

Estado da publicação: O preprint foi publicado em outro meio.

DOI do preprint publicado: <https://doi.org/10.1590/2596-304x202527e20251253>

INSURGÊNCIAS VEGETAIS E COLAPSOS ONTOLÓGICOS: UMA LEITURA COMPARADA ENTRE INVASORES DE CORPOS (1955), DE JACK FINNEY, E AS RUÍNAS (2007), DE SCOTT SMITH, PELA PERSPECTIVA DO ECO-HORROR VEGETAL TENTACULAR

Jaimeson Machado Garcia

<https://doi.org/10.1590/2596-304x202527e20251253>

Submetido em: 2025-09-25

Postado em: 2025-09-26 (versão 1)

(AAAA-MM-DD)

10.1590/2596-304x202527e20251253

Varia

**INSURGÊNCIAS VEGETAIS E COLAPSOS ONTOLÓGICOS:
UMA LEITURA COMPARADA ENTRE *INVASORES DE CORPOS*
(1955), DE JACK FINNEY, E *AS RUÍNAS* (2007), DE SCOTT
SMITH, PELA PERSPECTIVA DO ECO-HORROR VEGETAL
TENTACULAR**

*A COMPARATIVE READING OF INVASION OF THE BODY
SNATCHERS (1955), BY JACK FINNEY, AND THE RUINS (2007), BY
SCOTT SMITH, THROUGH THE LENS OF TENTACULAR VEGETAL
ECO-HORROR*

Jaimeson Machado Garcia

Universidade de Santa Cruz do Sul. Santa Cruz do Sul, RS, Brasil.

<https://orcid.org/0000-0002-3398-6828>

jaimesonmachadogarcia@gmail.com

Resumo

Este artigo propõe uma leitura comparada de *As Ruínas* (2007), de Scott Smith, e *Invasores de Corpos* (1955 [2020]), de Jack Finney, à luz do conceito de eco-horror vegetal tentacular, com base nas seis teses propostas por Dawn Keetley (2016). A análise parte do entendimento de que o horror ecológico não se limita à representação de catástrofes ambientais, mas configura uma estética que desestabiliza categorias ontológicas da modernidade, como sujeito, linguagem, tempo e agência. Nessas narrativas, a flora deixa de ocupar o papel passivo de cenário para tornar-se força ativa, consciente e indiferente ao humano. Em *As Ruínas* (2007), a planta devora corpos, simula sons e rompe com os sistemas de sentido dos personagens; em *Invasores de Corpos* (1955), cápsulas vegetais substituem humanos por duplicatas destituídas de afeto. O horror, em ambos os casos, não é o da destruição súbita, mas da dissolução progressiva da subjetividade, da inteligibilidade e da confiança nos sentidos. O artigo demonstra como essas obras incorporam formalmente a instabilidade ontológica do Antropoceno, recusando explicações reconfortantes e encerramentos tradicionais. Ao perturbar as fronteiras entre humano e vegetal, entre sujeito e ambiente, tais ficções operam uma crítica radical à gramática antropocêntrica que sustenta a narrativa ocidental moderna. Assim, o eco-horror vegetal tentacular se revela não apenas como representação da crise ecológica, mas como operador estético que traduz o colapso simbólico de um mundo centrado no humano — e a possibilidade de imaginar outras formas de existência narrativa e sensível para além dele.

Palavras-chave: eco-horror vegetal tentacular; literatura; crise ambiental; antropoceno.

Abstract

This article proposes a comparative reading of *The Ruins* (2007), by Scott Smith, and *The Body Snatchers* (1955), by Jack Finney, through the lens of the concept of tentacular vegetal eco-horror, based on the six theses proposed by Dawn Keetley (2016). The analysis starts from the premise that ecological horror is not limited to the depiction of environmental catastrophes, but rather constitutes an aesthetic that destabilizes key ontological categories of modernity, such as subject, language, time, and agency. In these narratives, flora ceases to play a passive background role and becomes an active, conscious, and human-indifferent force. In *The Ruins* (2007), the plant devours bodies, imitates sounds, and disrupts the characters' systems of meaning; in *The Body Snatchers* (1955 [2020]), vegetal pods replace humans with emotionless duplicates. In both cases, horror lies not in sudden destruction, but in the gradual dissolution of subjectivity, intelligibility, and sensory trust. The article shows how these works formally embody the ontological instability of the Anthropocene, rejecting comforting explanations and traditional narrative closures. By unsettling the boundaries between human and vegetal, subject and environment, these fictions enact a radical critique of the anthropocentric grammar underlying modern Western storytelling. Thus, tentacular vegetal eco-horror emerges not only as a representation of ecological crisis, but as an aesthetic operator that translates the symbolic collapse of a human-centered world — and the possibility of imagining alternative modes of narrative and sensory existence beyond it.

Keywords: tentacular vegetal eco-horror; literature; environmental crisis;

Anthropocene.

Introdução

Enchentes que arrastam cidades inteiras no sul do Brasil, convertendo centros urbanos em zonas de calamidade; safras devastadas por estiagens prolongadas, comprometendo não apenas o abastecimento imediato, mas também a segurança alimentar de comunidades inteiras; incêndios criminosos que se alastram com velocidade desproporcional, consumindo biomas essenciais como o Cerrado e a Amazônia; e ondas de calor extremo que transformam regiões metropolitanas em ambientes de risco permanente são exemplos de uma longa lista de sintomas visíveis de um colapso civilizatório em curso, cujas causas são de responsabilidade do modelo de desenvolvimento que estruturou a modernidade ocidental. A essa virada histórica foi atribuído o nome de Antropoceno, um conceito que marca uma era geológica profundamente distinta das anteriores por ser determinada não por forças naturais, mas pela interferência humana em escala planetária.

Para John Crutzen (2002), o Antropoceno teria início no final do século XVIII, momento em que as concentrações atmosféricas de dióxido de carbono e metano começam a subir de forma consistente — processo que coincide com a Revolução Industrial e a invenção da máquina a vapor por James Watt. Desde então, a atividade humana tem provocado alterações tão intensas nos sistemas terrestres que já se pode falar em uma força geológica antrópica capaz de alterar o clima, extinguir espécies em ritmo acelerado, transformar paisagens, modificar ciclos biogeoquímicos e comprometer a estabilidade ecológica por milênios futuros.

Ainda que seja contestado por parte da comunidade científica — já que, para autores como Jason Moore (2016), o conceito universaliza a responsabilidade pela crise ecológica e desconsidera as determinações históricas do capitalismo como sistema-mundo —, o Antropoceno possui força no campo simbólico, uma vez que nos possibilita nomear a falência de uma ontologia que, por séculos, autorizou a dominação da natureza sob a retórica do progresso. Por isso, mais do que uma nomenclatura técnica, o Antropoceno tem se mostrado útil para visibilizar a assimetria com que os impactos ambientais se distribuem, tornando certos territórios e populações mais vulneráveis à catástrofe, à contaminação e ao desaparecimento.

Diante dessa nova configuração planetária, a literatura é convocada a repensar seus modos de narrar, suas categorias estruturantes e suas formas de sensibilidade, pois o colapso ambiental não exige apenas novos temas, mas novas linguagens que sejam capazes de expressar a desorientação temporal, a perda de estabilidade e a dissolução das fronteiras entre o humano e o não-humano. Se a modernidade literária construiu-se sobre a separação entre sujeito e mundo, agora é o próprio mundo que reivindica agência narrativa.

Neste novo cenário, a natureza, antes plano de fundo, agora torna-se personagem e, muitas vezes, antagonista. É nesse ensejo que o horror se destaca com um dos gêneros mais suscetíveis à tarefa de representar o irrepresentável. Por operar no campo da inquietação, da ameaça difusa e do desconhecido, ele oferece um repertório estético particularmente apto a figurar a instabilidade e a ansiedade ontológica do tempo presente. Floresce desse encontro uma forma narrativa que recusa a conciliação com a natureza, mas a representação dela como uma força ativa, imprevisível, resistente e, muitas vezes, vingativa: o horror ecológico — o eco-horror.

Contudo, é possível afirmarmos que o eco-horror atinge sua radicalidade precisamente no momento em que retira as plantas de sua posição marginal, ornamental ou contemplativa e as reposiciona como eixo da perturbação narrativa. A flora, nesse contexto, não é mais cenário passivo ou metáfora da regeneração, mas agente ativo de duplicação, contaminação, destruição e desordem epistêmica. Trata-se de uma inversão não apenas narrativa, mas ontológica, que desloca a hierarquia moderna entre sujeito e ambiente e, com isso, coloca em xeque o próprio imaginário do Antropoceno ao apresentar formas de vida que, ao invés de controladas, controlam; ao invés de dependentes, subsistem autonomamente; ao invés de domesticadas, insurgem.

É nesse horizonte que se inscrevem obras como *Invasores de Corpos* (1955 [2020]), de Jack Finney, e *As Ruínas* (2007), de Scott Smith, que, embora distantes em seus contextos históricos e estratégias formais, se articulam em torno da mesma operação crítica: transformar a vegetação em epicentro da ameaça, desestabilizar a centralidade do humano e explorar, por meio do medo, a instabilidade radical daquilo que chamamos de natureza, revelando que, talvez, nunca a tenhamos compreendido de fato, apenas a silenciado.

As Ruínas (2006) narra a história de um grupo de jovens norte-americanos que, durante férias no México, decide seguir um mapa até um sítio arqueológico abandonado no interior da selva. Ao chegarem, são cercados por indígenas locais e impedidos de retornar. Presos no alto de uma colina e isolados do mundo, eles descobrem que uma planta carnívora habita o local, sendo capaz de emitir sons, invadir corpos humanos e provocar uma degradação física e psíquica progressiva. Ao longo da narrativa, a planta revela-se um ser dotado de agência e inteligência, que mina todas as tentativas de fuga ou racionalização dos personagens. Não se trata apenas de sobreviver à ameaça vegetal, mas de lidar com a dissolução das categorias cognitivas e afetivas que estruturavam suas vidas até então.

Já *Invasores de Corpos* (1955) ambienta-se na pequena cidade de Santa Mira, na Califórnia, onde o médico Miles Bennell começa a receber relatos de pessoas próximas que afirmam que seus entes queridos foram substituídos por cópias exatas, mas destituídas de emoções. A ameaça se confirma: cápsulas vegetais replicam os corpos humanos durante o sono, apagando a consciência original. O horror que se instala é silencioso, gradual, e compromete a confiança, a memória e os laços afetivos. Não há monstros

visíveis ou ataques violentos, apenas a proliferação de um tipo de vida vegetal que mimetiza a humanidade até torná-la irreconhecível. O protagonista se vê, então, diante do desafio de provar que há algo errado em um mundo em que tudo parece exatamente igual.

Tomando como ponto de partida a leitura comparada de ambas as narrativas, o presente estudo busca evidenciar como ficções desse tipo operam um deslocamento crítico profundo, não apenas no plano temático, mas sobretudo na lógica formal e sensorial da experiência literária. Ao tensionarem os limites entre sujeito e ambiente, linguagem e matéria, humano e vegetal, essas obras não se limitam a representar a crise ecológica: elas a encarnam como crise das formas, dos afetos e das categorias que organizam a percepção do mundo. O horror, nesse contexto, deixa de ser um gênero delimitado por convenções para tornar-se um modo de reorganizar a sensibilidade diante da catástrofe — um operador estético que traduz a angústia difusa de um tempo em que já não é possível separar o natural do político, o biológico do ficcional, o orgânico do técnico.

As raízes do medo: a genealogia do horror ecológico

O horror ecológico, ao contrário do que se costuma imaginar, não emerge como resposta simbólica a um colapso ambiental contemporâneo, tampouco se limita a uma estética do fim; ele é, antes, uma forma de escavar as ruínas epistêmicas que sustentaram o projeto civilizatório moderno, expondo as contradições profundas entre o discurso de dominação da natureza e a impossibilidade de total controle sobre os sistemas vitais do planeta. Mais do que um gênero literário delimitado por convenções estáveis, o horror ecológico opera, como propõem Christy Tidwell e Carter Soles (2021), tanto como gênero quanto como modo. Isto é, como uma estrutura formal e como afecção transversiva que se infiltra em diferentes narrativas, sugerindo que o medo diante da natureza já não é apenas um tema, mas uma atmosfera, uma presença que contamina e desloca a lógica antropocêntrica de organização do mundo.

Essa presença perturbadora, no entanto, não é inédita. Desde as primeiras experiências humanas, o ambiente natural tem sido simultaneamente fonte de sustento e de angústia, de reverência e de ameaça. A floresta densa, o trovão incontrolável, a noite sem fim e os animais que uivavam no breu da floresta evocaram, desde sempre, não

apenas curiosidade, mas pavor. No entanto, o que se observa com o advento da modernidade europeia é a transformação desse temor ancestral em política. A partir das grandes navegações e da expansão colonial, a natureza foi inscrita em um regime de inteligibilidade que a subordinava aos interesses de exploração econômica, convertendo-a em território a ser desbravado, em recurso a ser contabilizado, em corpo a ser possuído.

Como aponta Riman Rakshit (2023), é nos diários das expedições marítimas britânicas que começam a se consolidar as imagens fundadoras do horror ecológico moderno, pois ali o desconhecido não é apenas registrado, mas performado como ameaça. A vegetação tropical, os animais de hábitos desconhecidos e os povos originários que habitavam essas paisagens foram descritos sob uma ótica eurocêntrica e imperial que não reconhecia valor fora da lógica da produtividade ou da conversão religiosa. Cynthia Sugars (2014), por exemplo, demonstra como a construção simbólica da América no imaginário colonial europeu operou por meio de uma representação sistematicamente desumanizadora, em que o território era concebido como espaço bruto, selvagem e disponível, desprovido de agência e, portanto, legitimamente apropriável. A paisagem americana era frequentemente figurada como uma entidade vulnerável, carente de civilização e de linguagem. Paralelamente, os povos indígenas que habitavam essas terras eram descritos com termos que os vinculavam à barbárie e à irracionalidade, sendo associados a imagens de atraso, paganismo e inferioridade moral e cultural.

Com o tempo, essa representação foi sendo substituída, não por formas mais complexas de reconhecimento, mas pela própria invisibilização desses sujeitos, que passaram a ser tratados como obstáculos silenciosos à expansão do império, como resíduos de um tempo anterior ao tempo da modernidade. Essa operação simbólica — ao mesmo tempo domesticadora e demonizadora — cumpre um papel central na constituição de uma visão de mundo que separa radicalmente cultura e natureza, humanidade e ambiente, sujeito e paisagem, e que estrutura, ainda hoje, os alicerces daquilo que Simon Estok (2018) denomina *ecofobia*: uma postura de medo, desprezo e recusa em relação ao mundo natural, que permite e justifica sua contínua degradação.

Conceituada pelo teórico como o medo irracional da natureza na modernidade, a ecofobia não se trata de uma reação instintiva ou de uma fobia individual, mas de uma formação ideológica complexa que articula desprezo, indiferença e exploração. É uma condição cultural que autoriza a devastação em nome do progresso e que se manifesta

tanto em políticas de extração como em afetos cotidianos, seja na repulsa por insetos, no incômodo diante da presença de vegetação espontânea em áreas urbanas ou no estranhamento que o próprio corpo provoca quando escapa à norma da assepsia.

Embora essa condição tenha sido historicamente útil para garantir a sobrevivência, ela se tornou um vetor de destruição global à medida que foi mobilizada por sistemas capitalistas e coloniais que transformaram o medo em instrumento de controle. Por isso, ao apontar para esse pano de fundo, o horror ecológico revela que não há neutralidade possível nas representações da natureza. Ele rompe com a tradição iluminista que concebe o mundo natural como inerte, mudo ou inferior, e nos obriga a encarar um cenário em que a Terra não é mais passiva, mas, por vezes, vingativa, cuja agência não pode ser contida por narrativas de resiliência ou reconciliação.

Assim, se a literatura ambientalista do século XX ainda carregava consigo o sonho de restauração da harmonia perdida, o horror ecológico contemporâneo rejeita esse ideal e opta por uma escrita que denuncia, que perturba e que desloca. Ele não oferece saídas, não sugere políticas públicas, não desenha futuros possíveis; ele constata, e na constatação, causa o desconforto, fazendo-nos pensar como uma contra-narrativa: uma resposta simbólica à falência da ontologia humanista. Em suas diferentes manifestações, ele desestabiliza o protagonismo humano e sugere que o mundo continua — e talvez melhor — sem nós.

Isso é especialmente evidente nos subgêneros que o compõem, como o eco-horror cósmico, em que o humano se vê diante de forças insondáveis que ultrapassam sua capacidade de compreensão; o eco-horror corporal, em que o corpo se torna lugar de contaminação, mutação e a decomposição; e o eco-horror vegetal tentacular, que introduz uma nova topologia do medo, marcada menos pela explosão do trauma do que pela sua proliferação subterrânea, por uma lógica de enredamento e acoplamento em que os limites entre o eu e o mundo se desfazem em filamentos, rizomas e filigranas vivas que conectam todas as formas de vida em uma teia difusa de interdependência radical.

As seis teses do horror vegetal tentacular

Não é necessário um predador feroz, uma entidade sobrenatural ou uma catástrofe nuclear para que o horror se instale: basta que as plantas saiam de seu papel ornamental

e silencioso para insinuarem uma presença autônoma, inteligente e indiferente ao humano. O que realmente perturba, nesse caso, não é que a vegetação nos seja estranha, mas que ela o seja justamente por estar sempre ali, por habitar nossas paisagens mais banais e, ainda assim, escapar à nossa linguagem, às nossas categorias e aos nossos sistemas de reconhecimento. É a partir daquilo que nos é próximo e daquilo que nos excede que Dawn Keetley (2016) propõe um conjunto de seis teses sobre o horror ecológico vegetal tentacular, abrindo espaço para uma análise que não apenas classifica narrativas, mas desestabiliza o próprio centro de onde costumamos narrar.

A primeira dessas proposições pela teórica parte do reconhecimento de que o reino vegetal nos confronta com uma alteridade radical, não porque esteja distante de nós, mas justamente porque coabita conosco sem compartilhar os códigos que utilizamos para identificar vontade, ação ou intenção. A planta cresce, reage, ocupa, mas sem drama, sem discurso ou rosto. E é exatamente essa ausência de expressão, essa opacidade de seus gestos, que perturba. Na ausência de um olhar que nos devolva ou de uma fala que possamos traduzir, a planta desafia a ontologia que herdamos da modernidade: ela está viva, mas é irreduzível à nossa vida — e nesse estranhamento que brota do familiar se inscreve aquilo que Freud identificava como o “*unheimlich*”, o inquietante retorno do conhecido sob a forma do indecifrável.

Tal inquietação se aprofunda quando percebemos o quanto estamos biologicamente programados para não “ver” as plantas. Isto é, ao nos acostumarmos com sua presença constante e aparentemente inofensiva, tendemos a relegá-las ao fundo da percepção, como parte do cenário e não como entidades dotadas de agência própria. A familiaridade se converte em invisibilidade, e a invisibilidade, por sua vez, em vulnerabilidade perceptiva, abrindo margem para que o vegetal atue, cresça, envolva e ameace sem que nos demos conta.

Por isso, a segunda tese de Keetley (2016) recorre a estudos que apontam como nosso sistema perceptivo privilegia criaturas em movimento, dotadas de olhos, membros e ameaças visíveis. A vegetação, por sua aparente imobilidade e pela lentidão de seus processos, torna-se invisível aos nossos sentidos treinados para detectar urgência. No entanto, ao se infiltrar em narrativas de horror, o vegetal se vale justamente dessa invisibilidade, operando como uma força subterrânea que engana a percepção e subverte a confiança nos próprios sentidos. É nesse apagamento visual que reside uma potência

narrativa: o vegetal espreita sem pressa, cresce sem alarde, infiltra-se nos cantos mais inóspitos da arquitetura e da alma, e emerge, enfim, como um agente do abismo.

Essa estratégia de crescimento silencioso, que escapa aos radares sensoriais humanos, encontra sua expressão mais evidente naquilo que a terceira tese aponta com contundência: a vegetação não apenas sobrevive, ela persevera — e mais do que isso, ela reconquista. A terceira tese afirma com contundência que a vegetação sempre reclama o espaço que lhe foi tomado. Onde quer que o humano tenha construído sua soberba, o verde insiste em retornar, rompendo o concreto, fissurando os muros, desmoronando ruínas. Não se trata de resistência, mas de uma vitalidade indiferente às formas humanas de posse e controle. A planta não espera a autorização do abandono; ela avança, lenta e silenciosa, como um lembrete de que a permanência humana na Terra é uma exceção frágil em meio a um ciclo de sucessões biológicas que não lhe pede permissão para continuar. E, ao contrário da lógica apocalíptica que marca tantas narrativas contemporâneas, esse retorno da natureza não anuncia um fim, mas um recomeço em que o humano já não é o protagonista.

É justamente a partir dessa descentralização que a quarta tese introduz uma perturbação ainda mais radical: e se não fôssemos tão distintos das plantas quanto gostamos de acreditar? Se aquilo que chamamos de humanidade — marcada pela racionalidade, autonomia e agência — não passasse de uma superfície fina, frágil, recobrando um organismo também submetido a ciclos, ritmos e passividades que nos aproximam do vegetal? Quando a fronteira entre o humano e o não-humano se dissolve, e nos reconhecemos como corpos enraizados, vulneráveis às condições do meio, atravessados por temporalidades lentas e desgovernadas, o horror deixa de ser externo e passa a operar dentro. Já não tememos a planta apenas por sua alteridade, mas por aquilo que ela revela em nós: a matéria bruta, a existência sem projeto, a força que cresce sem finalidade. O horror, aqui, não está na diferença, mas na semelhança — e é essa percepção que nos desestabiliza. Somos atravessados por savanas que não conhecemos, e talvez o que nos inquieta tanto no vegetal seja justamente a possibilidade de que ele sempre esteve dentro de nós.

Essa percepção de contaminação ontológica, no entanto, não encerra o desconforto; ela o amplifica. Pois se somos mais vegetais do que ousávamos imaginar, o que fazer com a memória histórica da destruição sistemática das florestas, das matas, das sementes? A

quinta tese de Keetley emerge justamente desse ponto de inflexão, ao evidenciar como o imaginário literário e cinematográfico projeta nas plantas um impulso de vingança, como se a devastação contínua dos ecossistemas por mãos humanas pudesse, em algum momento, convocar uma resposta à altura — uma retaliação botânica. Trata-se menos de um delírio especulativo e mais de um ajuste simbólico: diante do avanço devastador do agronegócio, da industrialização predatória e das políticas que naturalizam a morte dos biomas, imaginar uma natureza que revida não é apenas uma fantasia apocalíptica, mas uma forma de justiça poética. Não é o vegetal que odeia, mas o humano que teme, pois reconhece na terra arrasada a assinatura do próprio gesto. E esse medo, disfarçado de narrativa, devolve o golpe: a própria terra, exaurida e explorada, recusa-se a morrer em silêncio e passa a devolver, na linguagem do horror, a violência que lhe foi imposta.

Mas é justamente nesse ponto em que a vingança parece oferecer ao humano a ilusão de que ainda compreende o enredo, ainda que seja como réu, que a sexta tese de Keetley (2016) intervém de modo mais radical. Em vez de imaginar o horror vegetal como um mecanismo moral que responde às faltas humanas, ela propõe um deslocamento completo do olhar: abandonar a estrutura da retaliação para conceber a emergência da planta como um evento. Não uma metáfora, não uma punição, mas uma irrupção real e desmedida, que não pode ser explicada segundo as lógicas narrativas do trauma, do castigo ou da redenção.

A planta, nesse caso, não representa nada além de si mesma — e é isso que a torna insuportável. Sua aparição não ordena o mundo; ela o quebra. O vegetal emerge como força que irrompe na linguagem sem pedir tradução, como acontecimento bruto que abala os alicerces da inteligibilidade moderna. Com isso, Keetley (2016) nos convida a enxergar o horror vegetal não como um subgênero ou uma alegoria, mas como uma força epistemologicamente insubmissa, uma ruptura ontológica que desestabiliza o pacto entre natureza e narrativa, colocando-nos frente a frente com um real que não se deixa domesticar. É precisamente dentro desse sistema perceptivo e simbólico que narrativas como *As Ruínas* (2007) e *Invasores de Corpos* (1955) operam de forma particularmente incisiva.

Essas obras não apenas ilustram, mas tensionam cada uma das seis teses de Keetley (2016), reconfigurando o horror não como uma ruptura que vem de fora, mas como algo que brota do que sempre esteve aqui, à margem de nossa atenção, à sombra do que

julgávamos inerte. O terror, nesses casos, não se apresenta como o impacto de uma força externa que ameaça a integridade do humano, mas como o desvelamento progressivo de um erro perceptivo: a constatação de que o que era visto como pano de fundo — a planta, o verde, o ambiente — é, na verdade, um agente autônomo, consciente de sua posição e capaz de reconfigurar por completo a ordem que o humano imaginava controlar.

Insurgências vegetais e colapsos ontológicos

Embora situadas em contextos espaciais e temporais distintos, *As Ruínas* (2007) e *Invasores de Corpos* (1955) compartilham a desestabilização da centralidade do sujeito humano. Ou seja, ao invés de protagonistas dotados de agência plena, os personagens de ambos romances se veem imersos em ecologias opacas, em que o próprio conceito de identidade é posto em xeque. Isso porque na obra de Smith (2007), o domínio da planta sobre o espaço e os corpos humanos escancara uma lógica ecossistêmica que não depende do humano para operar. A planta não apenas cresce e se movimenta com autonomia, mas também aprende: imita os sons da fala, reproduz toques de celular, interfere na comunicação dos personagens. Essa inteligência orgânica, ainda que incompreensível, subverte os sistemas de linguagem e reconhecimento que os humanos utilizam para se orientarem no mundo. Quando Stacy afirma: "— Ela está dentro de mim!", o terror atinge o ponto em que deixa de ser uma unidade soberana e passa a ser território invadido por uma alteridade radical (Smith, 2007, n. p., ebook).

Já na obra de Finney (1955), a ameaça opera com discrição, mas não menos contundência. As cápsulas vegetais replicam os corpos humanos e até mesmo as lembranças são preservadas com precisão absoluta. No entanto, o afeto, a emoção e a singularidade subjetiva desaparecem. Becky observa que sua prima Wilma está convencida de que o tio não é mais o mesmo. A princípio, Miles tenta argumentar: "É ele, Wilma. É o seu tio, sim" (Finney, 1955, n. p., ebook). Mas a convicção de Wilma resiste à lógica. Quando ela revela que também acredita que sua tia foi substituída, o horror se instala: o mundo já não pode ser confiável aos sentidos. E a desconfiança da percepção e a ineficácia da razão configuram o cerne da experiência eco-horrorífica nas duas obras.

Ao rejeitar os limites entre o natural e o sobrenatural, essas narrativas reforçam um aspecto fundamental da estética do eco-horror: a recusa da explicação confortável. Em *As*

Ruínas (2007), não há um cientista que ofereça uma explicação da planta. Não se trata de uma mutação genética, de um vírus ou de uma entidade mágica. O horror reside na ausência de uma origem clara. A planta apenas existe, sempre existiu, e sua existência é suficiente para desestabilizar todo o sistema de crenças dos personagens. Em *Invasores de Corpos* (1955), por outro lado, a ambiguidade sobre a origem das cápsulas vegetais — se são naturais, mutações evolutivas ou organismos alienígenas — é mantida ao longo de toda a narrativa. O que se mostra, porém, é uma alteridade absoluta: as plantas são, literalmente, de outro planeta, o que acentua ainda mais o abismo entre o humano e o não-humano. Trata-se de um Outro radical, que não apenas rompe com o familiar, mas com a própria lógica da vida como conhecemos. Com isso, Miles admite: “Não posso afirmar que sei exatamente o que aconteceu, ou o motivo, ou como começou e terminou, se é que terminou” (Finney, 1955, n. p., ebook), criando uma suspensão da explicação que reforça a atmosfera de inquietação epistêmica.

A estrutura formal de ambas as obras também colabora para o efeito de perturbação. Por um lado, em *As Ruínas* (2007), a narrativa se constrói por meio de uma progressão descendente: os personagens vão sendo gradualmente mutilados, contaminados e aniquilados, sem que haja qualquer reversão. A narrativa de Smith é marcada por um ritmo de crescente claustrofobia, com descrições repetitivas do calor, da fome e dos ferimentos. Em *Invasores de Corpos* (1955), por outro, a estrutura é circular: o romance se inicia com Miles narrando os eventos passados, sugerindo um possível desfecho, mas o retorno à normalidade é duvidoso. Ele deixa em aberto a possibilidade de que o horror persista, camuflado sob a aparente normalidade do cotidiano.

Essa dimensão estrutural, por sua vez, encontra eco na linguagem que os romances empregam, intensificando o sentimento de dissolução entre o real e o inumano, o orgânico e o simbólico. Em Smith (2007), os corpos são descritos como carne vulnerável, matéria exposta. Quando Eric é perfurado por uma flecha e depois tenta tirar a planta de seu corpo com uma faca, a cena é descrita da seguinte forma:

Havia sangue por toda parte. Ele sentia seu cheiro, um aroma metálico, como cobre, e sabia que a hemorragia o deixava mais fraco a cada instante que passava. Parte dele entendia que aquilo era um desastre, que ele precisava parar, que nunca deveria ter começado. Mas outra parte sua só tinha consciência da planta dentro de seu corpo, que precisava tirá-la custasse o que custasse. (Smith, 2007, n.p., ebook)

A planta não apenas invade, mas devora. Ela atravessa os poros, infiltra-se pelas feridas abertas, inscreve-se na carne como uma segunda pele, um organismo parasita que transforma o hospedeiro de dentro para fora. Não é apenas um agente externo — ela se torna parte do corpo, confundindo-se com nervos, tecidos, impulsos. A dor já não é apenas dor: é sinal de fusão, de transgressão ontológica.

Em Finney (1955), a linguagem é marcada pela frieza clínica e pelo espanto contido. Miles descreve as cópias vegetais com estranhamento: “É difícil explicar como percebi — talvez faltasse um brilho nos olhos; ou os músculos do rosto tivessem perdido um toque da tensão e da ligeireza de sempre; talvez não —, mas eu sabia” (Finney, 1955, n. p., ebook). A substituição é descrita como apagamento da alma, da essência que escapa ao biológico. Essa estética do desaparecimento da subjetividade é, possivelmente, uma das contribuições mais potentes do eco-horror para o pensamento contemporâneo. Ao descentrar o humano, essas narrativas forçam o leitor a confrontar sua própria fragilidade ontológica, expondo os limites do que ainda se pode reconhecer como “humano” frente a entidades que mimetizam a forma, mas esvaziam o conteúdo interior.

O que essas narrativas compartilham, portanto, não é apenas uma nova estética do medo ou uma simples substituição do monstro clássico por seres vegetais. Elas promovem uma inflexão mais profunda, ao deslocar os próprios fundamentos da experiência do horror. Não se trata apenas de provocar repulsa ou ameaça, mas de tensionar as fronteiras do compreensível, do nomeável, do narrável. O horror ecológico vegetal tentacular opera precisamente nessas zonas de indiscernibilidade, como uma linguagem dos limites — dos limites da percepção sensorial, da linguagem verbal e, mais radicalmente, da própria constituição da identidade humana. Ao invés de representar o Outro como invasor, essas narrativas mostram que o verdadeiro horror reside na percepção de que o Outro sempre esteve aqui, latente, à espreita, como parte silenciosa do que julgávamos ser apenas natureza.

Em *As Ruínas* (2007), esse colapso também se manifesta no silêncio dos indígenas que cercam a colina. Não se trata apenas de ausência de um idioma em comum, mas recusa de mediação: não há explicações, avisos ou traduções. Os indígenas não intervêm pedagogicamente na narrativa, não oferecem ao turista (e, por extensão, ao leitor) nenhuma chave interpretativa. Estão ali para conter o avanço da planta, como se compreendessem que qualquer tentativa de comunicação seria inútil diante do abismo

simbólico entre os mundos em conflito. Esse silêncio, por sua vez, obriga os personagens a confrontarem sua ignorância e desamparo diante do incompreensível.

Já em *Invasores de Corpos* (1955), o silêncio assume outra forma: é disfarçado por uma fala mecânica, por uma linguagem que, embora estruturalmente preservada, perdeu toda densidade subjetiva. Os corpos clonados falam, interagem e repetem frases, mas o fazem sem afetividade, sem desejo, sem experiência vivida. A comunicação torna-se mera performance funcional de palavras ditas por corpos vazios, como ecos de uma humanidade que já não existe. O horror, neste caso, emerge da constatação de que a linguagem pode persistir mesmo quando o sujeito desaparece, e que a aparência de normalidade pode ocultar a completa aniquilação da interioridade.

A partir dessa leitura comparativa, percebe-se que *As Ruínas* (2007) radicaliza a dissolução física do humano, enquanto *Invasores de Corpos* (1955) dramatiza sua dissolução emocional e cognitiva. Esse descentramento ontológico promovido pela agência vegetal nas duas obras também afeta diretamente a dimensão temporal da narrativa. O tempo humano, com sua linearidade causal e expectativa de resolução, é tensionado por um tempo vegetal que opera por repetição, estagnação e assimilação. Na obra de Smith (2007), o tempo deixa de ser medida de progresso e passa a ser medida de decomposição. A cada dia, os personagens perdem mobilidade, clareza mental e a esperança. O tempo da selva é o tempo do apodrecimento. A ruína, assim, não é apenas espacial, mas também temporal. Em *Invasores de Corpos* (1955), por outro lado, não há visível decadência física, mas uma corrosão paulatina da confiança nos outros e em si mesmo. O tempo do vegetal que substitui os humanos é o tempo da despersonalização progressiva.

Essa diluição do tempo e da subjetividade encontra eco na forma como o corpo é representado em ambas as obras. O corpo humano, longe de ser inviolável, é apresentado como poroso, vulnerável, propenso à infecção e à duplicação. Em *As Ruínas* (2007), após a morte de todos os seus companheiros, Stacy perde a esperança de qualquer possível resgate ao constatar que a planta também está dentro dela, assumindo o controle. Diante dessa revelação aterradora, a personagem se questiona: “Será que eu ainda sou eu mesma? (Smith, 2007, n. p., ebook). Em *Invasores de Corpos* (1955), essa vulnerabilidade é mais insidiosa, já que não há sangue e nem mutilação, mas há apagamento. Os corpos copiados são perfeitos, mas ociosos de qualquer subjetividade.

Esse colapso é precisamente o que está em jogo em ambas as obras. As plantas de *As Ruínas* (2007) não distinguem interior e exterior, já elas crescem sobre a pele, mas também sob a pele. Os clones vegetais em *Invasores de Corpos* (1955), por sua vez, não distinguem indivíduo e espécie, já que são todos iguais, reproduzidos em série. A alteridade vegetal, portanto, não é apenas um outro externo, mas uma força de uniformização que apaga a diferença. A narrativa se torna ela mesma uma zona de contágio, um terreno em que o leitor é levado a experimentar o desconforto da indistinção de que a presença humana é passageira.

Essa virada ontológica redefine o que se entende por ação narrativa. Em vez de personagens que dominam o enredo, vemos figuras arrastadas por uma força que desafia os modelos tradicionais de causalidade. Em ambas as narrativas, as plantas não apenas existem: elas querem se expandir, sobreviver, se alimentar. São sistemas vivos orientados por uma lógica biopolítica que atravessa a própria ideia de agência: crescer, ocupar, substituir, replicar. Esse impulso vital de replicação e domínio estabelece um espelho incômodo com a própria ação humana sobre o planeta.

A lógica vegetal da invasão e do consumo — desprovida de culpa, justificção ou propósito moral — pode ser lida como metáfora radical do Antropoceno. A ironia trágica reside aí: ao projetarmos nas plantas o terror de uma forma de vida indiferente à nossa, somos confrontados com o espelho de nossa própria indiferença sistêmica. Por isso, nessas narrativas, qualquer tentativa de racionalizar, controlar, explicar ou escapar é sistematicamente frustrada. Não se trata apenas de sobreviver ao horror, mas de reconhecer que ele já opera sob a mesma lógica que nos constitui.

Essa impotência diante da força não-humana também estrutura a lógica narrativa do fim. Em *As Ruínas* (2007), não há salvação, redenção ou aprendizagem. Ao final, todos os personagens morrem. E a última imagem do romance é a chegada de novos turistas. O ciclo se repete. A planta continua. A selva não apenas sobrevive, ela reinicia a narrativa. Em *Invasores de Corpos* (1955), o final é ambíguo. Miles acredita ter vencido as vagens alienígenas, mas sua última reflexão desconstrói qualquer certeza: “[...] há momentos, e são cada vez mais frequentes, em que não tenho mais certeza daquilo que vimos, nem do que de fato aconteceu aqui” (Finney, 2020, n. p., ebook).

Essa recusa do desfecho tradicional, com justiça restaurada e vilão derrotado — subverte a lógica antropocêntrica da narrativa clássica. O vegetal não é derrotado porque

ele não é um inimigo no sentido humano. Ele é um sistema, um processo, uma condição. O horror, então, não é mais o desconhecido que se opõe ao conhecido, mas a revelação de que o conhecido era sempre ilusão. O mundo não gira em torno do humano. Nunca girou. O horror surge da consciência de que — talvez — nós sejamos o problema.

Até aqui, a análise ressaltou sobretudo a dimensão ontológica e antropológica do eco-horror vegetal, mas é preciso destacar que esses deslocamentos só se tornam legíveis porque a literatura os encena em sua própria forma. Não se trata apenas de ideias filosóficas traduzidas em enredos, mas de uma prática estética que, ao mobilizar recursos narrativos específicos, torna sensível o colapso de categorias modernas. A literatura, nesse sentido, não é mera ilustração de teorias: ela é o laboratório em que tais teorias se tornam experiência.

Em *As Ruínas* (2007), de Scott Smith, essa encenação ocorre principalmente pela construção do espaço narrativo. A selva e a colina, descritas de forma reiterativa e opressiva, funcionam como personagem, instaurando uma atmosfera claustrofóbica que aprisiona tanto os protagonistas quanto o leitor. A escolha por descrições insistentes de calor, fome, dor e ferimentos não é apenas ornamental: ela simula esteticamente a degradação física e psicológica. O ritmo narrativo — lento, circular, marcado por tentativas frustradas de fuga — traduz formalmente a lógica vegetal do avanço imperceptível e inevitável. O uso do discurso direto, que progressivamente se esvazia, reforça o processo de desagregação da comunicação e da interioridade, configurando uma dimensão literária do horror que ultrapassa o plano temático.

Já em *Invasores de Corpos* (1955), de Jack Finney, a estratégia é outra: a voz narrativa em primeira pessoa instaura uma tensão constante entre relato e dúvida. Miles Bennell conta sua história como quem busca convencer, mas a própria forma do relato — fragmentado, circular, inconcluso — compromete a confiança do leitor. O horror não está apenas na duplicação vegetal dos corpos, mas no fato de que a linguagem, aparentemente intacta, se revela incapaz de garantir certeza. O romance dramatiza, assim, o colapso da narratividade moderna: narrar já não significa assegurar inteligibilidade, mas expor sua impossibilidade.

Essa dimensão literária é decisiva para compreender o eco-horror vegetal tentacular. As escolhas de focalização, a manipulação do tempo narrativo, a repetição estilística e os silêncios estratégicos não funcionam apenas como recursos estéticos: eles

encarnam formalmente a instabilidade que a teoria aponta. Se o eco-horror questiona a centralidade do humano no plano ontológico, é a literatura que materializa esse questionamento por meio de formas narrativas que desestabilizam expectativas tradicionais de início, meio e fim; de herói e antagonista; de ordem e desfecho.

Com isso, fica evidente que a literatura não se limita a tematizar a crise ecológica, mas a faz operar em seu próprio corpo textual. Ao dar espaço para esse aspecto, percebemos que o eco-horror vegetal não apenas denuncia o colapso simbólico do Antropoceno, mas também inaugura uma poética do impasse, em que a experiência estética do leitor reflete o próprio desconcerto das personagens. Dessa forma, a análise literária e a análise antropológica não se excluem: articulam-se em uma relação indissociável, revelando que a crise ecológica é também crise de representação, e que só a literatura pode torná-la sensivelmente experienciável.

Considerações finais

Ao tensionarmos *As Ruínas* (2007) e *Invasores de Corpos* (1955), de Jack Finney, sob o prisma do eco-horror vegetal tentacular, evidencia-se não apenas um deslocamento do lugar tradicional do medo na ficção especulativa, mas uma reorganização completa do que compreendemos como agência narrativa, crise ontológica e horizonte simbólico. Nessas obras, o horror não opera mais nos moldes clássicos do monstro externo, da transgressão moral ou da catástrofe iminente. Ao contrário, ele emerge do familiar que se torna ininteligível, do corpo que se torna solo, da linguagem que se esvazia — da percepção de que o humano já não é o centro nem o sentido da narrativa. O que essas obras compartilham é o colapso da gramática antropocêntrica que sustentou, por séculos, as ficções da modernidade ocidental: a separação entre sujeito e objeto, natureza e cultura, humano e não humano.

Ao colocar o vegetal como figura central — não como alegoria, mas como presença — ambas as narrativas deslocam o eixo do horror para uma zona difusa, na qual os parâmetros modernos de racionalidade, controle e identidade não apenas fracassam, mas revelam-se ilusões frágeis diante da força contínua da vida não humana. Em *As Ruínas* (2007), a planta não é vilã, porque não há antagonismo moral. Ela apenas cresce, infiltra-se, adapta-se. Sua resistência é impessoal, sua agência é indiferente às categorias humanas de justiça ou culpa. A tentativa de contenção por parte dos indígenas, bem como o colapso

psíquico dos turistas, inscreve-se numa lógica de incompreensão radical: não há tradução possível entre os mundos. O horror nasce, precisamente, da constatação de que não há nada a ser compreendido, apenas vivido, suportado ou destruído.

Já em *Invasores de Corpos* (1955), o vegetal não contamina de fora para dentro, mas substitui o dentro pelo fora. Os corpos replicados mantêm sua integridade física, mas perdem a interioridade. A memória afetiva, a singularidade subjetiva, o brilho da consciência — tudo é substituído por um simulacro funcional. A linguagem permanece, mas desprovida de experiência. O horror, nesse caso, não é o da dor, mas o da indiferença: o mundo continua, mas vazio. Os gestos, os afetos e os vínculos tornam-se performance, ruído, imitação. E é nesse processo que a narrativa se torna crítica não apenas do progresso técnico, mas da própria normalização emocional e do controle social que constituem a vida moderna.

Essa perspectiva revela uma virada epistemológica e estética que não pode ser ignorada. O eco-horror vegetal tentacular não apenas tematiza a crise ambiental ou projeta distopias ecológicas; ele participa ativamente de uma reconfiguração simbólica da posição humana no planeta. Em vez de narrar a destruição da natureza pelo homem, essas obras narram — formal e simbolicamente — a dissolução do homem enquanto figura central da história. Trata-se de um processo em que o colapso não é apenas temático, mas formal, afetivo, perceptivo. O horror se inscreve no modo como as narrativas se recusam a fechar seus arcos, a moralizar seus conflitos ou a oferecer saídas reconfortantes. Elas insistem no impasse, na ambiguidade, na sobrevivência do não humano após o fracasso da humanidade.

O que *As Ruínas* (2007) e *Invasores de Corpos* (1955) apontam, ao seu modo, é para o esgotamento das formas tradicionais de contar histórias sobre o planeta. O terror não é o fim do mundo, mas o fim de um mundo específico: aquele em que o humano se imaginava como origem e fim de tudo, senhor da linguagem, da técnica e do futuro. Diante disso, o horror vegetal se apresenta como uma nova forma de fabular o colapso, de narrar a ruína, de traduzir o impensável. Ele desloca o foco da catástrofe para aquilo que resta: a planta que cresce entre os escombros, o corpo que se adapta à invasão, a linguagem que falha. Trata-se de uma eco-poética da instabilidade, da recusa e da contaminação, em que o estilo literário acompanha a desordem que descreve.

Mais do que uma alegoria da crise climática, o eco-horror é, nesse sentido, uma estética do Antropoceno: ele dá forma ao fim da exceção humana e inscreve, no corpo das narrativas, os limites da cognição, da ética e da representação. Não se trata apenas de imaginar futuros distópicos, mas de revelar o presente como já profundamente alterado — como já invadido por aquilo que não conseguimos nomear. A literatura, nesse contexto, torna-se lugar de elaboração simbólica de uma perda: a perda da centralidade, da estabilidade, da inteligibilidade. E essa perda, por mais dolorosa que seja, é também uma abertura: para novas formas de habitar o mundo, para novas alianças interespecies, para uma escuta que, ainda que desconcertante, talvez seja o que de mais urgente nos reste.

Assim, ao invés de oferecer respostas, essas narrativas abrem feridas. E é nesse gesto — ao mesmo tempo estético, filosófico e político — que reside sua potência. O eco-horror vegetal tentacular não consola, não educa, não salva. Ele perturba. E, ao perturbar, nos obriga a reconhecer que o horror não é o outro, mas a constatação de que somos parte de um mundo que não gira em torno de nós. Um mundo que continuará, com ou sem nossa compreensão — ou sobrevivência.

Referências

CRUTZEN, Paul J. Geology of mankind: the Anthropocene. *Nature*, Londres, v. 415, p. 23–24, 2002.

ESTOK, Simon C. *The ecophobia hypothesis*. 1. ed. Reino Unido: Routledge, 2020.

FINNEY, Jack. *Invasores de corpos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Darkside, 2020. E-book.

KEETLEY, Dawn. Introduction: six theses on plant horror; or, why are plants horrifying? In: KEETLEY, Dawn; TENGA, Angela (org.). *Plant horror: approaches to the monstrous vegetal in fiction and film*. 1. ed. Reino Unido: Palgrave Macmillan, 2016. p. 1–30.

MOORE, Jason W. The rise of cheap nature. In: MOORE, Jason W. (org.). *Anthropocene or Capitalocene? Nature, history, and the crisis of capitalism*. 1. ed. Oakland: PM Press, 2016. p. 78–115.

RAKSHIT, Rimam. The unnatural nature: Edgar Allan Poe and eco-horror. In: MUKHERJEE, Sharbani Banerjee; ROY, Soumitra (org.). *Interrogating eco-literature and sustainable development: theory, text, and practice*. 1. ed. Reino Unido: Routledge, 2023.

SMITH, Scott. *As ruínas*. 1. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2007. Versão Kindle.

SUGARS, Cynthia. *Canadian Gothic: literature, history and the spectre of self-invention*. 1. ed. Cardiff: University of Wales Press, 2014.

TIDWELL, Christy; SOLES, Carter. Introduction: ecohorror in the Anthropocene. In: TIDWELL, Christy; SOLES, Carter (org.). *Fear and nature: ecohorror studies in the Anthropocene*. 1. ed. Pennsylvania: Penn State University Press, 2021. p. 23–41.

Declaração de conflito de interesse

O autor declara que não há conflito de interesse.

Declaração de disponibilidade de dados da pesquisa

Todo o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

Editora-Chefe: Cássia Maria Bezerra do Nascimento

Editor Executivo: Gerson Roberto Neumann

Editores Associados: Adriana Cristina Aguiar Rodrigues

Anderson Bastos Martins

Germana Henriques Pereira

Este preprint foi submetido sob as seguintes condições:

- Os autores declaram que os necessários Termos de Consentimento Livre e Esclarecido de participantes ou pacientes na pesquisa foram obtidos e estão descritos no manuscrito, quando aplicável.
- Os autores declaram que a elaboração do manuscrito seguiu as normas éticas de comunicação científica.
- Os autores declaram que estão cientes que são os únicos responsáveis pelo conteúdo do preprint e que o depósito no SciELO Preprints não significa nenhum compromisso de parte do SciELO, exceto sua preservação e disseminação.
- Os autores declaram que os dados, aplicativos e outros conteúdos subjacentes ao manuscrito estão referenciados.
- O manuscrito depositado está no formato PDF.
- Os autores declaram que a pesquisa que deu origem ao manuscrito seguiu as boas práticas éticas e que as necessárias aprovações de comitês de ética de pesquisa, quando aplicável, estão descritas no manuscrito.
- Os autores declaram que uma vez que um manuscrito é postado no servidor SciELO Preprints, o mesmo só poderá ser retirado mediante pedido à Secretaria Editorial do SciELO Preprints, que afixará um aviso de retratação no seu lugar.
- Os autores concordam que o manuscrito aprovado será disponibilizado sob licença [Creative Commons CC-BY](#).
- O autor submissor declara que as contribuições de todos os autores e declaração de conflito de interesses estão incluídas de maneira explícita e em seções específicas do manuscrito.
- Os autores declaram que o manuscrito não foi depositado e/ou disponibilizado previamente em outro servidor de preprints ou publicado em um periódico.
- Caso o manuscrito esteja em processo de avaliação ou sendo preparado para publicação mas ainda não publicado por um periódico, os autores declaram que receberam autorização do periódico para realizar este depósito.
- O autor submissor declara que todos os autores do manuscrito concordam com a submissão ao SciELO Preprints.