



Cidades desertas, florestas queimando: assistindo 2020 de nossas poltronas

*Ciudades desiertas, bosques en llamas: viendo
2020 desde nuestros asientos*

*Desert cities, burning forests: watching 2020
from our armchair*

Ana Ottoni

*Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP,
São Paulo, Brasil. Bolsista CAPES.
anaottoni@usp.br*

Resumo

De casa assistimos as cidades esvaziadas pela Covid-19 e, ao mesmo tempo, os sintomas da catástrofe climática. As imagens de ruas desertas remetem à melancólica ideia de um planeta *depois do humano*. Tal sensibilidade faz parte do gosto contemporâneo pelas ruínas e frequentemente se manifesta em uma produção fotográfica que explora a *neutralidade* no lugar do *deslumbramento* ou do *choque*. A essa abordagem, que ganha espaço na representação do Antropoceno, denomino *desencantada*.

Palavras-Chave: Fotografia contemporânea. Ruínas modernistas. Paisagem. Antropoceno. Desencantamento.

Resumen

Desde casa vemos las ciudades vaciadas por el Covid-19, y al mismo tiempo los síntomas de la catástrofe climática. Las imágenes de calles desiertas remiten a la melancolía de un planeta después del humano. Esta sensibilidad es parte del gusto contemporáneo por ruinas y se manifiesta a menudo en una producción fotográfica que explora la neutralidad en lugar del asombro o la conmoción. A este enfoque, que gana espacio en la representación del Antropoceno, lo llamo desencantado.

Palavras-Clave: Fotografía contemporánea. Ruinas modernistas. Paisaje. Antropoceno. Desencanto.

Abstract

From home we watch the emptied cities by the Covid-19, and at the same time the symptoms of the climatic catastrophe. Images of deserted streets refer to the melancholy idea of a after human planet. Such sensitivity is part of the contemporary taste for ruins and is often manifested in a photographic production that explores neutrality in place of wonder or impact. To this approach, which gains ground in the Anthropocene's representation, I name disenchanting.

Keywords: Contemporary photography. Modernist ruins. Landscape. Anthropocene. Disenchantment.



Figura 1. Distanciamento social. São Paulo, março-maio 2020.
Fotos Ana Ottoni

AS CIDADES PROIBIDAS

“O conforto é uma ideia bem moderna. A ideia de que pudéssemos viver sem dor, de que todos teriam direito a uma poltrona e a uma casa confortável é uma promessa poderosa, que vai se formando no século 19, vira uma espécie de ideal de vida associado à moradia e mais adiante ao mobiliário, aos eletrodomésticos, ao transporte. Eu não vejo que essa promessa de conforto tenha se perdido, ao contrário, acho que ela foi fortemente associada à ideia de consumo e ao próprio fetiche da tecnologia.” (inf. verbal)¹

O conforto da casa tecnológica, e, mais além, da diversidade de serviços disponíveis nas cidades contemporâneas, é uma promessa oriunda do projeto moderno da qual não abriremos mão, nos alerta Maurício Lissovsky. Esse é sem dúvida o grande desafio de nossa época, uma vez que o consumo e a tecnologia são também ameaças à manutenção das condições de vida no planeta e à própria ideia de futuro. Os conceitos de progresso e futuro não andam mais de mãos dadas, já alegam há tempos cientistas, filósofos e historiadores. Mas o crescimento econômico contínuo ainda é a única fórmula com a qual os governos,

¹ Fala do professor Maurício Lissovsky em minha banca de qualificação de doutorado, em 30 de abril de 2020.

de qualquer orientação, contam para diminuir suas mazelas. O ano de 2020 se mostrou, especialmente no Brasil, como a maior evidência desse paradoxo desde o início da percepção do desmantelamento do projeto moderno. Em todos os sentidos: sanitário, político, social, ambiental, informacional.

Do conforto de suas casas, aqueles que lhe tem acesso acompanharam por suas telas, em tempo quase real, a disseminação do novo coronavírus pelo planeta. Além da contagem diária de infectados e mortos, opiniões médicas, cuidados de higiene, agravo da desigualdade social. Nos primeiros meses do ano, acompanhamos incontáveis imagens de grandes cidades desertas, centros comerciais fechados e pontos turísticos trancados.

“O espaço público é a primeira vítima fatal. Da categoria de lugar perigoso, das multidões amotinadas e do encontro com o inesperado, uma definição que nos assombra desde o século 19 passa à de contagioso”, percebeu Giselle Beiguelman (2020, p. 5) logo no início da pandemia, atentando ao aspecto ainda mais sombrio que se apresentava ao futuro da cidade contemporânea, além daqueles já conhecidos.

De fato, as grandes cidades já eram ameaçadoras pelo menos desde meados do século 19, quando Londres, a maior população urbana da Europa, tinha alcançado cerca de 2 milhões e meio de habitantes – quase o triplo do início do século. Basta ler Charles Dickens e Friedrich Engels para saber que uma de suas características mais notáveis era o fedor que exalava das fábricas, das fossas lotadas e das valas de cemitério amontoadas de vítimas do cólera (JOHNSON, 2008). E não era o contato físico com outras pessoas ou superfícies que os londrinos mais temiam² mas o mau cheiro.

Uma das primeiras respostas à insalubridade das cidades europeias é de 1769, um capítulo do tratado do francês Pierre Patte (2003), *Memórias sobre os objetos mais importantes da arquitetura*. Baseado na teoria miasmática, que responsabilizava o odor da matéria orgânica em putrefação pelo espalhamento de doenças, Patte propunha um zoneamento que levasse para os subúrbios as atividades malcheirosas,

² Nem deveriam, já que o cólera é provocado por bactéria, e não por vírus. No entanto, os micro-organismos patogênicos só viriam a ser conhecidos no fim do século 19, com Louis Pasteur.

como matadouros, curtumes e cutelarias, assim como cemitérios e hospitais (SALGADO, 2003, p. 21-23).

A preocupação com a propagação de doenças foi responsável, em grande parte, pelas teorias de urbanização no século 19, as origens da disciplina que hoje chamamos de urbanismo. E antes mesmo de a constatação de que o cólera se propagava através da água contaminada pelo esgoto superar a teoria miasmática, o higienismo foi um fator preponderante para os grandes planos urbanísticos de Londres, Paris, Bruxelas, Hamburgo e Barcelona a partir dos anos 1850, tanto que médicos eram fundamentais na elaboração de seus tratados.

Hoje sabemos, ao menos genericamente, como diferentes micro-organismos se espalham. Sabemos que viroses respiratórias se propagam entre indivíduos pelo ar e, no caso da Covid-19, até entre os que não estão doentes. Sabemos que o ar e as superfícies infectadas podem manter o vírus ativo por dias ou semanas. As aglomerações e a movimentação de pessoas pelo planeta se tornaram tão preocupantes que muitas cidades e nações foram “trancadas” em algum momento. As imagens que apreciávamos assistir em séries televisivas distópicas foram transferidas para o jornalismo diário. As cidades proibidas pelo lockdown contemporâneo estimularam a superprodução de fotografias e vídeos de tradicionais espaços urbanos desertos. Milão, Paris, Londres, Barcelona, Nova Iorque, Seul... Cidades-ícones da modernidade, da racionalização urbanística e da era tecnológica assistidas como paisagens pós-apocalípticas do conforto de nossas poltronas.

Uma visão assim desoladora dessas metrópoles causaria horror se não soubéssemos que todos os outros humanos – ao menos aqueles não negam a pandemia e podem se dar a esse luxo – estão como nós, observando o espetáculo de casa e se encontrando em plataformas digitais. Se fizesse parte de uma obra de ficção literária ou cinematográfica, por exemplo, tal visão poderia nos remeter ao sentimento do *unheimlich* freudiano – estendendo aqui o sentido de lar e familiaridade às nossas cidades: a angústia ou o pavor característicos da literatura romântica, na qual o vazio e o silêncio de casas habitadas por muitos anos são assombrados pela memória de seus moradores.

Sabemos que o termo original, em alemão, é de difícil tradução para o português, levando em conta a ambiguidade que o original carrega. *Unheimlich* é o desconhecido, o oposto de *heimlich* (familiar, comum), mas é ao mesmo tempo o inquietante, o estranho; exatamente porque desvenda algo que nos é muito familiar, mas estava oculto. Anthony Vidler percebe o sentimento romântico do *uncanny* (o estranho) ou *unhomely* (a casa que não é aconchegante) às margens da experiência do *sublime*, “a principal categoria de aspiração, nostalgia e intangibilidade”, e ao mesmo tempo “a mais subversiva de suas variações”. (1987, p.10)

Ao olhar as imagens das cidades vazias pela Covid, certamente não sentimos o terror provocado pelos fantasmas das casas de Edgar Allan Poe, mas uma apreciação estética ligada ao estranhamento e à melancolia de visualizar um futuro sombrio. Sentimento que se aproxima ao gosto pelo *pitoresco*, e se alinha, a meu ver, à sensibilidade contemporânea pelas ruínas, mesmo que os vazios urbanos pareçam recém-desocupados e em bom estado. Uma espécie de voyeurismo sobre o que seria – ou será – o planeta “depois do homem”, tal como propõe a polonesa Joanna Zylinska em seu livro *Nonhuman photography*.

Nele, a autora pretende “expandir o conceito homocêntrico de fotografia abordando práticas fotográficas em que os humanos estão ausentes – como tema, agente ou destinatário” (ZYLINSKA, 2015, p. 5).

Para tanto, Zylinska trabalha três planos conceituais, interconectados porém diversos: fotografias em que humanos não aparecem, como paisagens desertas e ruínas; fotografias não realizadas por humanos, que vão desde as imagens produzidas pela parafernália tecnológica até processos naturais de “impressão”, como fósseis; e fotografias não destinadas ao homem, como *QR codes* e outros modelos algorítmicos de comunicação entre máquinas que dependem de tecnologia fotográfica.

Os temas de Zylinska – o desaparecimento dos humanos, a intensificação do uso de dispositivos ópticos autônomos e a invasão da inteligência artificial no nosso dia a dia se fazem presentes em grande parte do imaginário distópico contemporâneo. Tal tendência dá continuidade, a meu ver, à retomada do gosto pelas ruínas desde os anos 2000, como veremos adiante.

A IMAGEM DO ANTROPOCENO

Objetivamente, são as imagens das queimadas florestais – que disputaram nossas telas com a pandemia durante o ano de 2020 – que nos provocam horror. Mas esse sentimento não tem nada a ver com as experiências estéticas do sublime ou do *uncanny*, pois os desastres ambientais são pura catástrofe, e “a catástrofe não é, como a ruína, capaz de imaginar outros futuros”, explica Giselle Beiguelman. “Não cabe em nenhuma forma de representação. Precisa ser elaborada como um modelo abstrato. A catástrofe transcende a escala humana. A ruína é local, a catástrofe é planetária” (2019, p. 215).

Beiguelman está se referindo ao bárbaro incêndio do Museu Nacional, em 2018, que destruiu grande parte da memória brasileira em uma noite, mas que já foi posto de escanteio diante do pesadelo que se tornou 2020 (Figura 2).



Figura 2. Museu Nacional, 10 de outubro de 2018.
Foto Ana Ottoni

Se é possível ver algo de “útil” na pandemia e nas inúmeras tragédias ambientais dos últimos tempos, foi o fato de elas trazerem para o âmbito cotidiano um tema que parecia restrito aos cientistas, acadêmicos e “pessimistas”: o Antropoceno, uma nova era geológica determinada pela ação humana, a responsável pelos aquecimento global, degelo das calotas polares, extinção em massa e provável surgimento de novas epidemias. Os especialistas ainda discordam na determinação do período histórico que teria marcado seu início: a Revolução Agrícola, mais de 12

mil anos atrás, a chegada dos europeus às Américas, a Revolução Industrial ou a bem mais recente Era Nuclear. O que não impede que o termo venha sendo usado por pensadores das mais diversas disciplinas para designar o zeitgeist contemporâneo: o sentimento de impotência e melancolia frente à urgência, a mensagem de que só nos resta viver o presente.

A constatação do Antropoceno apenas reitera o que cientistas vêm alardeando há décadas: a rota deve ser corrigida e há cada vez menos tempo para isso.

O Novo Regime Climático é o termo usado pelo filósofo Bruno Latour para sintetizar a situação presente, “na qual o quadro físico que os Modernos haviam considerado líquido e certo, o solo sobre o qual a sua história sempre se desenrolara, tornou-se instável” (2020, p. 17-18). Se o humano não é responsável apenas pela aceleração de sua própria história, mas da própria história geológica do planeta, a separação entre a natureza e a cultura e a distribuição de poder entre a ciência e a política se tornaram obsoletas.

As tendências políticas de se voltar ao *local*, em oposição ao *global*, como os novos ultranacionalismos, também não resolverão o problema. Para além dos vetores modernos, temos que pensar no *terrestre*, a superfície do planeta que habitamos. Espécimes vivos e minerais compartilham a crosta terrestre – e não o globo todo – como um sistema único, interdependente, segundo o autor.

Latour tange a hipótese de Gaia, formulada pelo químico James Lovelock e pelo microbiologista Lynn Margulis nos anos 1970. Para o autor, apenas a criação de uma consciência coletiva, através do uso de nossa inteligência, da descolonização de dados e da sensibilização pela arte, poderia lidar com a extensão do problema (2017).

O crítico de cultura visual TJ Demos também chama a atenção para o papel da arte em trazer ao nível sensível o que só é visível à ciência, como é a complexidade dos efeitos da inferência humana sobre o planeta. Demos, no entanto, rejeita o uso do termo Antropoceno, que proporia a distribuição por igual, a todos os homens, da responsabilidade pelas alterações climáticas, assim como das consequências de seus efeitos.

Essa é a tese, a seu ver, do vídeo *Welcome to Anthropocene*³, de 2012, produzido por um aglomerado de instituições (Globo) com exímios recursos digitais, fotografias de satélite e dados da Nasa (figura 3), que divide entre “nós” e o “aparato formado por exército-estado-corporações” a responsabilidade pela catástrofe ecológica. *Capitaloceno* seria então um termo mais apropriado (DEMOS, 2017, p. 19).

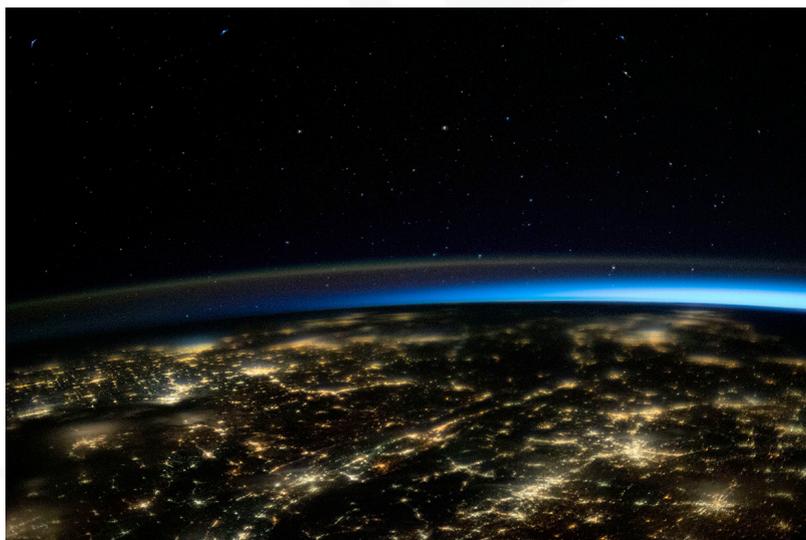


Figura 3. Luzes noturnas no sudeste dos Estados Unidos, Estação Espacial, 2020.
Fonte:NASA

Demos denuncia a utilização de imagens, de dados e do próprio termo Antropoceno em prol de uma agenda específica, que não se faz transparente. Em contraposição ao uso de imagens tecnológicas, supereditadas, que reiteram o discurso da universalização, salienta a importância de trabalhos que problematizem politicamente a questão ambiental, endereçando responsabilidades em uma espécie de “justiça climática”. Produções interseccionais de artistas, fotógrafos, historiadores, arquitetos, antropólogos podem elucidar as relações entre campo visual, poder político, forças econômicas e mecanismos ideológicos.

O ensaio *Before and after* (2014), dos arquitetos israelenses Eyal e Ines Weisman, demonstra como a apropriação das mesmas imagens tecnológicas pode ser usada no

³ Ver ao final entre as referências digitais o endereço para acesso ao vídeo.

desmonte dessas retóricas. A justaposição de imagens de satélite do mesmo local, coletadas antes e depois de um evento catastrófico, permite a observação de transformações súbitas que não poderiam ser registradas durante sua ocorrência. A interpretação exige um intrincado processo de análise das imagens ao relacioná-las a outras evidências, tal como as perícias forenses. Segundo os arquitetos, a primazia contemporânea dessa estratégia visual molda nossa percepção do mundo, deslocando a representação do agente humano para a representação do território e da arquitetura (2014, p. 28).

Eyal é diretor fundador do laboratório Forensic Architecture, da Goldsmiths, Universidade de Londres. Em seu site, o coletivo multidisciplinar se define como “uma agência de pesquisa que investiga violações de direitos humanos, incluindo violência cometida por estados, forças policiais, militares e corporações”. Seus trabalhos partem da apropriação de dados disponíveis online, softwares de modelagem digital, pesquisa documental, entrevistas e pesquisa acadêmica para analisar alterações espaciais e arquitetônicas, numa combinação de documentação, denúncia, ativismo e arte comum à produção contemporânea (Figura 4).

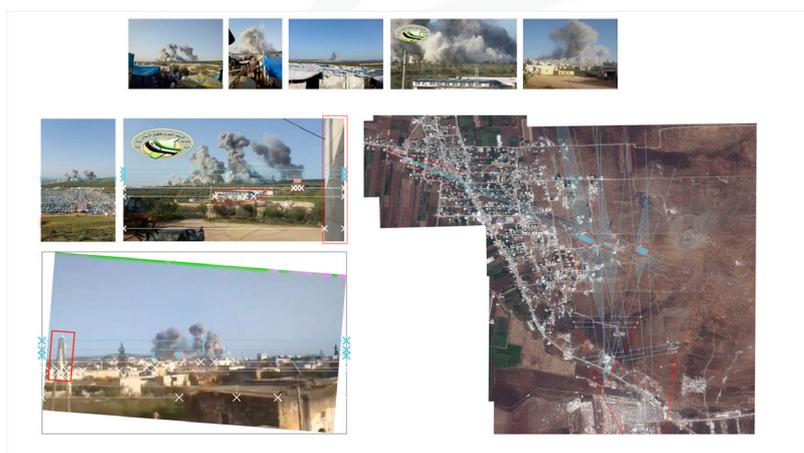


Figura 4. Investigação sobre bombardeio em Atimah, Síria, 2015.
Fonte: site Forensic Architecture

Outro importante exemplo de obra interseccional é o livro/exposição do fotógrafo Richard Misrach em conjunto com a arquiteta Kate Orff, *Petrochemical America*⁴, de 2012, que mapeia a destruição causada pela indústria petroquímica no Rio Mississipi, região conhecida como Cancer Alley. As fotografias de Misharch retratam a destruição do icônico rio estadunidense, e não sem o rigor técnico e formal que é característico do fotógrafo. As imagens referenciam a composição de pinturas românticas de ruínas, mas não escondem ou aliviam a tragédia. A expectativa de deleite estético que emerge no primeiro olhar se desfaz assim que nos detemos um pouco mais sobre elas. A justaposição aos diagramas de *Ecological atlas*, de Orff, que distribui geograficamente a poluição química e seus responsáveis, torna a obra ainda mais cáustica e explícita.

No sentido oposto a esse tipo de abordagem estaria uma “estetização da destruição” promovida por ensaios geralmente apolíticos e dirigidos ao mercado de arte, que acabam normalizando o Antropoceno. Por exemplo, as belas fotografias do canadense Edward Burtynsky⁵, que reiteram as narrativas patrióticas, como a liberdade promovida pelo carro nos EUA, e se esquivam do enfrentamento do problema, segundo Demos.

A PAISAGEM DESENCANTADA

Contra uma representação estetizante do Antropoceno, usual não só nas galerias de arte, mas também no fotojornalismo, Demos sugere que uma fotografia “antiespetacular” não incorreria no risco de amenizar o aspecto destrutivo do Capitaloceno (2017, p. 61).

Uma certa *neutralidade* da imagem fotográfica, que não teme seu caráter documental, mas se contrapõe à fotografia dita humanista, que nos arrebatava num primeiro olhar (seja pelo seu tema, seja por seu aspecto formal), já é um viés

⁴ Ver ao final o endereço para acesso ao projeto no site da autora.

⁵ Ver ao final o endereço para acesso à série *Oil* no site do autor.

recorrente nas últimas décadas entre artistas e fotógrafos, influenciadas em grande parte pela produção pós-moderna. Dessa forma, parte da produção imagética voltada a problematizar a crise ambiental no âmbito das artes, ao menos, já tenderia a manifestar a aproximação da catástrofe na chave da não-espetacularização, como proposta por Demos. A essa forma de abordagem da paisagem e do espaço construído, que é o tema de minha tese de doutorado, tenho denominado *desencantada*. Para elucidá-la, é necessário observar alguns aspectos da relação entre fotografia, arquitetura e ruína.

Se a imagem fotográfica acompanha a arquitetura modernista desde o início, tornando-se sua melhor tradução por mais um século, é justamente a partir da revisão pós-moderna que a técnica passaria também a cumprir o papel de problematizar o modernismo e o espaço por ele construído. Não à toa, é no momento que a fotografia se afasta do argumento ontológico como respaldo de sua autenticidade artística (respeito à técnica, evidência do caráter mecânico e da reproduzibilidade, definição da imagem), paralelamente à revisão da própria arquitetura moderna (respeito aos materiais, evidência da estrutura), que ela inicia sua inserção no universo da arte e seu reconhecimento como uma ferramenta criativa autônoma, e não apenas de representação. Essa perspectiva seria estimulada, ainda, no final dos anos 1970, pela inclusão da fotografia na categoria semiótica do índice, que lhe concedia o direito a uma leitura subjetiva.

A oposição às imagens de forte apelo visual e humanista da fotografia modernista é evidente nos trabalhos de artistas como Robert Smithson (Figuras 5 e 6) e Edward Ruscha que intencionalmente realizavam fotografias que seriam consideradas “amadoras” ou “de catálogos” de seus objetos de interesse: arquitetura vernacular, restos industriais, paisagens ordinárias.



Figuras 5 e 6. *The monuments of Passaic*. Robert Smithson, 1967. Fonte: Holt/Smithson Foundation, licensed by VAGA at ARS, NY

Também nos trabalhos de fotógrafos reunidos na exposição *New topographics: Photographs of a man-altered landscape*⁶, encontramos um olhar nada idealizado sobre a nova paisagem estadunidense: arquiteturas sem identidade, cidades empobrecidas e ruínas.

A ruína não abandonou o imaginário cultural desde então. Ao contrário, vem ocupando-o cada vez mais, identificada com o fim das utopias modernas e com o aumento da percepção ecológica, até a obsessiva retomada pela memória do século 21. O retorno aos arquivos e o uso de acervos fotográficos como suporte das artes visuais foram algumas de suas manifestações iniciais, e uma febre pelas ruínas – a própria materialização do sentimento melancólico – se tornou alegórica da falência do projeto moderno (HUYSSSEN, 2014). Mas na forma de “nostalgia reflexiva”, em oposição à nostalgia restauradora romântica, segundo Svetlana Boym (2001). Essa forma de nostalgia rejeita, como o modernismo, a admiração pelo passado, mas, ao contrário dele, explora a imagem da ruína como uma produção de significado.

⁶ A exposição *New topographics: Photographs of a man-altered landscape* (George Eastman House, 1975) reuniu uma série de fotógrafos em torno de uma importante tradição da fotografia estadunidense: a fotografia de paisagem. Os trabalhos dos fotógrafos podem ser vistos no site do Eastman Museum, veja endereço digital nas referências.

Fora do contexto jornalístico e da cobertura de guerras, foi a fotografia da *construção*, e não da *destruição*, mais relevante até os anos 1960. Manifestações de uma espécie de nostalgia reflexiva, entretanto, já existiam dentro do próprio modernismo. Eugène Atget (figura 7) fotografou os velhos bairros parisienses vazios como “registros para artistas”. Seu aspecto fantasmagórico, no entanto, parece desconfiar da modernização da cidade de Paris da virada do século 20 e confirma o pensamento de Andreas Huyssen de que sempre houve lugar para a ambiguidade na literatura e nas artes modernistas, ao contrário da arquitetura (2014, p. 94). Outro exemplo notável, inspirado em parte por Atget, e grande influenciador da fotografia nos Estados Unidos é Walker Evans, que perseguia a impessoalidade e a objetividade em suas imagens do empobrecimento do país após a Grande Depressão (figura 8).



Figura 7. Cour 41 Rue Broca, Paris 5.
Eugène Atget, 1912.

A *paisagem desencantada* é a fotografia – e seus derivados – produzida como expressão de estranhamento e desilusão com o projeto progressista a partir da paisagem por ela construída ou transformada, intencionalmente ou não. Tem suas origens dentro do próprio modernismo, se emancipa com a crítica pós-moderna e ganha cada vez mais força frente às manifestações do Antropoceno, a era em que toda a superfície do planeta é modificada – e talvez arruinada – pela ação do fazer moderno.



Figura 8. Breakfast room at Belle Grove Plantation, Louisiana.
Walker Evans, 1935.

Pela chave da nostalgia reflexiva, da denúncia ou da constatação, o *desencantamento* se mostra no empobrecimento da paisagem e na deteriorização urbana, das ruínas modernistas e dos escombros ambientais. Mas a análise de uma *estética do desencanto* não diz respeito apenas a seus temas, mas também à sua estratégia formal e simbólica. Influenciada pela linguagem fotográfica pós-moderna e conceitual, ela procura atuar na chave da *reflexão*, no lugar do *deslumbramento* ou da *comoção*. Uma estratégia do *antissublime* por assim dizer, lembrando-me aqui da proposição de Demos de que há uma “espetacularização” da tragédia na paisagem do Antropoceno.

Inúmeros fotógrafos, artistas e cineastas contemporâneos se incluem, a meu ver, nessa “escola” imagética. No Brasil, podemos encontrá-la no ensaio fotográfico de Vincent Catala sobre o Rio de Janeiro, em trabalhos de Luiza Baldan e Laís Myrra e em vídeos de Lucas Bambozzi (figura 9), só para citar alguns exemplos.



Figura 9. Cena do vídeo *Lavra*. Lucas Bambozzi, 2021. Cedida pelo autor.

As fotografias do início deste ensaio foram realizadas por mim entre março e maio de 2020, aproveitando o breve período em que São Paulo chegou a um número significativo de distanciamento social, mas ainda muito abaixo do lockdown visto em cidades europeias e asiáticas. Além do registro jornalístico, fotógrafos, artistas e cineastas do mundo inteiro perceberam a potência das imagens das cidades vazias como a sugestão de um planeta pós-humano, uma hipótese cada vez menos ficcional. O incômodo de sua familiaridade e de seu silêncio produz um aviso tão significativo do Antropoceno quanto o próprio grito das queimadas florestais.

REFERÊNCIAS

Bibliografia citada

BEIGUELMAN, Giselle. *Memória da amnésia: políticas do esquecimento*. São Paulo: Edições Sesc; 2019.

_____. *Coronavida: pandemia, cidade e cultura urbana*. [S. l.], v. 8, p. 44; 2020.

BOYM, Stlevana. *The future of nostalgia*. New York: Basic Books; 2001.

DEMOS, TJ. *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*. Berlim: Sternberg; 2017.

JOHNSON, Steve. *O mapa fantasma: como a luta de dois homens contra o cólera mudou o destino de nossas metrópoles*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; 2008.

- HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: Modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto; 2014.
- LATOUR, Bruno. *Diante de Gaia: oito conferências sobre o Antropoceno*. São Paulo: Ubu Editora; 2020.
- PATTE, Pierre. *Considerações sobre a organização inadequada das cidades e sobre os meios de corrigir os inconvenientes aos quais elas estão sujeitas*, traduzido por Ivone Salgado e Beatriz Bueno. In Cadernos de Pesquisa do LAP, 38. São Paulo: FAU-USP, 2003.
- SALGADO, Ivone. *Pierre Patte e a cultura urbanística do Iluminismo francês*. Cadernos de Pesquisa do LAP, 38. São Paulo: FAUUSP; 2003.
- VIDLER, Anthony. *The architecture of the uncanny: The Unhomely Houses of the Romantic Sublime*. *Assemblage, [S. l.]*, v. 3, n. 3, p. 6; 1987.
- WEIZMAN, Ines; WEIZMAN, Eyal. *Before and after: Documenting the Architecture of Disaster*. Moscow: Strelka Press; 2014.
- ZYLINSKA, Joanna. *Nonhuman photography*. Cambridge: MIT Press; 2017.

Sites visitados

(notas 3, 4, 5 e 6)

<http://www.anthropocene.info/short-films.php>

<https://forensic-architecture.org>

<https://www.scapestudio.com/projects/petrochemical-america-book/>

<https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/oil>

<https://www.eastman.org/photography>

Acessos em: 12 jan. 2021