

## O MUNDO LIMINAR: GÓTICO DECOLONIAL EM *EL MUNDO DE ARRIBA Y EL MUNDO DE ABAJO*, DE MÓNICA OJEDA

Moacir Marcos de Souza Filho<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE, Brasil

### Resumo

Este artigo analisa como o modo gótico pode expressar narrativas decoloniais contemporâneas. A partir da leitura do conto *El mundo de arriba y el mundo de abajo*, de Mónica Ojeda, discute-se o gótico a partir da diferença colonial e do pensamento liminar, em temas como identidade, sincretismo e as tensões de um espaço culturalmente híbrido, característico do contexto latino-americano. A análise revela como o gótico pode desestabilizar identidades e discursos, propondo uma revisão crítica das interações entre o local e o global.

**Palavras-chaves:** gótico; decolonialidade; América Latina; diferença colonial; pensamento liminar.

## THE LIMINAL WORLD: DECOLONIAL GOTHIC IN *EL MUNDO DE ARRIBA Y EL MUNDO DE ABAJO*, BY MÓNICA OJEDA

### Abstract

This article analyzes how the Gothic mode can express contemporary decolonial narratives. Through the examination of the short story *El mundo de arriba y el mundo de abajo* by Mónica Ojeda, it discusses the Gothic in terms of colonial difference and liminal thinking, addressing themes such as identity, syncretism, and the tensions of a culturally hybrid space, characteristic of the Latin American context. The analysis reveals how the Gothic can destabilize identities and discourses, proposing a critical revision of the interactions between the local and the global.

**Keywords:** Gothic; decoloniality; Latin America; colonial difference; liminal thinking.

<sup>1</sup>Doutorando em Literatura Comparada, com bolsa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), é co-apresentador do podcast Assombramentos, do grupo de pesquisa Vertentes do Mal e do Fantástico na Literatura, editor da revista literária Escambanática e editor-assistente da revista Entrelaces, do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLetras) da UFC. Email: moacirmsf@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3243-9208>.



## Introdução

“Minha filha suou na cama e seus olhos se voltaram para o seu interior. Beije seus noventa centímetros de pele pálida. Cantei para ela a canção da Mama Quilla<sup>1</sup>” (Ojeda, 2020, p. 104, tradução nossa<sup>2</sup>). É desse modo, evocando uma entidade andina, que Pedro, o narrador de *El mundo de arriba y el mundo de abajo*, conto publicado no livro *Las Voladoras* (2020), de Mónica Ojeda, descreve os últimos momentos de sua filha Gabriela, e é a partir de seu luto que acompanhamos a tentativa de trazê-la de volta à vida e romper com o ciclo da natureza. Estruturado como um ritual mágico dividido em doze seções, cada uma nomeada de *Pedra*, sobre as quais escreve Pedro, o texto toma a forma de um canto que tenta unir “o mundo de cima e o mundo de baixo para renascer Gabriela” (Ojeda, 2020, p. 100, tradução nossa<sup>3</sup>) utilizando o corpo da mãe, que abdicou da própria vida para concretizar o feitiço. Apesar de aparentemente dar resultado, o encantamento faz Gabriela retornar quase em estado vegetativo, aos poucos perdendo as funções motoras e, como um zumbi, começando a apodrecer. Então, Pedro decide levá-la até o topo de um vulcão, local sagrado, onde espera conseguir concluir o feitiço.

Ambientado em uma fazenda aos pés dos Andes, o texto transmite a impressão de que Pedro possui familiaridade com o território e suas cosmologias. Contudo, tanto ele quanto sua família são estrangeiros à região e aos povos que nela habitam. Como fica claro em mais de uma passagem do texto, trata-se de um *terrateniente*, termo que pode ser traduzido como latifundiário. “Invasores, nos chamaram. Latifundiários que brincam de andinidade” (Ojeda, 2020, p. 104, tradução nossa<sup>4</sup>). Não obstante, Pedro reivindica para si o papel de xamã para performar o complexo ritual para tentar reverter a morte da filha: “Sou um pai, como Deus, e um pequeno xamã diante do sagrado” (Ojeda, 2020, p. 104, tradução nossa<sup>5</sup>). Nesse jogo de apropriação e transgressão, *El mundo de arriba y el mundo de abajo* se estabelece por meio da identidade fragmentada, instável e contraditória do protagonista, que por sua vez transita por entrelugares — vida e morte, humano e sagrado, colonial e local —, tensões comuns à obra de Ojeda.

Nascida em 1988, a equatoriana Mónica Ojeda é uma das jovens escritoras mais destacadas de seu país, contabilizando já sete livros publicados: além de *Las Voladoras*, de contos, lançou dois de poesia e quatro romances. Seus expedientes literários exploram as interseções entre horror, desejo, brutalidade e lirismo, compondo uma poética que pretende, em seus próprios termos, sodomizar a escrita, transgredir pela palavra, “como um estudo das áreas mais opacas do humano” (Ojeda, 2018, n.p). Em entrevista ao programa *Entrelinhas*, no canal da TV Cultura no YouTube, durante sua passagem pelo Brasil em 2023, Ojeda afirmou que entende a escrita literária como um ato de se desapegar da língua normativa, que seria utilitarista, direcionada a descrever a realidade tal como os poderes dominantes desejam, sendo a literatura um desvio da norma, e por isso monstruosa e periférica (Mónica, 2023).

Há um paralelo possível entre tal disposição de trabalho de linguagem com a oposição que o gótico faz “ao discurso realístico, ou seja, (...) [ao] que há de

lógico, racional e coerente na intelectualidade humana” (Sá, 2019, p. 19). Talvez por isso, Ojeda declare em diversas entrevistas que os contos de *Las Voladoras* compõem um exercício de *gótico andino*, enraizado na geografia e nas tradições orais da região dos Andes, vasta cadeia de montanhas que guarda uma profunda relação com as comunidades e nações do oeste da América Latina.

O uso do termo *gótico* por Ojeda para caracterizar a sua prática discursiva se alinha à apreciação crítica dada a uma nova geração de ficcionistas latino-americanas, cujo sucesso e aclamação internacional têm rendido a alcunha mercadológica de *nuevo boom*. Capitaneado sobretudo por mulheres, tais como a própria Ojeda, Mariana Enriquez, Giovanna Rivero, Dolores Reyes, Ana Llurba, Natalia García Freire, Verena Cavalcante, entre muitas outras, o fenômeno tem recebido denominações na linha de *novo gótico* ou *neogótico latino-americano*.

Embora não seja uma corrente nova — antes faz parte de uma genealogia de autoras como María Luisa Bombal, Amparo Dávila, Alejandra Pizarnik, Elena Garro, Guadalupe Dueñas, Adela Fernández, entre muitas outras —, é importante destacar o trabalho que essas narradoras recentes estão realizando em relação à linha particular do neogótico e do novo horror, para, por um lado, refletir sobre identidade, migração, transculturação, ditaduras, maternidades, devastação ecológica, entre muitos outros temas; e por outro, mostrar um uso da linguagem, da imaginação e da escrita que evidencia uma geração emergente que vai deixar uma marca notável nas letras latino-americanas (Hurtado, 2023, p. 19-20, tradução nossa<sup>6</sup>).

Esse *novo gótico* de que fala Hurtado surge em um *ethos* cultural caracterizado por uma abordagem radical da sociedade em narrativas sobrenaturais, comumente explorando experiências e subjetividades de grupos subalternizados. Que o gótico é um discurso que se adapta e reage às ansiedades de cada contexto histórico já é ponto pacífico nos estudos contemporâneos sobre o tema (Wester; Reyes, 2019, p. 1), porém cumpre indagar o que isso implica especificamente na América Latina, profundamente marcada pelo colonialismo histórico e pelos efeitos duradouros da colonialidade.

Seguindo a proposição de Sá (2010, p. 19; 2019, p. 18), o gótico pode ser compreendido como um modo discursivo que desestabiliza as bases da razão e da lógica, confrontando personagens e, muitas vezes, também o leitor com a experiência do indizível e um deslocamento epistemológico. Abordando conceitos que se relacionam com a dificuldade de articular experiências limítrofes, Botting (2005) caracteriza o gótico por excessos e transgressões, nos quais o medo, o sublime e o grotesco se articulam para expor aquilo que é culturalmente reprimido. Integrando essas perspectivas, este trabalho apresenta *El mundo de arriba y el mundo de abajo* com um exemplo paradigmático de gótico decolonial (Duncan, 2022; Harrison, 2023) a partir da ideia de fronteira. Ao reagir contra o pensamento moderno-racional europeu fundamentado no extrativismo ambiental, cultural e religioso, a poética de Mónica Ojeda desestabiliza epistemologias dominantes, promovendo um rearranjo entre mundos liminares, arenas de resistência às narrativas hegemônicas.

## O mundo tomado

Última e mais extensa narrativa dentre as oito de *Las Voladoras*, *El mundo de arriba y el mundo de abajo* referencia em seu título a cosmogonia andina — *Hanan Pacha*, o mundo de cima, e *Uku Pacha*, o mundo de baixo — e também *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), obra de José María Arguedas que confronta modernidade e cultura quéchua. Contudo, se Arguedas faz do porto de Chimbote um microcosmo das tensões culturais da colonialidade, o conto de Ojeda desloca esse conflito para o corpo de uma menina e o luto de seu pai.

A morte prematura de uma jovem mulher é tema recorrente em muitas narrativas góticas, como se pode verificar na obra de Edgar Allan Poe. Neste caso, a transmutação do corpo da mãe na filha toma o caminho oposto ao do enredo de *Morella* (1835), no qual Poe descreve a sombria reencarnação da personagem-título falecida em sua filha recém-nascida. Em *El mundo de arriba y el mundo de abajo*, essa transformação não surge de uma maldição ou vingança, mas de um patriarca<sup>7</sup> buscando restaurar a unidade familiar por meio de um ritual cuja escrita é, ela mesma, encantada.

Esta escritura é um encantamento.

Escrevo o segundo nascimento de minha filha com a água fresca de minhas palavras. Sou um pai criador de consciência, forjador de erros cósmicos. Não tenho medo no alto planalto, mas sim desejo.

Quando minha mulher vivia, ela proclamava ao sol: “Deus não se importa que os pássaros cantem o futuro”. Não o incomoda que um condor plane sobre os vulcões e traga com ele a noite das penas.

“Deus é grande e entende nossa fome.”

(...) Um xamã não é Deus, mas se assemelha a ele.

No meio dos *frailejones*<sup>8</sup>, percebo a divindade das pedras brancas. Escrevo sobre elas como se desenhasse um futuro. Além, protegendo-se do sol, uma lhama mastiga flores para o túmulo de Gabriela. Não tenho medo no alto planalto, mas terei. Sou um pai, como Deus, e um pequeno xamã diante do sagrado.

Esta escritura é um encantamento entretecido nas profundezas da terra (Ojeda, 2020, p. 99-100, tradução nossa<sup>9</sup>).

Embora Pedro se autodenomine “o pai e o xamã” (Ojeda, 2020, p. 112, tradução nossa<sup>10</sup>), nem ele nem sua família são indígenas, como demonstra a tensa relação mantida com a comunidade nativa. Sua esposa chega a intitular os indígenas de selvagens, culpando-os pela doença e subsequente morte de Gabriela: “Esses selvagens lançaram um mau-olhado em nossa guagua<sup>11</sup>, disse minha mulher” (Ojeda, 2020, p. 102, tradução nossa<sup>12</sup>). Além disso, o plano de Pedro de cavalgar com a filha até o topo do vulcão para que ela “conhecesse a verdadeira altura das nuvens” (Ojeda, 2020, p. 104, tradução nossa<sup>13</sup>) denota que a família é aparentemente nova na localidade.

Por outro lado, o uso do termo em quéchua sugere se tratar de uma família mestiça, possivelmente de formação cristã, evidente pela rejeição da esposa ao poder premonitório do condor — na noite da morte de Gabriela, “um

condor soltou suas penas sobre o planalto seco” (Ojeda, 2020, p. 104, tradução nossa<sup>14</sup>), presságio que a família escolheu ignorar. É perceptível também um forte sincretismo na maneira como Pedro integra a divindade das pedras, elementos sagrados na cosmogonia andina, com referências judaico-cristãs, inclusive comparando o encantamento com um versículo do Salmo 139: “Os meus ossos não te foram encobertos, quando no oculto fui feito, e entretecido nas profundezas da terra”. Sublinhe-se que o salmo trata do modo assombroso e maravilhoso como foi feito o homem e, no versículo seguinte, cita que os olhos de Deus viram o “corpo ainda informe” do salmista. Ora, ao narrar os efeitos do feitiço, isto é, o segundo nascimento de Gabriela, Pedro afirma que “do fundo dos ossos da minha mulher, como uma flor abrindo caminho na fissura, minha filha nasce” (Ojeda, 2020, p. 105, tradução nossa<sup>15</sup>).

Desse modo, o narrador se equilibra entre um discurso judaico-cristão — “Senhor, perdoe esta profanação” (Ojeda, 2020, p. 102, tradução nossa<sup>16</sup>) e a apropriação de elementos andinos — as pedras, o ciclo das águas, os animais, a sacralidade do vulcão — na prática em si do encantamento.

Ao narrar a morte de Gabriela, o desenraizamento de Pedro fica ainda mais explícito:

Um fio de sangue caiu de seu queixo até o peito. Um rio quieto e desprovido de peixes.

Dos montes, chegaram-me as vozes roucas dos índios: “Você não é um xamã, mas um homem”. Um homem magro, desorbitado, que não consegue se sustentar. Ao amanhecer, enquanto minha mulher pressionava o pé frio de minha filha contra seu rosto como se fosse um coração, entrei em transe: fui uma águia, um cervo, uma alpaca, mas nenhuma criatura terrestre pôde carregar minha solidão (Ojeda, 2020, p. 104, tradução nossa<sup>17</sup>).

Pedro é lembrado de sua condição de não pertencimento, pois encontra-se em um espaço liminar: o sincretismo em seu discurso e em suas ações materializa um nó epistêmico que é, simultaneamente, coexistência e conflito. Como afirma Harrison (2023, p. 30, tradução nossa<sup>18</sup>), essa “indeterminação na formação do sujeito é definitiva para o gótico decolonial”. Essa indeterminação, expressa no eventual fracasso de Pedro em manipular forças sagradas que não lhe pertencem, expõe a condição liminar que permeia suas tentativas de apropriação.

As coincidências entre cristianismo e crenças andinas não param por aí. Vinte e cinco dias após a morte de Gabriela, a esposa de Pedro morre. Porém, antes de dar o último suspiro, ela recomenda o que deve ser feito após sua morte. “Proteja meu corpo do vento e da neve, Hanan Pacha.’ (...) ‘Encha minha boca com a cinza do vulcão, cubra minha pele com caudas de cavalo e folhas de chuquiragua, coloque na minha mão esquerda um colibri e conjure o renascimento de Gabriela” (Ojeda, 2023, p. 101, tradução nossa<sup>19</sup>). Seguindo tais instruções, Pedro deixa o corpo de sua esposa no quarto do casal, mantendo a porta fechada por quarenta dias. O período até o renascimento de Gabriela remete à Quaresma, metáfora para o tempo da expectativa, enquanto o colibri atua como um mensageiro entre *Kay Pacha* e *Hanan Pacha*.

A transmutação do cadáver da mãe é descrita em tons que ecoam *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley. O comentário sobre maternidade que se insinua na obra de Shelley surge explícito no texto de Ojeda, marcado na carne da mulher de Pedro, mero receptáculo para a centelha da vida da filha.

Na cama, há um cadáver de noventa centímetros de altura. O cabelo fino, negro como o basalto. As bochechas ígneas. Meu coração treme ao ver esse peito subir e descer de modo apenas perceptível. É a respiração de Gabriela se expandindo na velocidade de um andorinhão: o ar da montanha que entra nela e a amplifica (Ojeda, 2020, p. 106, tradução nossa<sup>20</sup>).

Pedro observa o crânio da esposa se apequenar, tomando a forma do rosto de Gabriela, assim como os seus ossos e a pele, apesar das “unhas ainda feias, ainda azuis” (Ojeda, 2020, p. 106, tradução nossa<sup>21</sup>), que ele trata de lixar. Finalmente, os olhos da menina se abrem “Uma de suas pupilas se fixa em mim, mas a outra cai para a esquerda e se esconde no interior de seu crânio (Ojeda, 2020, p. 107, tradução nossa<sup>22</sup>).

A reanimação de seu corpo é um ato que desrespeita o ciclo da vida e, portanto, acarreta consequências terríveis, como aquelas vistas em *A Pata do Macaco* (1902), de W. W. Jacobs, no qual igualmente um pai se vê confrontado com a realidade de que alguns limites não podem ser cruzados. Figura-se o tema gótico da intervenção humana contra a natureza, no desejo de dominar o destino e no retorno desse desejo na forma de maldição, algo tratado também no já citado *Frankenstein*.

Gabriela é retirada do mundo de baixo como uma espécie de zumbi: tem a pulsação descompassada, a respiração irregular, os olhos baços. Seus movimentos são mínimos. Não fala, a saliva escorrendo da boca aberta, e começa a feder tal como o cadáver que é. Sua aparência é um lembrete constante a Pedro da “profundidade real do mundo de baixo” (Ojeda, 2020, p. 108, tradução nossa<sup>23</sup>) e, como se desejando se distanciar ao máximo de *Uku Pacha*, Pedro equipa um cavalo com provisões e pedras brancas para viajar com a filha ao topo do vulcão, isto é, ao mundo de cima, *Hanan Pacha*. Durante a subida, a situação de Gabriela piorará, com seu corpo dando sinais cada vez mais claros de putrefação, seu semblante completamente alheio, o maxilar sempre caído, de onde os dentes cairão um a um.

## O mundo invadido

A dor que leva Pedro a romper “com a lei natural”, impedindo que o espírito da filha “alcance o mundo dos mortos” (Ojeda, 2020, p. 102, tradução nossa<sup>24</sup>), revela um esforço para manter a normalidade da unidade familiar quando, como ele mesmo diz, não é “lógico (...) que um pai sobreviva a sua filha” (Ojeda, 2020, p. 109, tradução nossa<sup>25</sup>). Essa dificuldade em aceitar o luto traduz uma visão na qual a morte é vista como algo a ser combatido a todo custo, em contraste com a cosmovisão andina de ciclo contínuo. A negação da morte, em Pedro, manifesta-

se como um desejo moderno por dominar os processos naturais da vida, que, em última instância, revela-se ecofóbico<sup>26</sup>, porque entende a natureza como um objeto a ser explorado e dominado.

A ansiedade diante da busca por ultrapassar barreiras naturais é articulada pelo gótico desde os seus primórdios, como no orientalista *Vathek* (1786), de William Beckford, assim como no já citado *Frankenstein* ou em *Esfinge* (1908), de Coelho Neto. Magista ou cientista, a personagem encarna o espírito transgressor da modernidade, cuja crença no domínio da natureza é inevitavelmente confrontada com o surgimento de monstros, destruição e condenação.

Nesse sentido, a opção de Ojeda por um protagonista patriarca assume uma conotação simbólica que representa, ainda, essa força colonial de domínio da natureza como masculina — segundo Shiva (2014, p. 275), a exploração desenfreada do meio ambiente atende diretamente às demandas de um modelo patriarcal de progresso. O Deus ao qual Pedro se refere, que “é grande e entende a nossa fome” (Ojeda, 2020, p. 99, tradução nossa<sup>27</sup>), é também aquele que justifica o domínio do ser humano sobre a natureza, governando-a em benefício próprio (White, 1967, p. 1205).

Por sua vez, esse domínio não está marcado tão somente na busca por superar a morte, pois, se a *fome* de Pedro anseia o restabelecimento da família, também é alegoria para o controle da terra. Entre o *mundo de arriba* e o *mundo de abajo* há o *mundo de aquí*, *Kay Pacha*, onde se desenrola uma disputa agrária que confronta a família e os indígenas, tensão que irradia por toda a narrativa, apesar de nunca se concretizar em embate físico, ainda que revele as muitas camadas de violência que permeiam as relações entre colonos e povos originários, simbolizando a contínua tentativa de exploração de territórios, corpos e culturas.

O nome de Pedro, que repetidamente afirma não temer o alto páramo, pode nos remeter ao romance de Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (1955), no qual o personagem-título, um poderoso proprietário de terras, torna-se o habitante mais poderoso da cidade de Comala e o responsável por sua ruína. No entanto, não há espaço na narrativa-encantamento de *El mundo de arriba y el mundo de abajo* para delinear o Pedro fazendeiro, ainda que se estabeleça que a família tinha animais de criação, quando Pedro confessa à filha suas antigas expectativas para seu futuro: “eu te imaginei correndo com as pernas fortes, acariciando as ovelhas, falando de cavalos que depois montavas sem nenhum medo” (Ojeda, 2020, p. 120, tradução nossa<sup>28</sup>). Se não há nada além do nome que aproxime o comportamento deste Pedro ao do truculento Pedro Páramo, a aceitação de seu discurso exige cautela, especialmente no que diz respeito à caracterização do comportamento indígena, baseada quase exclusivamente em conclusões a partir de olhares.

**Os índios gritavam com seus olhares pantanosos:**

Invasores. Latifundiários que brincam de andinidade.

“Esses selvagens lançaram um mau-olhado em nossa guagua”, disse minha mulher mordendo os joelhos. “Eles a tiraram de nós. Eles a arrancaram.” (...) Ao longe, os índios da aldeia **olhavam nossa casa com desconfiança.**

(...)

Os **índios me olham como abutres esperando carniça**. Há dois meses, um condor cruzou o vasto céu e trouxe a noite da morte de Gabriela (Ojeda, 2020, p. 102, tradução e grifo nosso<sup>29</sup>).

Ora, a família contava com a presença de um curandeiro indígena, um verdadeiro xamã, que no terço final do conto segue pai e filha montanha acima metamorfoseado em lobo. Era ele o responsável por tratar Gabriela, já acamada: “(...) suas mãos possuíam o poder puro da cura. Os índios não queriam, mas ele colocou plantas e unguentos no corpo de Gabriela. ‘Você não é um xamã, mas um homem’, ele disse quando a febre não diminuiu. ‘Prepare-se para o que o vento trazer’” (Ojeda, 2020, p. 118, tradução nossa<sup>30</sup>). Havia, portanto, alguma proximidade entre a família e a comunidade local.

Assim, a afirmação de que os indígenas não queriam que o curandeiro cuidasse de Gabriela precisa ser sopesada com a visão que a esposa de Pedro tinha, chamando-os de selvagens, e a própria disposição negativa com a qual Pedro os julga. Também o momento de maior ameaça pelo qual passa a família apresenta um ponto de vista que pode não ser confiável. “Na minha terra é verão todos os dias, inverno todas as noites. Mas na noite em que Gabriela morreu fez calor e os índios saíram de suas cabanas para cercar nosso terreno. Invasores, nos chamaram. Latifundiários que brincam de andinidade” (Ojeda, 2020, p. 103-104, tradução nossa<sup>31</sup>).

Algo sombrio ocorre na fatídica noite da morte de Gabriela, algo cuja real natureza não é desvelada, mas que se estabelece com uma atmosfera sobrenatural. Sabe-se que foi precedido pelo presságio das penas do condor e que os animais e o curandeiro fugiram. Em duas frases, estabelece-se um espaço narrativo de forças sobrenaturais em ação. “Vi o rosto do terror na poeira. Minha filha suou sobre o catre e seus olhos se voltaram para o seu interior.” (Ojeda, 2020, p. 104, tradução nossa<sup>32</sup>).

Supõe-se que Pedro e a esposa conheciam rituais mágicos, pois não titubeiam em praticar o encantamento de ressurreição para a filha. Seria isso brincar de andinidade? Estariam, antes, conjurando forças cujo poder desconhecem? Ou se tratava tão somente do território reivindicando sua própria integridade? Os reiterados pedidos de desculpas que Pedro endereça à filha dão uma dimensão de culpa na morte de Gabriela: “Uma filha que me perdoe. Uma segunda chance” (Ojeda, 2020, p. 105, tradução nossa<sup>33</sup>). É nesse espaço que se insere a possibilidade de as falas atribuídas aos indígenas serem na verdade projeções de autocensura.

Tal inferência se baseia também no fato de que, durante a subida ao topo do vulcão, Pedro e Gabriela não são em nenhum momento incomodados pelos muitos indígenas que encontram pelo caminho. Apesar da menina ser a personificação de uma transgressão ao ciclo da vida andino — em outras palavras, um monstro —, o máximo que lhes acontece é o olhar horrorizado de um indígena que passa a cavalo. Nas duas paradas que fazem em refúgios,<sup>34</sup> são tratados cordialmente. No primeiro, uma indígena chega a oferecer folhas de coca para conter os efeitos do soroche<sup>35</sup>: “em total silêncio, ela coloca diante de mim um punhado de folhas de coca. ‘Para você e para sua guagua’, ela me diz” (Ojeda, 2020, p. 112, tradução nossa<sup>36</sup>).

Segundo Harrison (2023, p. 26, tradução nossa<sup>37</sup>), “na medida em que os objetivos da decolonialidade encontram sua realização na repatriação da terra, o gótico decolonial explora as ansiedades de ser despossuído da terra por outros invasores que, por sua vez, foram deslocados e despossuídos em função da acumulação imperialista”. Tais ansiedades podem ser projetadas. Mesmo existindo disputas agrárias, as alegações de hostilidade dos indígenas parecem ser manifestações do medo de Pedro e de sua esposa, tanto em relação à perda da fazenda quanto à sua frágil posição cultural.

A sensação de não pertencimento se dá simultaneamente no conflito epistemológico e na disputa material da terra: a família apropriadora e apropriada, invasora e invadida. O discurso gótico surge do entrelugar em que se encontram, e a morte de Gabriela representa o ápice dessa inquietação.

### O mundo incomensurável

Gabriela, em sua monstruosa condição de morta-viva, personifica a incapacidade de reconciliar as incongruências de uma identidade fragmentada. É o recurso discursivo gótico para a diferença colonial, e seu corpo é o campo onde se revela o discurso. Não à toa, o esforço de Pedro para levá-la até o mundo de cima, representado pelo sagrado topo do vulcão, onde pretende concluir o feitiço, tem como desafio a condição cada vez mais fragilizada de Gabriela em sua “desintegração corporal” (Duncan, 2022, p. 305, tradução nossa<sup>38</sup>).

Após atravessarem um terreno arenoso, marcado pela presença de ossos de animais e serpentes — réptil identificado com *Uki Pacha*, o mundo de baixo —, e passarem pelo primeiro refúgio, pai e filha enfrentam uma subida difícil. Pedro é obrigado a deixar o cavalo para trás, carregando Gabriela presa às costas. Leva também a bolsa com as pedras brancas por meio das quais tenta manter a filha viva escrevendo o feitiço, mas ela já não bebe das palavras que ele lhe dá. Como se não bastasse, os dois são perseguidos por um lobo.

À distância, vi o mesmo lobo que caçou a vicunha nos seguindo com o focinho ensanguentado. Sua presença turvou minha mente e, de repente, vi granizo, lava, pernas, escorpiões. Vi crianças com rostos derretidos e minha mão esculpindo uma súplica no fundo de uma caverna.

Pedra branca.

Pedra amarga.

O lobo nos seguiu até a língua do glaciér e o fez com mais ímpeto ainda sobre a neve. Seus olhos são grandes e escuros como a carne da noite (Ojeda, 2020, p. 115, tradução nossa<sup>39</sup>).

A peregrinação é interrompida pela parada em um segundo refúgio, onde um grupo de homens e mulheres embriagados se diverte, dançando em círculo ao redor de um homem que toca uma quena<sup>40</sup> feita de osso. A atmosfera é festiva, em oposição à soturna névoa que acompanha Pedro, e há uma clara celebração da vida:

Apalpavam os quadris uns dos outros e também o ar. Saltavam, ofegavam, repetiam palavras com os braços estendidos e os olhos fechados. Tinham cabelos colados à nuca e à testa. Suspiravam. Bebiam San Pedro em grandes jarros. Molhavam o peito. Fazia calor e uma luz tênue banhava os pés descalços que batiam no chão. (Ojeda, 2020, p. 116, tradução nossa<sup>41</sup>).

A recusa do narrador em aceitar a dor é confrontada quando, “chorando de alegria, uma mulher ergueu os braços e disse: ‘Vamos aprender a chorar! Chorar é lindo. Chorar é dar de beber à pedra, dar de beber ao deserto’” (Ojeda, 2020, p. 117, tradução nossa<sup>42</sup>). Nesse momento, entra no refúgio um indígena, que se revela o curandeiro que tratara de Gabriela no passado. Era ele o lobo que seguia Pedro e a filha pela neve.

A luz era tão fraca que inicialmente não reconheci seu rosto, então ele se aproximou encurvado, enregelado, e vi em sua pele as marcas de todos os mortos.

A quena soou mais forte. Eu peguei Gabriela e a prenei contra o meu peito. “É difícil seguir os passos de um homem que sofre”, ele disse, sentando-se conosco como se seus membros pesassem demais. Seus olhos eram carne de noite. Sua boca, um focinho manchado com sangue seco de vicunha jovem. “Pedro, vim te dizer o importante”, ele disse, apontando para mim com seu dedo caloso. “Você não é um xamã, mas um homem. E não existem palavras neste mundo com paixão suficiente para ressuscitar um morto.”

(...)

Ele se aproximou e permiti que examinasse minha estrela como antes, quando suas mãos possuíam o poder puro da cura. (...) Seus dedos se moveram pelo pescoço arroxeadado da Gabriela renascida. Ele bateu suavemente em seu abdômen inchado. Nadou no espaço branco de seus olhos, branco como pedras tumulares, e me disse:

“Há retornos mais tristes que desaparecimentos.” (Ojeda, 2020, p. 117-118, tradução nossa<sup>43</sup>).

A última fala do curandeiro lembra a lição que Jud Crandall tenta ensinar a Louis Creed em *Pet Sematary* (1983), de Stephen King, de que, às vezes, é preferível a morte. De fato, *El mundo de arriba y el mundo de abajo* compartilha com o clássico de King a mesma temática de *A pata do macaco*, anteriormente citado: a tentativa de desfazer a morte de um ente querido pode resultar em consequências mais catastróficas do que aceitar a perda em si. A ressurreição, nos três casos, traz de volta um monstro. No conto de Jacobs, a fonte do horror é o estrangeiro, a pata mumificada de um macaco enfeitiçada por um faquir que o Sargento Morris traz de sua estadia na Índia, então sob jugo colonial britânico. Já no romance de King, o território é a causa do mal, um lugar que tem poderes e que inclusive pode ter influenciado de algum modo o atropelamento e morte do filho de Louis. No entanto, em *El mundo de arriba y el mundo de abajo*, tudo é provocado por Pedro, que invade e usa os mundos andinos em sua tentativa de controlar a natureza.

O encontro com o curandeiro dá a certeza final a Pedro, e o restante de sua jornada rumo ao cume se dá na escuridão, subindo o glaciador sob condições extremas. No gelo, senta-se ao lado de Gabriela e reconhece não haver mais

feitiço a ser escrito. “Acreditei que sua alma estaria escondida em uma dessas pedras. Limpei-as e escrevi palavras que cruzassem o vazio mineral, mas a beleza persiste e o vazio cresce. O vento se levanta.” (Ojeda, 2020, p. 120, tradução nossa<sup>44</sup>). Açoitado pelo frio, compreende a visão andina de que morrer é plantar água, ou seja, plantar vida.

O colibri azul, com seu bater de asas doente, desce até a mão de Gabriela e pousa nela. Olho para minha filha com a profundidade do meu desassossego. Ao meu redor, o mundo se mostra amplo e belo, comovedor e agressivo. Estou sozinho nesta imensidão. Sozinho e desprotegido.

(...)

“Me perdoe.”

Gabriela não me devolve o olhar, mas há uma semente de árvore em seus olhos lunares. Beijo sua testa. Escrevo: Delicadamente ela fecha a mão com o colibri dentro e cai, inerte, sobre a neve.

E Gabriela cai como um corpo morto cai (Ojeda, 2020, p. 121, tradução nossa<sup>45</sup>).

A segunda morte de Gabriela não significa a reconciliação, mas o reconhecimento da incapacidade de Pedro de mudar o inevitável. A jornada em direção ao *Hanan Pacha* resultou na aceitação da morte, marcando o rompimento com sua pretensão de dominar e moldar a natureza. Esse reconhecimento emerge da diferença colonial, que, manifestada em Gabriela zumbificada, tampouco se resolve com seu retorno a *Uku Pacha*, uma vez que “o gótico decolonial se envolve com as ansiedades e precariedades do nosso presente pós-colonial por meio de uma ética de incomensurabilidade e irreconciliabilidade” (Harrison, 2023, p. 27, tradução nossa<sup>46</sup>). A decolonialidade atua como uma crítica à epistemologia dominante que busca controlar e categorizar o mundo, mas, ao recusar o retorno a um passado, o que restaria impossível, seu resultado é imprevisível.

O fracasso do encantamento revela que a palavra, sozinha, é insuficiente para transcender a materialidade. A linguagem é uma tentativa imperfeita. Pedro ocupa um espaço liminar no qual as fronteiras culturais são absolutamente permeáveis, mas que se articulam com realidades físicas.

O desfecho de *El mundo de arriba y el mundo de abajo* resulta em um abismo ontológico: a linguagem é inadequada para conter as contradições de um sujeito que habita simultaneamente a posição de colonizador e colonizado. Essa diferença colonial não pode ser plenamente traduzida nem resolvida, mas é articulada no corpo de Gabriela, suspenso entre o mundo de cima e o mundo de baixo.

### Considerações finais

O gótico decolonial, conforme defendem Duncan (2022) e Harrison (2023), emerge da crítica às estruturas da colonialidade/modernidade, destacando-se do gótico pós-colonial por abraçar a irresolução em lugar da busca de origens apagadas. É a impossibilidade do retorno que resulta no pensamento liminar, “pensar a partir de conceitos dicotômicos ao invés de organizar o mundo em dicotomias” (Mignolo, 2003, p. 126). Essa abordagem privilegia as tensões

de uma realidade moldada pela diferença colonial, na qual coexistem “outros mundos vivos (diferentes do mundo moderno, mas certamente não tradicionais)” (Aparicio; Blaser, 2008, p. 63, tradução nossa<sup>47</sup>). Abandona-se o binômio colonizado-colonizador, tornando visíveis “os contornos descentralizados da vida contemporânea, em todo o mundo, para aqueles que existem precariamente como resultado de condições que continuam a ser determinadas pelas relações de poder coloniais” (Harrison, 2023, p. 26, tradução nossa<sup>48</sup>).

Duncan (2022, p. 317) enfatiza como as questões epistemológicas se confundem com a realidade material dos sujeitos sob a diferença colonial, conceito de Mignolo (2003, p. 10) para se referir à maneira pela qual o colonialismo criou diferenças de poder que permanecem moldando identidades. O desafio epistemológico no gótico decolonial surge de um lócus de enunciação fraturado.

*El mundo de arriba y el mundo de abajo* transforma a diferença colonial em subsídio para o modo gótico, de tal forma que a desestabilização da razão se funde com a crítica à colonialidade/modernidade. Manifestados na atmosfera opressiva do ritual de ressurreição e na sombria peregrinação ao topo do vulcão andino — figura cara à estética do sublime —, o medo e o grotesco convergem para expor as tensões ocultas pelo discurso colonial. A tentativa de reconciliar o mundo indígena ao pensamento moderno — o uso instrumental da espiritualidade andina por parte de Pedro —, resulta em horror, de modo que a monstruosidade de Gabriela confronta o protagonista com os limites de sua própria identidade.

Temas tradicionais do gótico, como a transgressão das leis naturais, o luto não resolvido e a profanação de forças sagradas, também são reconfigurados pela escrita de Ojeda. O desejo de Pedro de reverter a morte e reconstituir a unidade familiar é representação da ansiedade moderna por controlar a natureza e manter o extrativismo territorial e cultural. Por meio do horror, o gótico articula um mundo que, embora além do resgate, surge como horizonte.

Parte de um movimento mais amplo de narrativas latino-americanas que problematizam as heranças coloniais, *El mundo de arriba y el mundo de abajo* evidencia, por meio de seu protagonista e da figura monstruosa de Gabriela, as inquietações ontológicas e epistemológicas que emergem de um presente fragmentado e ainda irresoluto.

### Notas

1. Mãe Lua, senhora do firmamento, divindade Inca esposa-irmã de Apu Inti, o deus do sol.
2. No original: “No original: “Mi hija sudó sobre el catre y sus ojos se volvieron hacia el fondo de ella. Besé sus noventa centímetros de piel pálida. Le canté la canción de la Mama Quilla”.
3. No original: “el mundo de arriba y el mundo de abajo para renacer a Gabriela”.
4. No original: “Invasores, nos llamaron. Terratenientes que juegan a la andinidad”.
5. No original: “Soy un padre, como Dios, y un chamán pequeño ante lo sagrado”.

6. No original: “Si bien no se trata de una corriente nueva –más bien forman parte de una genealogía de autoras como María Luisa Bombal, Amparo Dávila, Alejandra Pizarnik, Elena Garro, Guadalupe Dueñas, Adela Fernández, entre muchas otras–, es importante subrayar el trabajo que estas narradoras recientes están haciendo en relación con la línea particular del neogótico y el nuevo horror, para, por una parte, reflexionar sobre la identidad, la migración, la transculturación, las dictaduras, las maternidades, la devastación ecológica, entre muchos otros temas; y por otra, mostrar un uso del lenguaje, la imaginación y la escritura que da cuenta de una generación pujante que va a dejar una huella sobresaliente en la letras latinoamericanas”.
7. A figura do pater familias comumente é representada em obras góticas como encarnação de um poder despótico que opera tanto no âmbito doméstico quanto no social, funcionando como o principal agente das ansiedades e das transgressões que caracterizam a tradição que Williams (1995) define como gótico feminino.
8. Nome popular para as espeletias, gênero de arbustos endêmico dos páramos andinos.
9. No original: “Esta escritura es un conjuro./ Escribo el segundo nacimiento de mi hija con el agua fresca de mis palabras. Soy un padre creador de conciencia, forjador de errores cósmicos./ No tengo miedo en el alto páramo, sino deseo./ Cuando mi mujer vivía pronunciaba al sol: «A Dios no le importa que los pájaros canten el futuro». No le molesta que un cóndor planee sobre los volcanes y traiga con él la noche de las plumas./ «Dios es grande y entiende nuestra hambre»./ (...) Un chamán no es Dios pero se le parece./ En medio de los frailejones percibo la divinidad de las piedras blancas. Escribo sobre ellas como si dibujara un porvenir. Más allá, resguardándose del sol, una llama mastica flores para la tumba de Gabriela. No tengo miedo en el alto páramo, pero temeré. Soy un padre, como Dios, y un chamán pequeño ante lo sagrado./ Esta escritura es un conjuro entretejido en lo más profundo de la tierra”.
10. No original: “Soy el padre y el chamán”.
11. Em quéchua: bebê ou filho.
12. No original: “«Esos salvajes le echaron un mal de ojo a nuestra guagua», dijo mi mujer mordiéndose las rodillas”.
13. No original: “para que conociera la verdadera altura de las nubes”.
14. No original: “un cóndor soltó sus plumas sobre el páramo seco”.
15. No original: “Desde el fondo de los huesos de mi mujer, como una flor abriéndose paso en la grieta, mi hija nace”.
16. No original: “Señor, perdona esta profanación”.
17. No original: “Un hilo de sangre cayó de su mentón al pecho. Un río quieto y desnudo de peces./ Desde los cerros me llegaron las voces roncas de los indios: «No eres un chamán, sino un hombre». Un hombre flaco, desorbitado, que no puede sostenerse. Al amanecer, mientras mi mujer apretaba el pie frío de mi hija contra su cara como si fuera un corazón, entré en trance: fui un águila, un ciervo, una alpaca, pero ninguna criatura terrestre pudo cargar con mi soledad”.
18. No original: “This indeterminacy in subject formation is definitive to the decolonial gothic”.
19. No original: “«Guarda mi cuerpo del viento y de la nieve, Hanan Pacha» (...) «Llena mi boca con la ceniza del volcán, cúbreme la piel con colas de caballo y hojas de chuquiragua, pon en mi mano izquierda un colibrí y conjura el renacimiento de Gabriela»”.

20. No original: “En la cama hay un cadáver de noventa centímetros de altura. El cabello fino, negro como el basalto. Las mejillas ígneas. Mi corazón tiembla al ver ese pecho subir y bajar de un modo apenas perceptible. Es la respiración de Gabriela ensanchándose a la velocidad de un vencejo: el aire de la montaña que entra en ella y la amplifica”.
21. No original: “uñas todavía feas, todavía azules”.
22. No original: “Una de sus pupilas se fija en mí, pero la otra cae hacia la izquierda y se oculta en el interior de su cráneo”.
23. No original: “la profundidad real del mundo de abajo”.
24. No original: “Rompo la ley natural: impido que su espíritu alcance el mundo de los muertos”.
25. No original: “No es normal que un padre sobreviva a su hija”.
26. Aqui, referencio o trabalho de Estok (2018), que define ecofobia como uma condição psicológica caracterizada por um espectro que inclui aversão, medo ou desprezo pela natureza e pelo mundo natural. Obras comumente caracterizadas como gótico colonial ou gótico imperial têm sido lidas como ecofóbicas, uma vez que retratam a natureza como fonte de terror. No entanto, a leitura proposta neste trabalho é a de ecofobia como manifestação de um modelo colonial de apropriação e exploração do ciclo da vida.
27. No original: “«Dios es grande y entiende nuestra hambre»”.
28. No original: “Te imaginé corriendo con las piernas fuertes, acariciando a las ovejas, hablando de caballos que luego montabas sin ningún miedo”.
29. No original: “Los indios lo gritaron con sus miradas cenagosas:/ Invasores. Terratenientes que juegan a la andinidad./ «Esos salvajes le echaron un mal de ojo a nuestra guagua», dijo mi mujer mordiéndose las rodillas. «Nos la quitaron. Nos la arrebataron». (...) / A lo lejos, los indios del pueblo miraron con desconfianza nuestra casa./ (...) / Los indios me miran como buitres esperando carroña. Hace dos meses un cóndor cruzó el ancho cielo y trajo la noche de la muerte de Gabriela”.
30. No original: “(...) sus manos poseían el poder limpio de la sanación. (...) Los indios no querían, pero él puso plantas y ungüentos sobre el cuerpo de Gabriela. «No eres un chamán, sino un hombre», me dijo cuando la fiebre no bajó. «Prepárate para lo que el viento traiga»”.
31. No original: “En mi tierra es verano todos los días, invierno todas las noches. Pero la noche en que murió Gabriela hizo calor y los indios salieron de sus chozas para rodear nuestro terreno. Invasores, nos llamaron. Terratenientes que juegan a la andinidad”.
32. No original: “Miré la cara del terror en el polvo. Mi hija sudó sobre el catre y sus ojos se volvieron hacia el fondo de ella”.
33. No original: “Una hija que me perdone. Una segunda oportunidad”.
34. Estruturas ou abrigos construídos em elevadas altitudes, destinados a servir como pontos de apoio para habitantes locais, montanhistas e turistas que precisam atravessar as montanhas.
35. Termo usado nos Andes para descrever o mal de altitude, uma condição causada pela falta de oxigênio.
36. No original: “En total silencio coloca frente a mí un puñado de hojas de coca. «Para usted y para su guagua», me dice”.
37. No original: “To the extent that the stakes of decoloniality find their fulfilment in the repatriation of land, the decolonial gothic explores the anxieties of being

dispossessed from the land by invading others who were themselves displaced and dispossessed in the service of imperialist accumulation”.

38. No original: “bodily disintegration”.
39. No original: “A poca distancia vi al mismo lobo que cazó a la vicuña siguiéndonos con el hocico ensangrentado. Su presencia me nubló la mente y, de pronto, vi granizo, lava, muslos, escorpiones. Vi niños con rostros derretidos y mi mano tallando una súplica al fondo de una cueva./ Piedra blanca./ Piedra amarga./ El lobo nos siguió hasta la lengua del glaciar y lo hizo con más ímpetu aún sobre la nieve. Sus ojos son grandes y oscuros como la carne de noche”.
40. Instrumento de sopro da família das flautas típico de regiões andinas.
41. No original: “Palpaban las caderas de sus compañeros y también el aire. Saltaban, jadeaban repetían palabras con los brazos extendidos y los ojos cerrados. Tenían los cabellos adheridos a la nuca y a la frente. Suspiraban. Bebían San Pedro en jarras grandes. Se mojaban el pecho. Hacía calor y una luz tenue bañaba los pies descalzos que golpeaban el suelo”.
42. No original: “Llorando de alegría una mujer levantó los brazos y dijo: «¡Aprendamos a llorar! Llorar es hermoso. Llorar es darle de beber a la piedra, darle de beber al desierto»”.
43. No original: “La luz era tan leve que al principio no reconocí su rostro, entonces se acercó encorvado, aterido, y vi en su piel las marcas de todos los muertos./ La quena silbó más fuerte. Yo tomé a Gabriela y la pegué a mi pecho./ «Es duro seguir las huellas de un hombre que sufre», me dijo sentándose con nosotros como si los miembros le pesaran demasiado. Sus ojos eran carne de noche. Su boca, un hocico manchado con sangre seca de vicuña niña. «Pedro, vengo a decirte lo importante», me dijo apuntándome con su dedo calloso. «No eres un chamán, sino un hombre. Y no existen palabras en este mundo con la pasión suficiente para resucitar a un muerto»./ (...) / Acercó su asiento y yo lo dejé examinar a mi estrella como antes, cuando sus manos poseían el poder limpio de la sanación. Sus dedos se movieron por el cuello amoratado de Gabriela renacida. Dio suaves golpecitos en su vientre hinchado. Nadó en el espacio blanco de sus ojos, blanco como piedras sepulcrales, y me dijo:/ «Hay retornos más tristes que desapariciones» (...)”.
44. No original: “Yo creí que su alma estaría escondida en una de estas piedras. Las limpié y escribí palabras que cruzaran el vacío mineral, pero la belleza sigue y el vacío crece. El viento se levanta”.
45. No original: “El colibrí azul, con su aletear enfermo, desciende hasta la mano de Gabriela y se posa en ella. Miro a mi hija con la hondura de mi desasosiego. A mi alrededor el mundo se muestra amplio y hermoso, conmovedor y agresivo. Estoy solo en esta inmensidad. Solo y desprotegido. (...) / «Perdóname»./ Gabriela no me devuelve la mirada, pero hay una semilla de árbol en sus ojos lunares. Le beso la frente. Escribo: Delicadamente ella cierra la mano con el colibrí adentro y cae, inerte, sobre la nieve./ Y Gabriela cae como un cuerpo muerto cae”.
46. No original: “decolonial gothic engages with the anxieties and precarities of our postcolonial present, via an ethic of incommensurability and irreconcilability”.
47. No original: “other life-worlds (different from the modern one but certainly not traditional)”.
48. No original: “the decentralised contours of contemporary life, around the world, for those who exist precariously as a result of conditions that continue to be informed by colonial power relations”.

### Referências

- APARICIO, J.R.; BLASER, M. The “Lettered City” and the Insurrection of Subjugated Knowledges in Latin America. **Anthropological Quarterly**, Washington, v. 81, n. 1, p. 59-94, 2008.
- BOTTING, F. **Gothic**. London: Routledge, 2005.
- DUNCAN, R. Decolonial Gothic: Beyond the Postcolonial in Gothic Studies. **Gothic Studies**, Edimburgo, v. 24, n. 3, p. 304-322, nov. 2022.
- ESTOK, S. C. **The Ecophobia Hypothesis**. Nova Iorque: Routledge, 2018.
- HARRISON, S.-M. Decolonial Gothic. In: DUNCAN, R. (ed.). **The Edinburgh Companion to Globalgothic**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2023. p. 23-37.
- HURTADO, B. R. Estudio introductorio. Horror y escritura en voces femeninas de Latinoamérica. In: HURTADO, B. R. (coord.). **Neogótico latinoamericano en la literatura escrita por mujeres: Estudios críticos de obras representativas del siglo XXI**. Coyoacán: Editora Nómada Sciolibris, 2023.
- MIGNOLO, W. **Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- MÓNICA Ojeda fala sobre monstruosidade, medo e desejo na literatura. Vídeo:8min41s. Publicado pelo canal TV Cultura. 4 dez. de 2023. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=H7\\_hJpqfOrw](https://www.youtube.com/watch?v=H7_hJpqfOrw). Acesso em: 10 de abr. 2024.
- OJEDA, M. Sodomizar la escritura. **El País Babelia**, 29 de jun. 2018. Disponível em: [https://elpais.com/cultura/2018/06/28/babelia/1530201263\\_968588.html](https://elpais.com/cultura/2018/06/28/babelia/1530201263_968588.html). Acesso em: 15 de abr. 2024.
- OJEDA, M. **Las voladoras**. Madrid: Páginas de Espuma, 2020.
- SÁ, D. S. de. **Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em O guarani**. Salvador: EDUFBA, 2010.
- SÁ, D. S. de. Por uma cartografia do Gótico: teoria, crítica, prática. In: SÁ, D. S. de. (org.). **O Gótico em Literatura, Artes, Mídia**. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2019.
- SHIVA, V. El saber propio de las mujeres y la conservación de la biodiversidad. In: MIES, M.; SHIVA, V. **Ecofeminismo: teoría, crítica y perspectivas**. Barcelona: Icaria-Andrazyt, 2014.
- WESTER, M.; REYES, X. A. Introduction: The Gothic in the Twenty-First Century. In: WESTER, M.; REYES, X. A. (ed.). **Twenty-First-Century Gothic: An Edinburgh Companion**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2019. p. 1-18.
- WILLIAMS, A. **Art of Darkness: a poetics of gothic**. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.
- WHITE, L. (1967). The Historical Roots of Our Ecologic Crisis. **Science**, n. 3767, v. 155, mar. 1967, p. 1203-1207.

Recebido em: 01/05/2024

Aceito em: 31/12/2024