

As fantasias elaboradas pelos filmes-catástrofe

MARKENDORF, Marcio /DALI/CCE/Universidade Federal de Santa Catarina -
marciomarkendorf@uol.com.br

MÜLLER, Fernanda/CA/CED/Universidade Federal de Santa Catarina -
fer.nandamuller@yahoo.com.br

Teoria Literaria e Estética

Tipo de trabalho: ponencia

» *Palavras-chave: Teoria da Literatura – Cinema – Catástrofe*

» *Resumo*

As narrativas sobre catástrofe constituem um componente arquetípico do imaginário e apresentam estruturas nas quais o discurso alegórico e o dos mitos está implicado. O cinema americano, notadamente o da narrativa clássica hollywoodiana, passou a enfaticamente explorar as pulsões catárticas inerentes ao espetáculo da destruição a partir dos anos 1970. O caráter sedutor da narrativa de destruição, protótipo claramente distinguível no cinema de entretenimento, evidencia a conexão entre mito, narrativa moderna e indústria cultural. Analisando uma amostragem de filmes-catástrofe – ou *disaster movies* – produzidos nas últimas décadas é possível circunscrever alguns tipos básicos de fantasias de aniquilação. O propósito deste trabalho é, portanto, mapear e descrever as fantasias reincidentes no imaginário da catástrofe, demonstrando, ainda, como a tensão de fronteiras entre fato e ficção problematiza a posição do espectador frente a eventos de natureza destrutiva.

» *Introdução*

No amanhecer da humanidade, representado pelas sociedades tribais, um agrupamento humano era um “pequeno bolsão de ordem e segurança rodeado de ameaças” e, por isso, “o muro de uma casa ou de uma cidade oferecia tanto proteção física quanto defesa mágica contra os inimigos do homem, demônios, tempo inclemente e doenças – forças que exprimiam caos, dissolução e morte” (Tuan, 2005, p. 15). De modo simbólico, tal princípio se revela também em edificações de sociedades mais complexas, como exemplificam a Muralha da China, o Muro de Berlim – derrubado em 1989 – e o muro que separa o território judeu do árabe na região da Cisjordânia. Para além da arquitetura,

outras formas de proteção são igualmente observáveis na sociedade contemporânea em que se disseminam os mais diversos dispositivos de monitoramento e controle dos eventos.

Os filmes-catástrofe ou *disaster movies*, cujas narrativas tem um desenvolvimento dramático marcado por situações de desordem, calamidade e luta pela sobrevivência frente a situações de desastre, costumam representar o caos e a destruição como objetos fóbicos. Constituindo uma espécie narrativa bastante híbrida – podendo incluir elementos do gênero épico, de aventura, de ação, de horror, de ficção científica e de drama romântico – os filmes-catástrofe floresceram na Hollywood de 1970, época do apogeu produtivo desse tipo de roteiro.

De acordo com dados do site *IMDb – Internet Movie Database*, no período entre 1926-2014, com a palavra-chave *disaster film*, teriam sido produzidos cerca de 167 filmes-catástrofe, dentre produções televisivas e de cinema, a maioria norte-americanas. Contudo, em vista da ontologia híbrida da narrativa sobre desastres, os valores assinalados de longe podem corresponder a um número absoluto ou, no mínimo, confiável, pois, em função das diferentes estratégias de produção, distribuição e divulgação dos filmes, o termo desastre pode figurar mais como tema ou componente narrativo do que propriamente como gênero cinematográfico. *O dia em que a Terra explodir* (*The night the world exploded*, Fred F. Sears, 1957), por exemplo, porque elabora a fábula de uma máquina previdente de tremores tectônicos, é classificado como ficção científica. Com o mesmo tipo de desastre tematizado, *Terremoto* (*Earthquake*, Mark Robson, 1974), muito embora possa ser facilmente enquadrado como um *disaster movie*, recebe como rótulos de gêneros ação, drama e *thriller*.

Tal peculiaridade classificativa, à primeira vista, poderia ser atribuída à falta de consagração do termo filme-catástrofe no vocabulário crítico daquela época, mas a irregularidade permanece em produções mais recentes. Obras como *Mar em fúria* (*Perfect storm*, Wolfgang Petersen, 2000), *Pompéia* (*Pompeii*, Paul W. S. Anderson, 2014) e *No olho do tornado* (*Into the storm*, Steven Quale, 2014) igualmente desconsideram em seus delimitadores de gênero a designação filme-catástrofe. A flutuação classificativa possivelmente se dá porque há teóricos do cinema que não concordam em reconhecer o *disaster movie* como um gênero específico, como se sucede ao western ou ao horror, e muitas das vezes, apenas referem-se a essas narrativas como um subgênero de um gênero maior (drama, ação, suspense, ficção científica, aventura). Logo, a quantidade de filmes-catástrofe produzida no período de 1926-2014 revela-se muito maior.

Controvérsias a parte, não pretendemos definir o formato da narrativa trivial do filme-catástrofe nem enveredar para as discussões teóricas de gênero. Este trabalho está interessado em mapear aspectos de fantasia reincidentes nas narrativas em questão, bem como em discutir a posição do espectador quando as fronteiras entre fato e ficção parecem

embaralhadas diante da catástrofe.

› *Fantacias de destruição*

Na opinião de Diana Lichtenstein Corso e Mario Corso (2011, p. 30), a arte – especialmente o cinema – torna-se um importante instrumento de catarse coletiva e de socialização da emoção ao **traduzir** fantasias inconscientes em formas concretas. Por outro lado, as obras cinematográficas também se tornam responsáveis por **padronizar** pesadelos coletivizados – a ponto de fundar clichês imaginários – e estabelecer uma linguagem comum para os desejos. A fantasia expressa pelos filmes-catástrofe, segundo tal abordagem, poderia colaborar para a materialização e a naturalização de comportamentos psíquicos do espectador, além de elaborar uma sutil e implicada pedagogia de conduta dos sujeitos para desastres de grande magnitude.

A origem e a popularidade dos filmes-catástrofe, como Susan Sontag (1987, p. 248) nos leva a concluir, advêm de prazeres primitivos da humanidade, ao menos de sua porção ocidental, quanto a espetáculos de destruição em massa. Os espectadores, na contramão do instinto tribal de proteção contra o exterior/estrangeiro, se satisfazem ao ver grandes centros urbanos serem engolidos por catástrofes naturais, desastres científicos ou tecnológicos (invasões alienígenas, acidentes nucleares, surtos epidemiológicos). Logo, a ficção cinematográfica permitiria ao espectador, na penumbra de uma sala de projeção, participar das fantasias de sobrevivência à própria morte, da aniquilação das metrópoles e da extinção humana.

Vale, portanto, aplicar à ficção a possibilidade de experiência vicária do desastre, sobretudo quando vivenciada no ambiente controlado da ilusão cinematográfica, pois “há um traço perverso na natureza humana que aprecia a crueldade e o grotesco se não lhe oferecem um perigo imediato” (Tuan, 2005, p. 17). Além disso, parece constituir um modo de o sujeito metropolitano libertar-se, ainda que pela via da vivência por procuração, do funcionamento organizado da cidade grande e experimentar a falência organizacional. O paradoxo da catástrofe está no medo da desordem bárbara como contraponto ao igualmente fascinante desejo do caos.

Existem três frentes básicas dessas fantasias: a destruição em massa como castigo/vingança, o que significa dotar a aniquilação de um caráter religioso ou mágico; uma segunda, que vê em componentes do acaso ou em anomalias a origem da destruição, e uma terceira, em que a responsabilidade pela devastação é atribuída aos humanos, sobretudo por omissão ou exploração demasiada dos recursos naturais.

Na primeira das três formas de fantasia, o medo do colapso da ordem social está

associado, culturalmente, à personificação da desgraça, dotada de um tipo de vontade própria. A origem primitiva dessa sensação corresponde a uma histórica visão antropomórfica da natureza, cristalizada no senso comum pelo termo “Mãe Natureza”, de cunho criador e provedor, epíteto em que o meio natural identifica-se com a imagem de deus, inclusive em termos de uma severa educação punitiva contra os maus filhos da terra. Yi-Fu Tuan (2005, p. 14) afirma que, muito embora as justificativas mágicas tenham hoje sido substituídas por explicações científicas, continua sendo comum dotar os eventos naturais de um caráter perverso. Afastando-se da tendência à prosopopeia da natureza, o geógrafo sino-americano defende que a malignidade nos dias modernos deveria ser atribuída ao verdadeiro agente: o ser humano.

Uma boa parcela das produções do cinema, na contracorrente desse pensamento, ainda flerta com a mítica personificação das forças naturais, persistindo em explorar a alucinação caótica do mundo natural como resposta agressiva do meio natural, espécie de revanche terrorista aos crimes humanos. É o que aparece em filmes que possuem como mote o aquecimento global e outros, ainda que apoiados em hipóteses absurdas, ao modo de *O fim dos tempos* (*The happening*, M. Night Shyamalan, 2008), no qual as plantas “atacam” os seres humanos por meio de uma letal neurotoxina, levando-os a impulsivamente cometer suicídio.

Quando os desastres não representam, de modo simbólico, um ser humano dotado de emoções e vontades, o gênero cinematográfico tende a figurar as forças naturais como instrumento de punição de deidades. A erupção de vulcões carrega essa aura de manifestação divina, infernal e apocalíptica, como em *Os últimos dias em Pompéia* (*The Last days of Pompeii*, Ernest B. Schoedsack e Merian C. Cooper, 1935) e *Krakatoa – o inferno de Java* (*Krakatoa – East of Java*, Bernard L. Kowalski, 1968). Em sentido bíblico, a destruição de cidades era uma forma de punição da providência superior, basta lembrar as míticas cidades de Sodoma, Gomorra e Laomor. Nos tempos modernos, o castigo é semelhante, mas não corresponde tão somente aos pecados cristãos: inclui-se a arrogância do ser humano em domesticar a natureza. Possivelmente foi com este intento que produções como *Volcano – A fúria* (*Volcano*, Mick Jackson, 1997) e *O inferno de Dante* (*Dante’s Peak*, Roger Donaldson, 1997) ganharam as telas.

De um modo geral, esta forma de fantasia ligada à catástrofe constitui um tipo de agressão simbólica, de destruição/punição da cidade cosmopolita e tecnocrata, vista muitas vezes como a Babilônia bíblica, a “Grande Prostituta”. A imagem babilônica da cidade-meretriz corresponde ao lugar onde todos perderam a alma, vendendo-se aos encantos, excessos e imoralidades da vida metropolitana, efeito bastante explorado ainda na década de 1930 com o filme *São Francisco – a cidade do pecado* (*San Francisco*, W.S. Van Dyke e D. W. Griffith, 1936). Em tal produção, o terremoto e o incêndio funcionam como elementos

purificadores do cenário-título, premissa igualmente presente no já citado *Terremoto*.

Criando reverberações do sofrimento moral e da angústia concernente a eventos de dimensão destrutiva, os *disaster movies* igualmente abordam eventos aleatórios e inesperados – como asteroides em rota de colisão com a Terra, terror cataclísmico fraterno à teoria da extinção dos dinossauros. Tal abordagem os inscreve na segunda fantasia bastante recorrente, ligada ao acaso ou a eventos anômalos. Os *blockbusters Armageddon* (*Armageddon*, Michael Bay, 1998) e *Impacto profundo* (*Deep impact*, Mimi Leder, 1998), exemplificam esta categorização por tratarem de desastres de origem astronômica, como meteoros a caminho da Terra. Essas obras revelam ainda referências bíblicas, como é o caso de *Armageddon*, em que o título remete ao fim do mundo e à batalha final entre o Bem (tecnologia/planeta) e o Mal (natureza/espaço). No segundo filme, *Impacto profundo*, há a nave espacial *Messias*, construída com o propósito de salvar os terrestres e a loteria dos escolhidos para tomar parte nas cavernas *high-tech*. Uma fantasia narrativa semelhante foi empregada em *2012* (*2012*, Roland Emmerich, 2009), com as “Arcas” submersíveis, espécies de robustos e enormes submarinos. No caso específico do longa-metragem *2012* temos acontecimentos catastróficos supostamente previstos pelo Calendário Maia. A fantasia recai sobre o acaso, uma vez que um cataclismo global seria ocasionado por erupções solares anômalas que repercutiriam no deslocamento da crosta terrestre e na reorganização dos continentes. Nos três filmes citados não se trata de fantasias elaboradas segundo uma perspectiva de punição ou vingança divina ou mágica, mas de catástrofes imprevisíveis e incontroláveis motivadas pelo acaso.

Por último, no que se refere à terceira fantasia, temos aquela que responsabiliza os humanos pelos eventos catastróficos ocasionados por omissão ou culpa, mas que resultam, especialmente, em ataques e vazamentos nucleares, naufrágios, incêndios e ações terroristas. Em termos históricos, ressaltamos o trauma mundial sofrido com a aniquilação atômica de Hiroshima e Nagasaki que intensificou o mal estar psíquico acerca das catástrofes, tornando-o quase insuportável, uma vez que cada sujeito não vive mais assombrado pela ameaça da morte individual, mas sob a possibilidade de uma extinção coletiva sem aviso prévio (Sontag, 1987, p. 260). A ênfase desse tema na narrativa cinematográfica filia-se à linhagem dos monstros atômicos – fundada e difundida pelo japonês *Godzilla* (*Gojira*, Ishirô Ronda, 1954) – ao repercutir, a partir do uso controverso da energia nuclear, o problema das deformidades físicas provocadas pela radiação, representadas pelos “monstros” que habitam aquele cenário. Nesse sentido, não apenas reduzir a natureza a uma fonte de energia, como também potencializar artificialmente sua eficácia implica em catástrofes de origem criminosa, em atos humanos monstruosos, produtores de outras monstruosidades – éticas, morais, físicas, biológicas, ambientais etc. É o que se sucede ao filme *Uma fenda no mundo* (*Crack in the world*, Andrew Marton, 1965),

no qual um cientista, pretendendo domesticar o magma do núcleo terrestre para obtenção de energia limpa e inesgotável, irresponsavelmente emprega um artefato termonuclear no projeto. O resultado é a formação de uma fenda geológica que ameaça abrir o planeta ao meio e destruí-lo.

Ainda no que se refere à fantasia da destruição de autoria humana ou em função de omissão, podemos citar *Titanic* (*Titanic*, James Cameron, 1997), naufrágio atribuído ao excesso de velocidade decorrente da arrogância dos idealizadores do navio “inafundável”, que culminou com a colisão fatal em um iceberg. Em *Inferno na torre* (*The towering inferno*, John Guillermin, 1974) as suspeitas recaem sobre falhas de ordem igualmente técnica e humana. O que seria o maior arranha-céu do mundo, um prédio de 135 andares, termina condenado em sua festa inaugural por um incêndio. A calamidade teria sido deflagrada por um curto-circuito nas instalações elétricas, todas fora das especificações recomendadas e assim produzidas para baratear os custos da obra. Em se tratando de uma responsabilidade de maior escala, temos o sucesso de bilheteria *O dia depois de amanhã* (*The day after tomorrow*, Roland Emmerich, 2004), um dos primeiros a atribuir a culpa das transformação climática de vastas proporções aos danos ambientais provocados pelo ser humano.

› *Catástrofe, ficção e realidade*

Segundo Jean Baudrillard (2007, p. 16), ao contrário das produções “e se (tal evento) acontecesse” da década de 1970, hoje são as reais catástrofes que estimulam uma “salivação fantástica” pela tragédia, em um grau maior do que aquelas provocadas pela ficção, em vista do amontoamento, da profusão e da panóplia dos meios de comunicação em massa. Eventos dos mais variados e em diferentes partes do globo podem ser citados: o ataque terrorista de 11 de setembro (2001) nos Estados Unidos, a mortal onda de calor na Europa (2003), os devastadores tsunamis no litoral do Oceano Índico (2004), a destruição provocada pelo furacão Katrina (2005), o terremoto na região da Caxemira (2005), a queda do Voo 3054 da TAM Linhas Aéreas no Brasil (2007), o ciclone em Mianmar (2008), o terremoto no Haiti (2010), o sismo e o tsunami no Japão (2011), as chuvas na região serrana do Rio de Janeiro (2011), o tufão nas Filipinas (2013). Assistir às notícias desses acontecimentos gera um tipo de cumplicidade piedosa por parte do espectador, muito contrária à da catarse ficcional. No entanto, ainda que o abalo psíquico e emocional seja o sentimento diferenciador da condição de testemunha da de espectador, a sucessiva exposição ao choque – cada ano um incidente maior e com mais vítimas – vai entorpecendo a consciência do indivíduo a ponto de tomar tudo como um espetáculo, de forma quase

indiferenciada. Aprofundando a provocação do pensador francês, pode-se dizer que estamos vivendo um tempo de anomia misturada à apatia e à indiscernibilidade de recepção.

Susan Sontag (2003), sublinhando tal efeito, atribui ao cinema uma parcela da responsabilidade pela naturalização da tragédia e teoriza sobre a inversão do modo de perceber um evento real:

O atentado no World Trade Center no dia 11 de setembro de 2001 foi classificado de 'irreal', 'surreal', 'como um filme', em muitos dos depoimentos das pessoas que escaparam das torres ou viram o desastre de perto. (Após quatro décadas de caríssimos filmes de catástrofe produzidos em Hollywood, 'como um filme' parece haver substituído a maneira pela qual os sobreviventes de uma catástrofe exprimiam o caráter a curto prazo inassimilável daquilo que haviam sofrido: 'Foi como um sonho'). (p. 23)

A citação deixa implícito que o realismo dos efeitos especiais empregados em filmes-catástrofe, de algum modo, antecipa na tela a dimensão de uma tragédia real. Depois de tantos símbolos nacionais terem sido deitados abaixo por naves alienígenas ou devastadoras forças naturais, a imagem real de um acontecimento que era apenas possível/verossímil só poderia ser mesmo assimilada como ficcional. Jean Baudrillard (2007, p. 72) defende que o atentado às torres gêmeas foi um acontecimento dotado de uma aura do impossível, uma vez que “nem mesmo os filmes de catástrofe foram capazes de se antecipar e de prever, tendo esgotado a imaginação sem alcançá-lo”. Então, se os sobreviventes e as testemunhas do atentado de 11 de setembro filtraram a realidade sob a ótica do possível incrível, o que dizer dos espectadores televisivos que possuíam a tela como mediador e imputavam àquilo um distanciamento de segundo (ou terceiro) grau? Talvez encarassem as imagens como uma fábula impossível finalmente realizada, um cenário catártico para tensões psicológicas profundas. De todo o modo, em ambas as experiências há um processo de inscrição palimpséstica do imaginário – a ficção ocupa o lugar do real na mente do espectador e vice-versa.

O baralhamento entre as fronteiras da realidade e da ficção fica ainda mais evidente nos recentes documentários sobre catástrofes naturais. Tal é o caso de *Uma verdade inconveniente* (An inconvenient truth, Al Gore, 2006), sobretudo por sua similaridade, em alguns aspectos prospectivos, com a ficção cataclísmica *O dia depois de amanhã*. Frente à provocação do consumismo predatório que desafia a natureza, o desequilíbrio causado pelo ser humano é retratado como caminho sem volta. As medidas emergenciais seriam capazes, no máximo, de retardar as consequências trágicas. Em forma de propaganda, lança um alerta: o documentário deseja ser uma tentativa de conscientizar o mundo para a

grande ameaça do aquecimento global.

Com menos números, gráficos e estatísticas e mais diálogos com especialistas, *A última hora* (The 11th hour, Leonardo DiCaprio, 2007) foi lançado no ano seguinte, produzido e narrado por Leonardo DiCaprio, ator e militante engajado em várias ONG's ambientalistas. Entre os entrevistados estão líderes políticos, cientistas e pensadores. O que mais assusta nessas formas de documentário é que, de repente, o espectador se sente personagem de um filme-catástrofe, alguém diante da figura do cientista que inutilmente tenta alertar a população dos sinais iminentes de desastre. Ambos os documentários foram produzidos no país que mais devastava, poluía e consumia no mundo até a ascensão da China. Soam como a primeira parte de um filme-catástrofe padrão, escorregando entre a ficção e a realidade, inclusive nos números oferecidos sem que exista maior consenso por parte da comunidade científica.

Os *disaster movies* não gozam do mesmo estatuto factual dos documentários, mas os documentários se apoiam no imaginário construído pela ficção. Em comum, ambos corporificam o Mal, ou seja, representam concretamente angústias difusas da humanidade ao propor responsáveis e evidenciar o caos que se instaura sobre tudo aquilo que compreendemos como civilização. Entre acontecimentos históricos que se deseja esquecer e a verdade estética consumida nas salas de cinema, as ficções motivadas pela realidade têm dado mostras da capacidade de neutralização do insuportável/inassimilável. Ou, pelo menos, da sua aproximação do real e do ficcional por procedimentos “lúdicos” e/ou “paródicos” bastante questionáveis. Imagens do atentado ao WTC vendidas na China pós-11 de setembro, por exemplo, receberam uma montagem de vídeo caseira que as alternavam com cenas de filmes-catástrofes americanos, baralhamento de fronteiras que implica pensar que a ficção superava a realidade (Buruma & Margalit, 2006, p. 19-20).

Cabe refletir, diante de tais casos, se a ficção supera, adultera ou exemplifica o que acontece de mais traumático. Uma vez que o senso comum não elabora tais distinções, frequentemente o imaginário ficcional é compreendido como cópia da realidade, de modo que mesmo produções ficcionais como os filmes-catástrofe podem ser consumidos sob o prisma de uma ficção docudramática – um misto de documentário e de narrativa dramatizada dos acontecimentos.

› *Considerações finais*

De acordo com Karel Kosik (2002) o mundo estaria vivendo uma época pós-heroica na qual a perda da individualidade levaria à banalização de tudo o que é belo e poético. Assim, para o filósofo tcheco, o sentido do trágico teria se modificado no decorrer do tempo

e assumido uma qualidade rotineira, de modo que a tragédia tornou-se toda catástrofe que resulta em mortes e cuja intensidade é medida em números. Quanto mais mortos, mais assustadora e grandiosa ela se torna, apesar da banalização e da superficialidade que as mortes passam a adquirir individualmente.

Jean Baudrillard (2005, p. 156) afirma que esse tipo de multiplicação pode ser positivo apenas no sistema de acumulação capitalista, ao contrário do que se sucede à ordem simbólica, na qual é negativo. Para o pensador francês, a morte de cada indivíduo é um acontecimento memorável, porém, se mil morrem juntos, a morte de cada um é mil vezes menos importante. A multiplicação dos mortos adere a esse mesmo sentido. O que pode ser válido para vida real também o é para a ficção: uma personagem desconhecida para o leitor/espectador, cuja vida íntima é anônima, pode sofrer ou morrer sem necessariamente estimular compaixão no outro.

Se, por um lado, o espectador frente às notícias da mortandade coletiva expressa certa indiferença afetiva; por outro, a simpatia experimentada pelo espectador em relação aos protagonistas dos filmes-catástrofe ajuda a abrandar ainda mais o impacto receptivo da morte extensiva. A fantasia destrutiva dessas produções pode distrair o terror do ser humano em relação a acontecimentos reais ao propor um final feliz em torno de um par romântico, com o qual o espectador se identifica e se humaniza na ordem simbólica. O contraponto negativo está no fato de que a ficção pode naturalizar exatamente aquilo que é insuportável na consciência humana a ponto de neutralizá-lo (Sontag, 1987, p. 261).

Os filmes-catástrofe, especialmente a partir do século XX, tornaram-se uma maneira de mediar nossa própria percepção diante de uma situação temida no cotidiano. À semelhança de outras artes, que já desempenharam um papel importante na construção do imaginário da natureza convulsionada, salientamos como foi no cinema que a exploração ficcional das catástrofes atingiu o apogeu, notadamente ao expor a fragilidade humana diante de um agente potencialmente destrutivo. Medo do caos e da aniquilação da metrópole. Desespero diante do fim da civilização moderna. E, mais importante ainda, ou no mínimo mais imediato, a alienação da capacidade de sensibilizar-se com a dor alheia.

➤ *Referências bibliográficas*

Baudrillard, J. (2007). *Power inferno*. Porto Alegre: Sulina.

Baudrillard, J. (2005). *Tela total: mito-ironias do virtual e da imagem*. Porto Alegre: Sulina.

Buruma, I. & Margalit, A. (2006). *Ocidentalismo: o Ocidente aos olhos de seus inimigos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Corso, D. L. & Corso, M. (2011). *A psicanálise na Terra do Nunca: ensaios sobre a fantasia*. Porto

Alegre: Penso.

Kosik, K. (1996) *O século de Grete Samsa*: sobre a possibilidade ou a impossibilidade do trágico no nosso tempo. *Revista Matraga*, (08), pp. 08-17.

Sontag, S. (1987). *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM.

Sontag, S. (2003). *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Cia das Letras.

Tuan, Y. (2005). *Paisagens do medo*. São Paulo: Unesp.