequente aplicação à análise de algumas narrativas brasileiras dos séculos XIX e XX, para

detectar alguns movimentos significativos em um território que ainda parece pouco esquadrinhado.

Como se observou neste breve panorama, as florestas e as áreas ermas do mundo desde sempre despertaram temores em nossos escritores e escritoras. A partir do momento em que a emergência climática se impõe, instala-se também a sensação de que já pode ser tarde demais; de que a ação da humanidade já causou reações que não podem mais ser controladas; e de que é questão de tempo até que a reação final, definitiva, ocorra. As narrativas ficcionais de ecogótico e eco-horror antecipam, sublimam e repercutem ameaças que se tornam mais concretas a cada novo dia, reforçando a vocação das poéticas negativas para lidar com os aspectos mais inquietantes da experiência humana.

REFERÊNCIAS

ARANHA, Graça. *A estética da vida*. Rio de Janeiro: Garnier, 1921.

BALDICK, Chris. Introduction. *The Oxford Book of Gothic Tales*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

BATE, Jonathan. *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition*. London: Routledge, 1991.

BERNARD, Florence. O areal. In: MAGALHÃES JÚNIOR, R. (org.). *O conto feminino*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1959. p. 137-142.

BONDAR, Alanna F. Bodies on earth: exploring sites of the Canadian Ecogothic. In: SMITH, Andrew; HUGUES, William (ed.). *EcoGothic*. Manchester: Manchester University Press, 2013. p. 72-86.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. 2ª. ed. São Paulo: Global, 2002.

CHRISTMAN, Sophie. Foreword. In: ESTOK, Simon C. *The Ecophobia Hypothesis*. New York: Routledge, 2018. p. ix-xvi.

COWAN, Douglas E. *Sacred Terror: Religion and Horror on the Silver Screen*. Waco, TX: Baylor University Press, 2008.

CUNHA, Euclides da. Fazedores de deserto. In: CUNHA, Euclides da. *Contrastes e confrontos*. São Paulo: Brasiliense, 1967. p. 157-162.

DENNIS, John. Os fundamentos da crítica em poesia (excertos). In: FRANÇA, Júlio; NESTAREZ, Oscar; ZANINI, Claudio (org.). *As artes do mal – Textos seminais*. Tradução de João Pedro Bellas. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2024. P. 97-101.

DOLORES, Carmem. A Semana. *O País*, Rio de Janeiro, ano XXII, n. 7962, p. 1, 22 jul. 1906.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ESTOK, Simon C. *The Ecophobia Hypothesis*. New York: Routledge, 2018.

ESTOK, Simon C. Theorizing in a Space of Ambivalent Openness: Ecocriticism and Ecophobia. *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, Oxford, v. 16, n. 2, p. 203-225, Spring 2009.

FRYE, Northrop. *The Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination*. Toronto: Anansi, 1971.

GANZ, Shoshannah. Margaret Atwood's monsters in the Canadian ecoGothic. In: SMITH, Andrew; HUGUES, William (ed.). *EcoGothic*. Manchester: Manchester University Press, 2013. p. 87-102.

GLEISER, Luisa; FERRONI, Marcelo; POLESSO, Natália Borges; MACHADO, Samir Machado de. *Corpos secos*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2020.

HAYMAN, Richard. *Trees, Woodland and Civilisation*. London: Palgrave Macmillan, 2003.

HILLARD, Tom J. From Salem witch to Blair Witch: The Puritan influence on American Gothic nature. In: SMITH, Andrew; HUGUES, William (ed.). *EcoGothic*. Manchester: Manchester University Press, 2013. p.103-119.

HILLARD, Tom. Deep Into That Darkness Peering: An Essay on Gothic Nature. *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, Oxford, v. 16, n. 4, p. 685-695, Autumn 2009,

HUTTER, Liz. Gothic Materialisms: Experimenting with Fire and Water in Edgar Allan Poe's Tales of (Im)mortality. In: KEETLEY, Dawn; SIVILS, Matthew Wynn (ed.). *Ecogothic in nineteenth-century American literature*. New York: Routledge, 2018. p. 96-113.

KEETLEY, Dawn; SIVILS, Matthew Wynn. Introduction: Approaches to the Ecogothic. In: KEETLEY, Dawn; SIVILS, Matthew Wynn (ed.). *Ecogothic in Nineteenth Century American Literature*. New York: Routledge, 2018. p. 1-20.

KRÖGER, Lisa. Panic, paranoia and pathos: ecocriticism in the eighteenth-century Gothic novel. In: SMITH, Andrew; HUGUES, William (ed.). *EcoGothic*. Manchester: Manchester University Press, 2013. p. 15-27.

LEAKEY, Richard; LEWIN, Roger. *The Sixth Extinction: Biodiversity and Its Survival*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1996.

LLOYD-SMITH, Allan. *American Gothic Fiction*. New York: Continuum, 2004.

MOGEN, David. Wilderness, Metamorphosis, and Millennium: Gothic Apocalypse from the Puritans to the Cyberpunks. In: MOGEN, D.; SANDERS, S. P.; KARPINSKI, J. B. (ed.). *Frontier Gothic: Terror and Wonder at the Frontier in American Literature*. Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 1993. p. 94-108.

PARKER, Elizabeth. *The Forest and the EcoGothic: The Deep Dark Woods in the Popular Imagination*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2020.

PUNTER, David. *Postcolonial Imaginings: Fictions of a New World Order*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.

RANGEL, Alberto. Inferno verde. In: RANGEL, Alberto. *Inferno verde: cenas e cenários do Amazonas*. 5. ed. Manaus: Valer: Governo do Estado do Amazonas, 2001. p. 147-169.

SUGARS, Cynthia; TURCOTTE, Gerry. Introduction. In: SUGARS, Cynthia; TURCOTTE, Gerry (ed.). *Unsettled Remains: Canadian Literature and the Postcolonial Gothic*. Ontário: Wilfrid Laurier University Press, 2009. p. vii-xxvi.

TYBURSKI, Susan J. A Gothic apocalypse: encountering the monstrous in American cinema. In: SMITH, Andrew; HUGUES, William (ed.). *EcoGothic*. Manchester: Manchester University Press, 2013. p.147-159.

WILLIAMS, Jericho. Ghoulish Hinterlands: Ecogothic Confrontations in American Slave Narratives. In: KEETLEY, Dawn; SIVILS, Matthew Wynn (ed.). *Ecogothic in nineteenth-century American literature*. New York: Routledge, 2018. p. 134-146.

Texto submetido em: 17 mar. 2025

Aceito para publicação em: 19 jul. 2025

DOI: <https://dx.doi.org/10.22456/2238-8915.146391>