

**ENTRE A PRESENÇA E A AUSÊNCIA: A ESTÉTICA DA DESTRUIÇÃO EM  
*BLACK RIVER E THE CAGE***

**BETWEEN PRESENCE AND ABSENCE: THE AESTHETICS OF  
DESTRUCTION IN BLACK RIVER AND THE CAGE**

André Cabral de Almeida Cardoso<sup>1</sup>  
Universidade Federal Fluminense

**Resumo:** Este artigo discute a representação de espaços devastados em dois romances gráficos, *The Cage*, de Martin Vaughn-James, publicado originalmente no Canadá em 1975, e *Black River*, de Josh Simmons, publicado em 2015 nos Estados Unidos. *Black River* é claramente uma narrativa pós-apocalíptica, enquanto a classificação de *The Cage* em um gênero específico é mais problemática. De qualquer forma, as duas obras recorrem a uma estética de ruínas, oriunda de uma longa tradição gótica, para pôr em questão a possibilidade da construção de sentido e da própria narrativa. Elas nos convidam a pensar sobre o papel da memória e sua ligação com a identidade no cenário extremo da paisagem devastada. Se a modernidade vê o presente como uma ruptura radical com o passado, talvez seja possível ver nessa paisagem uma representação alegórica da própria modernidade e sua relação conflituosa com um passado constantemente destruído, mas que continua a assombrar o presente através de seus resquícios. Nesse caso, cabe também nos interrogarmos sobre o fascínio exercido por esse espaço, seja como fonte de repulsa ou objeto de desejo.

**Palavras-chave:** narrativas apocalípticas; romances gráficos; modernidade; espaço.

**Abstract:** This article discusses the representation of devastated spaces in two graphic novels, *The Cage*, by Martin Vaughn-James, originally published in Canada in 1975, and *Black River*, by Josh Simmons, published in 2015 in the United States. *Black River* is clearly a post-apocalyptic narrative, while the insertion of *The Cage* into a specific genre is more problematic. In any case, both works make use of an aesthetic of ruins derived from a long gothic tradition to put into question the possibility of creating meaning and narrative itself. They invite us to think on the role played by memory and its connection to identity in the extreme scenery of the devastated landscape. If modernity sees the present as a radical rupture from the past, then it may be possible to see in this landscape an allegorical representation of modernity itself and its conflicting relationship with a constantly destroyed past which nevertheless keeps haunting the present with its remains. In this case, it would also be important to investigate the fascination exerted by this space, either as a source of repulsion or an object of desire.

**Keywords:** apocalyptic narratives; graphic novels; modernity; space.

**Submetido em 03 de outubro de 2020.**

**Aprovado em 08 de outubro de 2020.**

---

<sup>1</sup>Graduação em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1992), Mestrado em literatura brasileira pela mesma instituição (1997) e Doutorado em Literatura Comparada pelo Departamento de Literatura Comparada da New York University (2009). Professor adjunto do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas na Universidade Federal Fluminense. E-mail: andrecac@id.uff.br.

## **Introdução**

Em sua obra clássica sobre a persistência de um imaginário apocalíptico na cultura ocidental, Frank Kermode chama atenção para a nossa profunda necessidade de um fim inteligível para darmos sentido à nossa realidade, à nossa posição sempre no meio de eventos que não foram iniciados por nós. Criamos ficções que estabelecem uma coerência entre princípio e fim, estruturando a nossa experiência. O fim, portanto, é um elemento organizador que projeta um padrão para as histórias que imaginamos e os acontecimentos aparentemente aleatórios que vivemos. Para Kermode (1968, p. 3-31), nos projetamos para além do fim de modo a enxergarmos a estrutura como um todo, coisa que não podemos fazer a partir de nossa posição no meio. Nossas narrativas apocalípticas, então, tendem a ser totalizantes. As devastações que elas descrevem raramente se limitam a uma região ou a um país: elas abarcam o mundo inteiro, indicando que é a totalidade da experiência social, de todo um sistema, que elas buscam ordenar.

Com base na obra de Kermode, Robert Tally Jr. (2019, p. 269-270) argumenta que a profusão de narrativas distópicas e apocalípticas surgidas nos últimos anos é resultado da tentativa de dar sentido a uma sociedade globalizada, cuja complexidade e extensão desafiam nossa capacidade de mapeamento, já que nossas referências tradicionais, ligadas a figuras espaciais e políticas de alcance local, nacional ou, no máximo, continental, já não se aplicam – ou seja, estaríamos diante de tentativas de organizar um sistema vasto demais para ser compreendido. Ainda para Tally Jr. (2019, p. 271), as narrativas apocalípticas, centradas na dissolução catastrófica das estruturas sociais e na ameaça à sobrevivência da própria espécie humana, levariam a cabo uma espécie de redução do mundo, uma simplificação que deixaria mais óbvios, por exemplo, os conflitos entre as classes ou que apresentaria de forma mais clara categorias na verdade complexas.

Os espaços resultantes dessa dissolução, portanto, guardam um resquício do apocalipse religioso ao serem apresentados como purificados da complexidade do mundo real. São espaços simbólicos em que os elementos do mundo pré-catástrofe podem ser postos em novas relações, lançando uma nova luz sobre suas antigas funções. Assim, ao mesmo tempo em que é radicalmente novo, o espaço pós-apocalíptico está perpassado pela memória do passado, sendo constituído em grande parte pelos resquícios da ordem anterior. Como argumenta Heather Hicks (2016, p. 15), os

personagens das narrativas pós-apocalípticas têm como uma de suas atividades centrais o resgate dos restos físicos e epistemológicos do mundo que já passou. Se há um processo de ordenação nesse esforço de resgate, ele é representado pela imagem de uma recuperação do passado: primeiramente, do passado interno da narrativa, que é o presente em que se encontra o leitor. Além disso, nessas obras,

o que se traz a um fim apocalíptico são as estruturas físicas, formações sociais e valores da vida moderna, e, como no contorno de giz da vítima de um assassinato, a própria ausência desses fenômenos se torna a preocupação central dessas narrativas e um ponto de partida importante para pensar o seu significado (HICKS, 2016, p. 4. Trad. Livre)<sup>2</sup>.

Para Hicks (2016, p. 2), portanto, o passado evocado pelas narrativas pós-apocalípticas se expande para abarcar a modernidade como um todo, e é a própria categoria de modernidade que esses textos irão interrogar. A imagem do contorno de giz criada por Hicks me parece bastante feliz para caracterizar a maneira como o passado é representado nessas obras. A referência à vítima de um assassinato chama atenção para o caráter misterioso que o passado adquire e dá ao exercício da memória o aspecto de uma investigação. Além disso, essa imagem aponta ao mesmo tempo para a ausência e a presença dos elementos que configuram o passado – ou para sua presença através de sua ausência. Ela evoca, portanto, uma presença espectral do passado, que retorna para assombrar o presente.

Para Júlio França (2016, p. 2492-2493), o gótico não só se caracterizaria pela expressão altamente estilizada de uma visão negativa do mundo, como também teria como um de seus elementos fundamentais justamente a presença fantasmagórica do passado. Isso já é o bastante para indicar uma forte ligação das narrativas pós-apocalípticas com a tradição gótica, mas essa ligação se torna ainda mais estreita se levarmos em consideração os outros dois elementos fundamentais do gótico apontados por França: o *locus horribilis* e a personagem monstruosa. A dissolução dos laços sociais costuma ser representada nessas narrativas por uma irrupção da monstruosidade, que se manifesta em todo tipo de comportamento cruel e atinge seu ápice na figura acentuadamente monstruosa do zumbi. O espaço devastado pelo apocalipse, por sua vez, é uma versão extremada do *locus horribilis*, um local sombrio tornado ainda mais

---

<sup>2</sup> *what has been brought to an apocalyptic end are the physical structures, social formations, and values of modern life, and like the chalk outline of a murder victim, the very absence of these phenomena becomes the primary concern of these narratives and a potent starting point for weighing their meaning.*

terrível por assumir proporções globais. O espaço apocalíptico não só é ameaçador, mas também é construído com base no repertório visual do gótico, em particular numa reelaboração da estética gótica das ruínas. É um espaço aberto, livre da ordenação do mundo que o antecede, mas que guarda ainda as marcas desse mundo, oferecendo a possibilidade de reorganizá-las. Caracterizado pela ruína e pela decadência, é um lugar que se associa à representação da passagem do tempo, trazendo a ameaça do esquecimento, mas também apontando para a persistência da memória.

A seguir, pretendo discutir em maiores detalhes como a criação imaginária de espaços devastados serve como um meio para investigar questões relacionadas à construção do significado, à articulação de uma temporalidade moderna e sua relação com a memória, e aos limites encontrados pela compreensão humana em seu esforço de dar ordem ao mundo. Para tanto, irei analisar dois romances gráficos: *The Cage*, de Martin Vaughn-James, publicado originalmente em 1975 no Canadá e reeditado recentemente pela Coach House Books; e *Black River*, de Josh Simmons, publicado em 2015 pela Fantagraphics Books, editora estadunidense voltada para a publicação de quadrinhos independentes. *Black River* está firmemente plantada na tradição apocalíptica, enquanto a classificação de *The Cage* dentro de um gênero específico é mais problemática. De qualquer forma, ambas as obras fazem um uso insistente de imagens de devastação que remetem a uma estética gótica e mantêm um diálogo muitas vezes tenso com a narrativa apocalíptica, num jogo de aproximação com as convenções do gênero e de desvio rumo a um projeto pessoal. São, portanto, casos-limite que nos permitem investigar as potencialidades do gênero e a maneira como ele põe em questão a própria noção de modernidade. Apesar de ter sido publicada quarenta anos depois de *The Cage*, irei iniciar a minha análise com *Black River*, por ser esta, das duas obras, a que mais claramente se apropria dos padrões das narrativas apocalípticas, interpelando-as de forma mais direta.

### **Como o início de um frio glaucoma obscurecendo o mundo**

*Black River* segue o roteiro familiar de um grande número de narrativas pós-apocalípticas que surgiram nos últimos anos, como o romance *The Road*, de Cormac McCarthy, ou a série de quadrinhos *The Walking Dead*, depois adaptada para a televisão. A história em quadrinhos de Josh Simmons, aliás, apresenta várias afinidades com essas duas obras, particularmente no que diz respeito à atmosfera sombria e

desesperançada de *The Road* e à opção pelo desenho em preto-e-branco também presente em *The Walking Dead*. Entretanto, não há em *Black River* nenhuma tentativa de disfarçar a falta de originalidade do enredo central; ao contrário, a afiliação da narrativa às convenções do gênero pós-apocalíptico é salientada no resumo em tom jocoso colocado na quarta-capa do livro:

Por meio desta se relatam os insalubres e pesarosos percalços e atribuições de uma associação de mulheres, dois caninos e um homem incongruente à medida que estes se aventuram por um continente perecido, mas ainda peçonhento, rumo a um porto de algum bem-estar, e encaram todo tipo de terror. (SIMMONS, 2014, quarta-capa. Trad. Livre).<sup>3</sup>

O caráter enganoso desse resumo se faz sentir na maneira propositadamente vaga como os eventos são apresentados (“todo tipo de terror” será encarado) e no estilo caricaturalmente pomposo do texto, que promete um relato repleto de aventuras com fortes elementos cômicos, semelhante ao de um romance picaresco. No entanto, ainda que haja algum humor na narrativa, o elemento de terror deve ser levado a sério, e o que predomina é a violência explícita, o efeito de choque e uma atmosfera bastante carregada, principalmente à medida que a história se aproxima do fim. Se os cachorros não desempenharão o papel de destaque prometido no resumo, tampouco haverá um foco na interação entre os membros do grupo de sobreviventes, cuja composição, de qualquer forma, já se encontra bastante alterada por volta da metade do livro. Trata-se, então, de uma apresentação intencionalmente falsa, mas que é fiel ao introduzir alguns dos mecanismos formais que caracterizarão a narrativa de *Black River*, como a tensão entre aquilo que é mostrado e aquilo que é deixado de fora, ou a adesão a um modelo e o afastamento irônico em relação a esse mesmo modelo.

Mais especificamente, o resumo já inicia um processo de apagamento da paisagem que será desenvolvido de forma mais sistemática pelo desenho desse romance gráfico. Ao contrário de outras narrativas pós-apocalípticas, que criam um efeito de estranhamento ao remeter a paisagem devastada a uma localidade específica reconhecível pelo leitor, *Black River* não faz alusão a nenhum lugar identificável, localizando a ação simplesmente num continente que não é nomeado. Para além do fato de a ação se passar no hemisfério norte, como se pode perceber pela presença da neve e

---

<sup>3</sup>Herein recounts the unhealthy and morose trials and tribulations of an affiliation of women, two canines, and a discordant man, as they venture through a perished yet still viperous continent toward a landing of some well being and face all manner of terror.

da aurora boreal, o espaço de *Black River* permanece indefinido. Essa indefinição muitas vezes invade o nível do próprio enredo, e essa é uma das maneiras como a narrativa problematiza sua relação com o gênero pós-apocalíptico ou a utiliza para os seus próprios fins. Algumas das peripécias típicas do gênero, como o encontro com grupos rivais, potencialmente ameaçadores, ou a absorção de novos membros pelo grupo, que são fonte de boa parte dos conflitos que impelem esse tipo de narrativa, são contadas em um ou dois quadros, ou sequer são registradas. Por outro lado, há uma profusão de imagens que se repetem, mostrando simplesmente os protagonistas caminhando em fila indiana, numa alusão quase paródica ao constante deslocamento que caracteriza boa parte das narrativas pós-apocalípticas. Assim, determinadas convenções de enredo do gênero são acionadas para sobrepor a ilusão de uma estrutura a uma narrativa que se esgarça continuamente.

A afiliação ao gênero afeta também a maneira como o passado é apresentado e é responsável por pelo menos outro apagamento significativo. Ainda no início de *Black River*, o grupo de protagonistas se encontra numa espécie de bar perdido no meio de lugar nenhum, onde assiste à apresentação melancólica de um velho comediante. Enquanto a incongruência do episódio torna ainda mais grotesca a situação vivida pelas personagens, a fala do comediante entra num diálogo paródico com a tradição apocalíptica como bem de consumo cultural ao listar todas as causas possíveis para o estado corrente de devastação: “Asteroide. Nuclear. Terremoto. Vulcão. Vírus. Singularidade. Todos os grandes favoritos” (SIMMONS, 2015, p. 30. Trad. Livre).<sup>4</sup> O fato de essas causas para o desastre mundial serem listadas de forma telegráfica, assim como o comentário de que trata-se de “todos os grandes favoritos” mostram que elas são clichês já bastante gastos – de fato, o comediante inicia a sua fala com um comentário a respeito das diversas maneiras como o fim do mundo era imaginado nos filmes. O que era empolgante – uma grande farra, segundo o comediante – é que todas elas aconteceram num intervalo de poucos anos.

De qualquer modo, o comediante oferece pelo menos a possibilidade de um sentido ao fornecer a única pista de uma explicação para a destruição do mundo. No entanto, sua fala tende a ser disparatada e muitas vezes corre o risco de se reduzir a simples ruído – ele começa sua *performance* pedindo ao público que escolha o barulho mais incômodo que ele pode fazer (SIMMONS, 2015, p. 27-28). Além disso, sua figura

---

<sup>4</sup> *Asteroid. Nuclear. Earth-quake. Volcano. Virus. Singularity. All the great hits.*

monstruosa e o ambiente gótico em que ele se apresenta lembram as histórias de horror que Simmons produz em seus outros quadrinhos. Nessas histórias, o desenvolvimento do enredo é constantemente interrompido pela violência gráfica, quando não é simplesmente abandonado num final em aberto que simplesmente interrompe a narrativa. O próprio comediante encontra um fim semelhante quando é assassinado de forma brutal e sem sentido antes de terminar o seu número. Em todo caso, suas recordações do fim do mundo não podem ser confirmadas pelos outros personagens, que não conseguem se lembrar do que realmente aconteceu. Baseada numa repetição de clichês, a explicação do comediante para o apocalipse se mostra insatisfatória, apontando, na verdade, para um esgotamento de todo tipo de explicação.

A ambientação bastante sombria do bar em que essa cena se desenrola e o desfecho violento da apresentação do comediante remetem à diferenciação estabelecida por Ann Radcliffe – e tornada tradicional nos estudos do gótico – entre terror e horror. O primeiro, que Radcliffe liga à obscuridade e ao sublime, envolve algum tipo de ameaça, geralmente de caráter sobrenatural, que, ao não se revelar por completo, torna-se ainda mais inquietante, ao mesmo tempo em que estimula a imaginação ao introduzir uma incerteza epistemológica. Já o horror, considerado um efeito inferior por Radcliffe, estaria ligado à surpresa e ao choque, mostrando de forma explícita uma ameaça que se revela por completo, não deixando nenhum espaço para a imaginação. Assim, enquanto o terror “expande a alma e desperta as faculdades a um elevado grau de vida”, o horror “as contrai, congela e praticamente as aniquila” (RADCLIFFE, 2017, p. 403. Trad. Livre).<sup>5</sup> Gostaria de propor, então, que através de sua representação gótica, esse trecho de *Black River* põe em questão diferentes modelos de apreensão do mundo e de produção de sentido acionados pela experiência do medo.

O fim sangrento do comediante, essa súbita irrupção do horror, coisa que ocorre com certa frequência em *Black River*, aponta para uma total falta de sentido, para a imobilização num presente de pura violência, trazida agressivamente para o primeiro plano do quadro. Essa tendência de eliminação do sentido é alimentada por outros elementos formais e temáticos da narrativa. Como já vimos, os clichês apresentados para explicar o fim do mundo são um elemento desse tipo, além de efetivarem um apagamento do passado pela chave do absurdo e por não poderem ser verificados pela

---

<sup>5</sup> *the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them.*

lembança dos personagens. No entanto, o passado ainda retorna: a própria existência do bar e do pequeno *show* do comediante em meio à terra arrasada é um resquício do passado que volta a se manifestar. Estamos diante, portanto, do tema da presença fantasmagórica do passado, que Júlio França aponta como um elemento central do gótico, como já vimos mais acima. Para França, o gótico refletiria as ansiedades relacionadas às mudanças na percepção do tempo ocorridas na modernidade: a aceleração do ritmo de vida, o surgimento da ideia de progresso e, conseqüentemente, a necessidade de imaginar um futuro em aberto rompe a continuidade dos tempos históricos. Vistos como únicos e irreproduzíveis, os eventos do passado não parecem mais capazes de explicar o presente, mas retornam como configurações fantasmagóricas, estranhas e potencialmente ameaçadoras (FRANÇA, 2016, p. 2493). Em *Black River*, o passado se apresenta novamente não só em forma de pesadelo, como o bar no deserto e o comediante melancólico deixam antever, mas também como elemento deslocado e incongruente, o que compromete ainda mais a sua capacidade de oferecer algum sentido.

Entretanto, se por um lado esses resquícios deslocados do passado parecem bloquear qualquer possibilidade da construção de um sentido, eles também abrem caminho para outras projeções que complicam a representação do tempo em *Black River*. À cena do bar se somam outras cenas de tendência semelhante, como as de bebedeiras em torno da fogueira, a de uma aula de brincadeira num auditório vazio, ou outras em que os personagens se deleitam com a descoberta de algum bem de consumo desejado, agora disponível para ser apropriado pelo primeiro a encontrá-lo. São resgates paródicos do passado que reproduzem nossos hábitos no presente. Sua repetição num contexto em que eles já não fazem sentido apontam para a sua gratuidade, sua incapacidade de gerar uma verdadeira satisfação, uma falta de propósito marcada também pela eterna caminhada sem destino dos personagens. Como Andrew Tate (2017, pos. 411) observa, as ficções apocalípticas podem ser também uma forma de encarar as inquietações trazidas pelo projeto do capitalismo liberal. Essa retomada paródica, como já vimos, se estende às convenções do gênero pós-apocalíptico, o que transforma a narrativa de *Black River* numa projeção não só de nossas ansiedades, mas também de nossos desejos e fantasias. O comediante se refere a um desejo desse tipo ao mencionar o alívio de se livrar de todo o peso das ilusões e limites da ordem anterior



com o advento do apocalipse (SIMMONS, 2015, p. 30-33).<sup>6</sup> *Black River* alia uma certa euforia que essa liberação traz, associada aos próprios excessos da narrativa, à melancolia e ao terror que ela também produz.

Reinhart Koselleck argumenta que a criação de uma temporalidade moderna ocorreu com o fortalecimento dos Estados absolutistas europeus no século XVI, quando, depois de um traumático período de guerras religiosas, ficou claro que seria preciso reduzir o poder das diversas igrejas, uma vez que elas não teriam condições de garantir a paz, e submetê-las ao domínio do Estado. Se, até então, a história seria guiada rumo ao apocalipse divino, a consolidação do Estado moderno exigia que a ideia de um fim transcendental fosse substituída por um fim definido no âmbito do humano – um fim que poderia ser planejado, mas nunca previsto com certeza (KOSELLECK, 2004, p. 11-16). No entanto, como Kermode indica, a noção do apocalipse permanece, ainda que destituída de seu conteúdo religioso, como um meio de ordenar nossa experiência no mundo; nas palavras de Kermode (1968, p. 6), o apocalipse deixa de ser iminente para se tornar imanente. Podemos nos perguntar, então, se a inclusão do apocalipse nas nossas ficções como um fato consumado não abriria caminho para outras representações simbólicas da temporalidade e, conseqüentemente, da inserção humana no mundo.

Uma imagem recorrente em *Black River* é a dos personagens caminhando em fila indiana pela paisagem devastada. A inserção dessa imagem obedece à lógica da reiteração: reiteração da destruição imposta à paisagem, mas também reiteração do imaginário típico das narrativas pós-apocalípticas, como já vimos acima. Essa repetição ameaça tornar monótonos o espaço representado e a própria narrativa. Mark Boulder (2017, p. 191-193) chama atenção para o fato de que a monotonia tem se tornado uma marca cada vez mais presente nas distopias recentes, tanto na estrutura das narrativas em si, quanto como uma característica dos mundos que estas representam – e pode-se dizer que as narrativas pós-apocalípticas correm um risco semelhante, já que se apoiam num repertório relativamente limitado de convenções temáticas e formais. Para Boulder, porém, essa monotonia é parte integrante do significado desses textos, uma expressão da impossibilidade imposta pelo neoliberalismo de pensarmos alternativas para a realidade que vivemos e que teria por si só um caráter distópico, sendo controlada por uma economia global governada por algoritmos independentes da vontade humana. Restaria à distopia (e também à narrativa pós-apocalíptica), então, se prender ao

---

<sup>6</sup> Para uma leitura das narrativas apocalípticas como artefatos de cunho consolatório, ver Tally Jr. (2019).

presente, e representar a falta de perspectivas do mundo contemporâneo (BOULDER, 2017, p. 194-195). De fato, há algo de tedioso na repetição de imagens em *Black River*, mas essa monotonia é quebrada pelo excesso de sua composição: há carros enfiados nas janelas de edifícios, um barco abandonado nas ruas de uma cidade e a silhueta de metrópoles inteiras queimando ao fundo. Para além do enfado, essa lógica da repetição tem o efeito de expandir a paisagem, tornando-a mais vasta, efeito que é reforçado pelo excesso da representação.

Trata-se também, é claro, de uma paisagem povoada por ruínas. Para David Punter e Glennis Byron (2004, p. 262. Trad. Livre), a presença de ruínas na ficção gótica “é um sinal de antiguidade, de uma vida que precedeu a nossa, mas que parece nunca ter ido embora”.<sup>7</sup> Como já vimos, porém, os resquícios do passado se veem destituídos de significado em *Black River*. Aparecendo isoladas na paisagem vazia e descoladas de qualquer contexto, as ruínas parecem ter envelhecido sem ter passado pela experiência da história. Elas representam a passagem do tempo em si, expandindo a paisagem em outra direção ao lhe fornecer o atributo da longa duração.

Josh Simmons se utiliza, então, de diversas estratégias visuais para criar o efeito de um espaço aparentemente infinito. A paisagem em *Black River* costuma ser representada como uma grande extensão de terreno uniforme, um espaço vazio quase sem limites e pontilhado por ruínas, uniformemente branco. Trata-se de um efeito que Edmund Burke (2015, p. 59-60, 109-110) vê como uma das principais fontes do sublime, pois a vastidão sobrecarrega os sentidos e estimula a imaginação, enchendo a mente de terror.

**Figura 1.** *Black River*, p. 47



**Fonte:** Copyright © Josh Simmons. Courtesy of Fantagraphics Books ([www.fantagraphics.com](http://www.fantagraphics.com))

<sup>7</sup> [...] is a sign of antiquity, of a life that has preceded our own but appears never to have gone away.

Na maioria dos quadros em que a paisagem é representada em *Black River*, há uma clara divisão entre o chão e o céu, sendo que este ocupa a maior parte do painel. Enquanto o chão geralmente parece monótono e uniforme, o céu está cheio de movimento e, muitas vezes, de beleza. O céu apresenta um outro tipo de violência, diferente daquela do chão: a de uma tempestade que se aproxima ou de uma vastidão que reforça ainda mais o efeito do sublime.

**Figura 2.** *Black River*, p. 7



**Fonte:** Copyright © Josh Simmons. Courtesy of Fantagraphics Books ([www.fantagraphics.com](http://www.fantagraphics.com))

As nuvens marcam a extensão do céu e sua presença como algo além de um espaço em branco, associando-o a uma visibilidade ilimitada, mas por outro lado oferecem um obstáculo à visão, que não pode atravessá-las. Insere-se, assim, uma insinuação de ocultamento, a possibilidade simbólica de haver algo que permanece escondido atrás das nuvens. A aurora boreal tem um efeito semelhante: ao guiar o olhar do leitor para o horizonte, ela aponta para um além que permanece oculto. Como em sua ativação pelo gótico, o sublime aqui traz a promessa de um significado indefinido, ao mesmo tempo em que bloqueia o acesso ao significado.

Ao contrário de muitas narrativas pós-apocalípticas, em que o colapso da civilização permite o ressurgimento de um mundo natural pronto a acolher os sobreviventes da catástrofe e se tornar o palco de uma retomada da sociedade, o espaço em *Black River* permanece essencialmente hostil ao humano. Ele caminha rapidamente para se tornar um mundo-sem-nós, na concepção de Eugene Thacker (2015, p. 53. Trad.

Livre), um “mundo oculto, que não revela nada além de seu próprio ocultamento, [...] um mundo em branco, indiferente ao conhecimento humano e mais ainda aos nossos desejos e necessidades tão humanas”<sup>8</sup>.

O sublime em *Black River*, portanto, aponta para a barreira que o conhecimento não pode ultrapassar e para a configuração de um mundo radicalmente alheio ao domínio humano. Daí se delinear também uma paisagem de terror: para Thacker (2015, p. 5), o mundo-sem-nós está entre o impessoal e o terrível. Usando ainda uma analogia de Thacker (2015, p. 27-30), trata-se de um espaço em que o demoníaco enquanto representação do outro, que se manifesta nas explosões de violência entre diferentes grupos ou indivíduos e, portanto, se encontra ainda dentro do âmbito do humano, vai dando lugar ao demoníaco como aquilo que é absolutamente incognoscível, que se associa à obscuridade e ao inumano. Dissociado de qualquer possibilidade de significação, o demoníaco torna-se “totalmente imanente, mas nunca completamente presente. Esse tipo de demônio é ao mesmo tempo pura força e fluxo, mas, não sendo uma coisa separada em si mesma, também é puro nada” (THACKER, 2015, p. 35. Trad. Livre).<sup>9</sup>

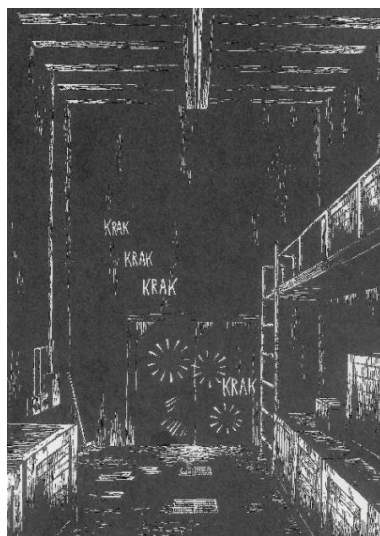
Nesse jogo entre presença e ausência, a paisagem ameaça com o vazio, com a possibilidade de engolir prédios e personagens, absorvendo-os ou apagando-os. O contraste entre a primeira e a última imagem da narrativa resume esse processo de apagamento:

---

<sup>8</sup> *The hidden world, which reveals nothing other than its hiddenness, is a blank, anonymous world that is indifferent to human knowledge, much less to our all-too-human wants and desires.*

<sup>9</sup> [...] *fully immanent, and yet never fully present. This kind of demon is at once pure force and flow, but, not being a discrete thing in itself, it is also pure nothingness.*

**Figura 3.** *Black River*, p. 1



**Fonte:** Copyright © Josh Simmons. Courtesy of Fantagraphics Books ([www.fantagraphics.com](http://www.fantagraphics.com))

**Figura 4.** *Black River*, p. 108-109



**Fonte:** Copyright © Josh Simmons. Courtesy of Fantagraphics Books ([www.fantagraphics.com](http://www.fantagraphics.com))

Na primeira página, nos achamos dentro de um espaço construído, e a porta fechada mantém o mundo exterior lá fora. Já na última imagem, estamos em um espaço aberto e não vemos nenhum vestígio da presença humana. No entanto, a maneira como esses quadros são montados inverte o valor atribuído até então ao mundo-sem-nós, dando-lhe um tom mais positivo. O aposento mostrado na primeira imagem é sombrio e inquietante, lembrando uma prisão e guardando uma atmosfera de ameaça. Já a última imagem mostra uma paisagem aberta e clara, aparentemente livre de obstáculos e convidando à expansão, ainda mais pelo fato de ocupar duas páginas – a primeira

imagem, como contraste, ocupa uma página só. Paradoxalmente, o que vinha sendo construído como objeto de terror acaba se tornando também objeto de desejo: é nessa paisagem branca que desaparece uma das personagens principais, que antes já verbalizara a vontade de sumir sem deixar lembranças. Há na paisagem demoníaca do incognoscível a atração da aniquilação e da ausência de distinções.

### **No centro de campos abandonados**

Assim como em *Black River*, o sublime ocupa uma posição central em *The Cage*, seja em suas imagens ou em sua estrutura. Apesar de ser muito diferente de *Black River*, tensões entre presença e ausência, caos e ordem, falta de limites e contenção também estão presentes nessa obra, na qual a possibilidade de significado – ou sua ausência – desempenha um papel essencial.

A natureza da obra é em si problemática. Jan Baetens e Hugo Frey (2015, p. 169) observam que *The Cage* rompe todas as leis das histórias em quadrinhos. Não é uma narrativa, não tem personagens (na verdade, nenhuma figura humana aparece na obra inteira) e não apresenta uma sequência de painéis em cada página, mas sim um único painel por página, de tamanhos diferentes, acompanhado de um texto que oferece um comentário contínuo, nem sempre relacionado à imagem específica à qual está associado. Quanto às imagens, elas são surrealistas e muitas vezes sem uma ligação clara entre si, apesar de voltarem constantemente aos mesmos objetos, trabalhando mais uma vez de acordo com uma lógica de repetição ou recorrência.

Em sua introdução à segunda edição de *The Cage*, o quadrinista Seth chama atenção para a estranheza do trabalho e para a dificuldade de interpretá-lo, de dar-lhe um significado estável, e também de encontrar nele as características que costumam ser associadas a uma história em quadrinhos – para ele, entender o livro seria uma tarefa impossível (SETH, 2013, p. 5-7). Em seu prefácio para a mesma edição, o próprio Martin Vaughn-James se confessa perplexo com sua obra. Também menciona sua ansiedade para preencher o vácuo representado pela página em branco e descreve *The Cage* como uma série de “imagens que vão se acumulando sozinhas, e que iriam rolar como bolas de neve e se erguer como um castelo de cartas”<sup>10</sup> a fim de preencher esse vácuo – o livro seria, assim, uma máquina geradora de imagens (VAUGHN-JAMES, 2013, p. 11. Trad. Livre). O vácuo que a criação artística deveria substituir é

<sup>10</sup> *self-accumulating images that would roll like snowballs and rise like houses of cards.*

representado no próprio livro, uma vez que as primeiras imagens das cercas de arame que formam a jaula são seguidas por duas páginas em branco antes que se inicie o fluxo de imagens que constitui o resto da obra. O problema do significado, então, é apresentado como uma questão central do trabalho tanto na introdução de Seth quanto no prefácio de Vaughn-James, e isso é reforçado pelo próprio texto de *The Cage*, que se mostra como uma tentativa frenética – mas sempre frustrada – de descrever uma estrutura que permanece incompreensível, como se pode perceber pelas suas frequentes hesitações e autocorreções.

No entanto, o que parece a princípio uma sucessão caótica de imagens é na verdade um todo altamente organizado tanto no nível temático quanto em sua estrutura formal. Em termos temáticos, a obra inteira está organizada em torno das figuras da jaula e da máquina, que o texto acaba mostrando serem a mesma coisa. Uma das funções do texto, apesar de sua aparente falta de direção, é justamente criar a sensação de um fluxo ininterrupto e de insistir que todos os objetos representados nos painéis fazem parte da mesma estrutura ou são peças da mesma máquina. E, apesar de a classificação de *The Cage* como uma história em quadrinhos ser problemática, sua organização formal depende justamente daquilo que Thierry Groensteen (2015, p. 27-28) considera o princípio fundador desse meio e que ele chama de solidariedade icônica: a articulação entre imagens separadas, que ocupam espaços distintos, mas estão plástica e semanticamente sobredeterminadas por estarem em justaposição umas às outras na mesma página ou numa sucessão de páginas.

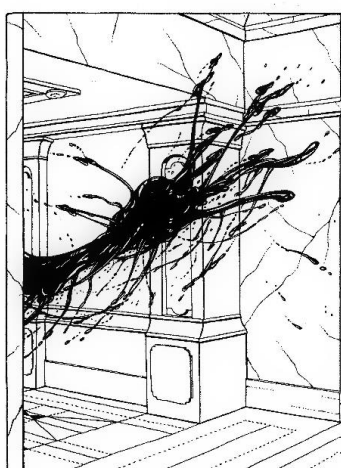
Pode-se perceber esse elemento organizador em ação logo nas primeiras páginas da obra, em que a conexão entre os quadros cria uma ilusão de movimento de um quadro para o seguinte, como se estivéssemos testemunhando o trabalho de uma câmera cinematográfica se deslocando no espaço para se aproximar de um objeto que de início mal aparece à distância. O virtuosismo formal de *The Cage* envolve, então, a retomada de uma técnica de outro meio, que permanece como presença-fantasma: o cinema. Para que tenha efeito, ele depende da memória quase automática que o leitor tem de suas experiências como espectador de filmes.

O formato dos quadros também desempenha um papel importante na criação da coerência formal de *The Cage*. Apesar de variarem bastante de tamanho ao longo da obra, os quadros que ocupam páginas opostas são simétricos e têm sempre o mesmo tamanho – Vaughn-James (2013, p. 10-11) fala do díptico como a unidade formal de

seu trabalho. Com frequência, esses quadros dividem ao meio uma única imagem, simultaneamente separando e unindo as duas metades. A organização dos quadros e dos desenhos que eles envolvem reforça a materialidade de *The Cage*, que deve ser lida em formato de livro, em papel, para que as páginas opostas possam ser vistas lado a lado e de forma adequada – e isso é importante numa obra em que objetos materiais, muitas vezes ligados à reprodução de sons e imagens, desempenham um papel importante. Para Baetens e Freys (2015, p. 170), *The Cage* traz à tona um mundo cuja homogeneidade é garantida por uma continuidade entre todos os seus elementos gráficos – sejam eles pontos, linhas e quadros, ou elementos icônicos mais complexos, como nuvens e pedras.

A ilusão de movimento é também uma representação da passagem do tempo como um fluxo; mas esse fluxo é constantemente interrompido pelo foco em uma imagem estática (no entanto, quando essa imagem está dividida entre dois quadros, um resquício do fluxo permanece, uma vez que o olhar do leitor tem de passar de um painel para o outro). Como em *Black River*, a passagem do tempo também é representada pela presença de ruínas em diferentes fases de desagregação; por outro lado, algumas páginas adiante, as mesmas ruínas aparecem restauradas a sua condição original. Em *The Cage*, então, uma concepção mais ou menos linear do tempo entra em tensão com uma noção de tempo cíclica ou mesmo com momentos em que o tempo parece ficar em suspenso – e há ocasiões em que o desenho representa de forma bastante concreta o fluxo de um líquido (que pode ser tinta ou sangue) suspenso no ar.

**Figura 5.** *The Cage*, p. 76



**Fonte:** Images from *The Cage* by Martin Vaughn-James (Coach House Books, 2013).  
Permission courtesy of Coach House Books.



Essas irregularidades temporais podem ser explicadas em parte pela dinâmica da percepção descrita em *The Cage* e levada adiante pela estrutura formal da própria obra:

[...] o som de ar sendo inspirado e exalado cessou ... a tentativa de reter o último tênue eco do grito é finalmente frustrada pelo violento dilúvio de formas contorcidas que prendem os olhos (ao mesmo tempo vácuos e completamente absortos) a essa imagem que se deteriora rapidamente (VAUGHN-JAMES, 2013, p. 71. Trad. Livre).<sup>11</sup>

Se, por um lado, a percepção é vista como uma sucessão rápida, quase violenta de sensações, por outro, é mais uma vez à lógica formal do cinema que o texto parece aludir aqui, uma vez que esta é calcada em ágeis transições desse tipo, e o surgimento de uma nova imagem exige a perda daquela que veio antes.

A essas tensões entre movimento e imobilidade, ou entre tempo linear e cíclico, é possível somar outras. Como já mencionei, nenhum ser humano aparece em *The Cage*; entretanto, uma presença humana é constantemente sugerida por estruturas como quartos, corredores e prédios, ou por uma profusão de objetos artificiais, como livros, binóculos, relógios, móveis e peças de roupa, sendo estas arranjadas de tal forma que lembram os contornos de um corpo humano. Somos, então, os fantasmas que assombram a estrutura descrita na obra, presentes apenas nos objetos que fabricamos, como se nós mesmos fôssemos uma lembrança que só pode ser percebida através dos restos que deixamos. A presença desses vestígios humanos ao longo de toda a obra é uma indicação de que o mundo de *The Cage* é completamente artificial. Entretanto, elementos naturais, como plantas, o céu e uma planície aparentemente sem limites, também aparecem no ambiente artificial da jaula, inclusive dentro de seus corredores e de seus quartos. A totalidade do mecanismo que é a jaula também inclui o ambiente natural. Inclui também, como já vimos, concepções conflitantes do tempo, além de comportar a decadência e a restauração, o velho e o novo.

Essa imagem da jaula como uma estrutura totalizante, capaz de subsumir dentro de si mesma toda espécie de tensão ou oposição (como aquelas entre o natural e o artificial, presença e ausência, movimento e imobilidade, fora e dentro) age como um princípio orientador de toda a obra. O próprio texto, na sua frenética tentativa de

---

<sup>11</sup> [...] *the sound of breath inhaled and exhaled has ceased ... the straining of the ear to retain the last faint echo of the cry is finally defeated by the violent deluge of contorted forms which bind the eye (at once blank and totally absorbed) to this rapidly deteriorating image.*

descrever a jaula, faz constantes alusões a uma “complexa rede de formas”,<sup>12</sup> a cacofonias ou sinfonias que reúnem todo tipo de som e instrumento (VAUGHN-JAMES, 2013, p. 26, 46. Trad. Livre), a uma construção gigantesca e extremamente complexa que toma todo o espaço descrito ao longo da obra. Ao lado dessas descrições da organização ou do funcionamento desse maquinário, porém, surgem menções à esterilidade, à aparente falta de propósito do mecanismo e à decadência: “[...] a jaula se ergue como antes ... inacabada e já deteriorada”, sendo toda a estrutura uma tentativa inútil de impedir “o dilúvio inevitável da muda destruição” (VAUGHN-JAMES, 2013, p. 20, 29. Trad. Livre).<sup>13</sup> Logo de início, há a alusão a um cataclisma, “[...] uma erupção tão súbita e violenta que reduziu a escombros a elaborada estrutura (da qual a jaula era apenas um aspecto)” (VAUGHN-JAMES, 2013, p. 24-25. Trad. Livre)<sup>14</sup>. No entanto, a jaula permanece, ora devastada, ora restaurada, num movimento que aponta para o funcionamento constante da máquina – sendo essa oscilação captada na interação entre texto e imagem, como quando o texto afirma que a jaula permanece como antes, “imune ao caos e à decadência”, enquanto a imagem mostra o oposto, a mesma jaula das primeiras páginas da obra agora degrada (VAUGHN-JAMES, 2013, p. 78-79. Trad. Livre).<sup>15</sup> A estrutura, assim, engloba a sua própria destruição, e a narrativa absorve todo um imaginário apocalíptico. O fim se torna presente no meio, e o apocalipse é empregado como mais um elemento totalizante, o que dá um outro sentido à tensão entre movimento e imobilidade na obra: o movimento das partes, que lembra a mudança e, portanto, a incompletude, se imobiliza na visão do todo trazida pelo fim.

Contudo, se a ideia de uma totalidade é constantemente evocada, a visão da totalidade em si nunca se torna acessível. É possível ver apenas partes da estrutura (quartos, corredores, alguns prédios) ou peças da máquina. A quebra da mesma imagem em quadros diferentes é uma representação simbólica da fragmentação resultante da impossibilidade de mostrar o conjunto como um todo. A indicação de que a jaula seria apenas um aspecto de uma estrutura ainda mais ampla reforça ainda mais a sensação de que seria impossível ter acesso ao todo, uma vez que aponta para a existência de uma organização efetivamente além da nossa percepção. A jaula surge, então, como uma

---

<sup>12</sup> *complex network of forms.*

<sup>13</sup> *[...] the cage stands as before... unfinished and already decayed”; “the inevitable flood of mute destruction.*

<sup>14</sup> *[...] an eruption so sudden and so violent that it reduced to rubble the elaborate structure (of which the cage was merely one feature).*

<sup>15</sup> *immune to chaos and decay.*

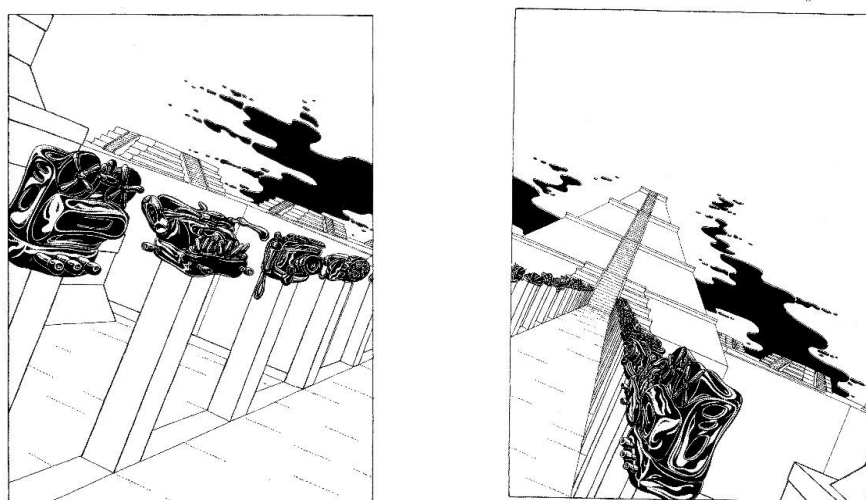
estrutura sublime, aparentemente sem fim.

A própria organização formal de *The Cage* busca constantemente produzir o efeito do sublime, seja na representação imagética de objetos vastos, como a pirâmide e a planície que aparecem em suas primeiras páginas, seja através da reiteração de certos elementos pictóricos, como nuvens, plantas ou tijolos, que por sua repetição criam a ilusão do infinito (cf. Burke, 2015, p. 60). A dificuldade de dar um sentido à obra faz com que ela entre numa relação metonímica com aquilo que pretende representar: ela deve ser incompreensível porque se refere a algo mais vasto que o nosso poder de compreensão e cujo sentido permanece oculto para nós. Burke considera que o espanto é o efeito do sublime em seu mais alto grau. Ele ocorre quando a mente é de tal forma tomada pela contemplação do objeto sublime que não consegue sequer raciocinar sobre ele e, portanto, compreendê-lo; a paixão causada pelo sublime, então, antecede a razão, e daí viria a sua força (BURKE, 2015, p. 47). Para Radcliffe (2017, p. 400-403), é justamente esse caráter incompreensível do sublime, a possibilidade de um sentido que se oculta para além da nossa razão, que estimula a nossa imaginação.

Composta por diferentes elementos que são estruturalmente ligados entre si apesar de sua diferença, a jaula assume as feições de um sistema. Essa ideia é reforçada no nível formal pela utilização do meio dos quadrinhos, definido como um sistema formado pela interação constante de seus diversos elementos – “histórias em quadrinhos não são somente arte fragmentária, de dispersão e distribuição; são também a arte da conjunção, da repetição, da concatenação” (GROENSTEEN, 2015, p. 32). Se levarmos em conta os artefatos tecnológicos que aparecem ao longo de toda a obra – gravadores, câmeras fotográficas e máquinas de escrever, para não falar nos arranha-céus que aparecem nas últimas páginas – como elementos simbólicos, então talvez possamos arriscar a interpretação de que esse sistema é o da própria modernidade. Mais importante, a forma de percepção delineada em *The Cage* segue a lógica formal não só dos quadrinhos, meio através do qual ela se expressa, mas também do cinema, mantendo-se calcada em técnicas de visão essencialmente modernas. Na descrição minuciosa de uma câmera que, inserida no mecanismo da jaula, tenta registrar os seus movimentos, aliada à presença insistente de outros aparelhos de registro (VAUGHN-JAMES, 2013, p. 114-117), podemos pensar na concepção da modernidade proposta por Niklas Luhmann (1998, p. 2-5) como um sistema autoconsciente que define a si mesmo através de sua diferenciação em relação a outros sistemas, como o do passado – e que

não encontra outra maneira de se definir justamente porque mal consegue entender a si mesmo. Isso nos traz um problema, já que a jaula, que na minha análise representaria a modernidade, é apresentada como uma totalidade que não aponta para nada além de si mesma. No entanto, um passado pré-moderno ainda aparece na imagem das pirâmides, uma cópia das ruínas da cidade pré-colombiana de Teotihuacán. Esse símbolo de alteridade, porém, é prontamente invadido pelos instrumentos de registro que representam a modernidade, sendo apropriado pela sua lógica de reprodução (VAUGHN-JAMES, 2013, p. 23-27).

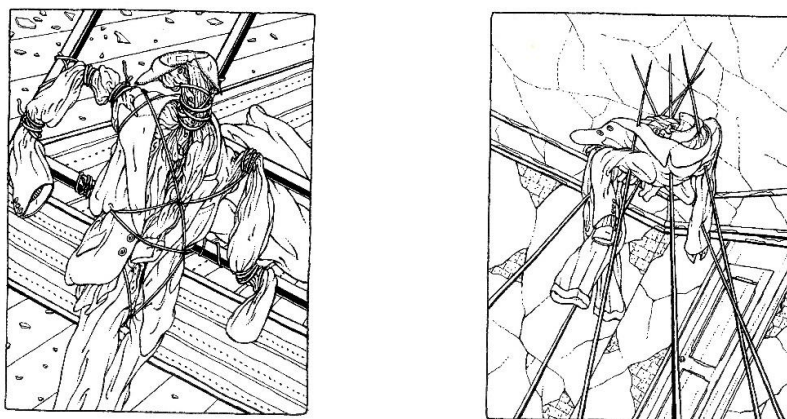
**Figura 6.** *The Cage*, p. 26-27



**Fonte:** Images from *The Cage* by Martin Vaughn-James (Coach House Books, 2013).  
Permission courtesy of Coach House Books.

A modernidade, então, se amplia para colonizar o passado, aquilo em oposição ao qual ela própria se define. Por outro lado, também fecha o futuro, trazendo o apocalipse para dentro de si. Configura-se, então, como um sistema vastíssimo, do qual não há saída. Para além da alegoria central da jaula, são frequentes as imagens que remetem ao aprisionamento, como as de objetos e roupas presos por cordas. São frequentes também as imagens em que esses objetos são trespassados por lanças ou são puxados em várias direções, como se estivessem sendo submetidos a algum tipo de tortura – o que tem um efeito especialmente forte no caso das roupas que lembram a figura humana. Ao mesmo tempo, trata-se de um sistema que não temos condições de compreender.

**Figura 7.** *The Cage*, p. 137, 139



**Fonte:** Images from *The Cage* by Martin Vaughn-James (Coach House Books, 2013).  
Permission courtesy of Coach House Books.

Assim como em *Black River*, temos aqui uma oscilação entre o horror e o terror, o primeiro ligado ao efeito do sublime, e o segundo, à evocação da violência e da tortura. O espaço artificial de *The Cage* se mostra tão hostil ao humano quanto o mundo-sem-nós de *Black River*. Na verdade, ele já está esvaziado da nossa presença, ao mesmo tempo em que mantemos uma permanência fantasmagórica através dos nossos vestígios. *The Cage* levanta a situação paradoxal de um mundo-sem-nós, essencialmente inumano, que se manifesta dentro do mundo criado para nós.

Essa oscilação entre horror e terror aponta para um fascínio e um sofrimento com a modernidade. Ao trazer o apocalipse para dentro da estrutura que pretende descrever, *The Cage* o torna imanente à modernidade, ao mesmo tempo em que empresta à modernidade a transcendência associada ao apocalipse. O livro em si se torna objeto que tensiona o concreto e o abstrato, o que se vê e o que se oculta: ele é uma presença material, mas também um artefato simbólico, assim como a modernidade se manifesta em seus produtos materiais, mas é também uma entidade simbólica, uma abstração que lutamos para definir, mas cujo sentido final nos escapa, até mesmo porque só podemos conhecê-la por dentro, através dos aparatos de percepção que ela própria construiu.

Desse modo, o espaço apocalíptico põe em questão os nossos processos de construção de sentido. Tanto em *Black River* quanto em *The Cage*, ele é um espaço fantasmagórico que joga simultaneamente com a nossa presença e a possibilidade de nossa ausência. Ele pode tanto efetivar uma reprodução distorcida do real quanto se constituir numa projeção imaginária de nossos receios e desejos. Tornando uma espécie

de palco esvaziado dos determinantes que condicionam o nosso cotidiano, ele libera as forças que permanecem dormentes por trás das redes de relações que constituem a nossa experiência da realidade – daí seu aspecto demoníaco. É, portanto, um espaço-limite para testar as nossas concepções de mundo e a nossa inserção no real, problematizando, nesse processo, alguns dos pressupostos básicos da modernidade, como o rompimento com o passado ou as fronteiras, sempre reforçadas no mundo moderno, entre o mundo cultural e o mundo da natureza, ou entre a fragmentação de uma historicidade humana e a unidade de um tempo mítico. Seja através do postulado da alteridade radical de um mundo-sem-nós, em que o desaparecimento do humano é ao mesmo tempo fonte de horror e de alívio, ou da intromissão do inumano exatamente no espaço que construímos, levantando a possibilidade inquietante de que o inumano já se encontra dentro de nós, essas ficções do fim nos levam a interrogar o que somos e os limites do que podemos pensar.

## Referências

- BAETENS, J.; FREYS, H. *The Graphic Novel: An Introduction*. Edição Kindle. Nova York: Cambridge UP, 2015.
- BOULDER, M. Dulltopia. In: DIAZ, J. (Org.). *Global Dystopias*. Edição Kindle. Cambridge (MA): Boston Review, 2017.
- BURKE, E. *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford World's Classics. Oxford: Oxford UP, 2015.
- FRANÇA, J. O gótico e a presença fantasmagórica do passado. In: *Anais eletrônicos do XV encontro da ABRALIC*, v. 1. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016.
- GROENSTEEN, T. *O sistema dos quadrinhos*. Nova Iguaçu: Marsupial, 2015.
- HICKS, H. J. *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century: Modernity beyond Salvage*. Basingstoke (UK); Nova York: Palgrave Macmillan, 2016.
- KERMODE, F. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. Londres; Oxford; Nova York: Oxford UP, 1968.
- KOSELLECK, R. *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*. Nova York: Columbia UP, 2004.
- LUHMANN, N. *Observations on Modernity*. Stanford: Stanford UP, 1998.
- PUNTER, D.; BYRON, G. *The Gothic*. Malden (MA); Oxford: Blackwell, 2004.

RADCLIFFE, A. On the Supernatural in Poetry. In: RADCLIFFE, A. *The Italian*. Oxford World's Classics. Oxford: Oxford UP, 2017.

SETH. Man Fears Time, But Time Fears Only the Pyramids. In: VAUGHN-JAMES, M. *The Cage*. Toronto: Coach House Books, 2013.

SIMMONS, J. *Black River*. Seattle: Fantagraphics Books, 2015.

TALLY JR., R. T. The End-of-the-World as World System. In: FERDINAND, S.; VILLAESCUSA-ILLÁN, I.; PEEREN, E. (Orgs.) *Other Globes: Past and Peripheral Imaginations of Globalization*. Cham: Palgrave Macmillan, 2019.

TATE, A. *Apocalyptic Fiction*. Edição Kindle. Londres; Nova York: Bloomsbury Academic, 2017.

THACKER, E. *In the Dust of This Planet: Horror of Philosophy* vol. 1. Edição Kindle. Winchester (UK); Washington: Zero Books, 2015.

VAUGHN-JAMES, M. *The Cage*. Toronto: Coach House Books, 2013.