

## Imagens de um tempo suspenso: dramaturgia do não-acontecimento nas fotografias contemplativas da pandemia

Images of a suspended time: dramaturgy of the non-event in pandemic contemplative photographs

Greice Schneider

Professora do Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Doutora pela Katholieke Universiteit Leuven (Bélgica). Coordena o Grupo de Pesquisa LAVINT - Laboratório de Análise de Visualidades, Narrativas e Tecnologias e é integrante da Rede Grafo - Rede Integrada de Pesquisa sobre Teorias e Análise da Fotografia. Brasil. E-mail: greices@gmail.com.

Renata Benia

Bolsista CAPES no Mestrado em Comunicação pela Universidade Federal de Sergipe - UFS. Membro do Grupo de Pesquisas LAVINT - Laboratório de Análise de Visualidades, Narrativas e Tecnologias (UFS) e da RedeGrafo - Rede Integrada de Pesquisa sobre Teorias e Análise da Fotografia. Brasil. E-mail: renatabenia@gmail.com.

### Resumo:

Este artigo examina os impactos da pandemia de COVID-19 nas matrizes de representação dramática do fotojornalismo; em especial, no modo como o período de confinamento e isolamento social afetam a configuração visual dos acontecimentos. Para isso, mobilizaremos os conceitos de acontecimentalidade na teoria narrativa para examinar três dimensões: a tensão entre invisibilidade e visibilidade; a tensão entre a serialidade episódica da pandemia e a sensação de suspensão do tempo; e a divisão espacial entre o perturbador vazio das cidades-fantasma e o êxodo para um cotidiano doméstico. Através da análise de fotos selecionadas, examinamos como esses aspectos afetam a dramaturgia da pandemia, marcada por estados de absorção e pela desaceleração do olhar.

### Palavras-chave:

Absorção; Acontecimento; Cotidiano; Fotografia; Pandemia.

### Abstract:

This article examines the impacts of the COVID-19 pandemic on the dramatic representation matrices of photojournalism; in particular, on how the period of confinement and social isolation affects the visual configuration of events. To this end, we will mobilize the concepts of eventuality in narrative theory to examine three dimensions: the tension between invisibility and visibility; the tension between the episodic seriality of the pandemic and the sensation of suspension of time; and the spatial division between the disturbing emptiness of ghost cities and the exodus to a domestic daily life. Through the analysis of selected photos, we examine how these aspects affect the dramaturgy of the pandemic, marked by states of absorption and by the slowing down of the gaze.

### Keywords:

Absorption; Event; Daily Life; Photography; Pandemic.

INTERIN, v. 25, n. 2, jul./dez. 2020. ISSN: 1980-5276.

Greice Schneider; Renata Benia. Imagens de um tempo suspenso: dramaturgia do não-acontecimento nas fotografias contemplativas da pandemia. p. 130-151.

DOI 10.35168/1980-5276.UTP.interin.2020.Vol25.N2.pp130-151

## 1 Introdução

Imagens assombrosas de cidades vazias e retratos do cotidiano doméstico de pessoas anônimas não costumam ocupar as páginas de imprensa noticiosa, embora ressoem poéticas reflexivas bastante reconhecíveis nos circuitos artísticos da fotografia documental. Mas em março de 2020, logo após o anúncio de confinamentos mundo afora decorrentes da pandemia de COVID-19, o ordinário é convertido em extraordinário e esse tipo de cena invade páginas de veículos da grande imprensa mundo afora. O propósito desse artigo é avaliar a cobertura fotográfica da pandemia a partir de um viés narrativo, em especial no modo como dinâmicas próprias da epidemiologia de contágio, como os confinamentos e protocolos de distanciamento social, interrompem o fluxo de acontecimentos, modelando a experiência temporal e espacial na representação visual da pandemia e produzindo uma dramaturgia própria e um efeito de vazio e desolação.

O antropólogo Christos Lynteris (2016, 2020) explora as diversas estratégias de visualização das pandemias ao longo da história, consolidando um gênero próprio da fotografia epidêmica, que compreende desde surtos regionais a pandemias globais, especialmente a partir da terceira pandemia de peste, na virada do século XIX para o século XX<sup>1</sup>.

Esse era um gênero novo e dinâmico que empregava ferramentas e métodos derivados de diversas disciplinas, como ciência forense, topografia, arquitetura, planejamento urbano e etnografia, além de fotografia de rua, guerra e antropométrica. Seu objetivo era capturar a primeira pandemia a ser fotografada em escala global, de maneira a suplantar a capacidade do microscópio de identificar o que era uma praga, com um retrato complexo do que a praga causava (LYNTERIS, 2016, p.124-5).

A popularização das narrativas da pandemia (ficcionalis ou não) consolidou um campo de visibilidade próprio difundindo o uso de uma série de instrumentos, como a visualização de dados massivos, uso de mapas locais e globais de disseminação e contágio, fotomicrografias coloridas do vírus causador da doença. No campo do

---

<sup>1</sup> Do surto de peste bubônica em Hong Kong ao surto de peste em Los Angeles em 1924, período em que os jornais já começam a ter condições técnicas de impressão e reprodução em massa de fotografias. Sobre um histórico detalhado da cobertura fotográfica de epidemias, ver Lynteris (2016, 2020).

fotojornalismo, o gênero se evidencia com a recorrência de certos personagens, símbolos e atalhos visuais, como é o caso da máscara médica revelando o corpo contagiado, a figura do epidemiologista enquanto herói (LYNTERIS, 2016b), hospitais de campanha construídos em tempo recorde, enterros em massa anonimizados, ou os *wet markets*<sup>2</sup> como cenários possíveis no imaginário profético de eclosão de pandemias (LYNTERIS, 2016).

Para além do impacto visual de pandemias ao longo da história, nos interessa investigar algumas particularidades da cobertura fotográfica da pandemia de COVID-19, em especial, nos modos como a dilatação temporal promovida pela suspensão dos acontecimentos e a nova distribuição demográfica dos inéditos confinamentos em massa favorecem a difusão de tendências mais reflexivas já exploradas em certos círculos da fotografia documental contemporânea e na história da arte.

O texto está dividido em quatro partes. Em um primeiro momento, examinaremos a tensão entre visibilidade e invisibilidade a partir da perspectiva da suspensão do acontecimento, mobilizando conceitos de não-evento, na narratologia, e de acontecimento jornalístico. Um segundo momento será dedicado à discussão sobre serialização da pandemia e ressignificação do tempo, que provoca uma desaceleração dos fluxos e um limbo temporal. Em seguida, observaremos como esse cancelamento dos eventos impacta os aspectos espaciais na representação visual da pandemia, em especial a tensão entre exterior e interior, como o esvaziamento das ruas e a consequente migração para dentro das casas provocados pelas regras de confinamento favorecem a circulação de imagens fantasmagóricas de grandes paisagens urbanas vazias, por um lado, e a valorização da casa e dos rituais cotidianos, por outro.

E finalmente, na última seção, à luz do conceito de absorção (formulado por Fried (1988, 2008)), direcionaremos o olhar para as imagens produzidas por Jonas Bendiksen, Minzayar, Victor Moriyama e Andrea Mantovani, publicadas pela *Magnum* e *The New York Times*, que serão oportunas para assentar as bases sobre as implicações na reconfiguração temporal e referencial do acontecimento, na medida em

---

<sup>2</sup> "Mercados molhados" conhecidos por comercializarem animais exóticos vivos na região do Sul da China. A representação fotográfica dos *wet markets* e como eles se transformaram em alvo de suspeição biopolítica foram explorados por Lynteris (2016).

que estas evocam tradições imagéticas anteriores e sugerem consequências na percepção do observador.

## 2 Fotografando o invisível: o extraordinário do não-evento

A história do fotojornalismo é marcada por uma divisão interna entre dois polos de representação do acontecimento que se diferenciam em escala: uma tensão entre histórias vernaculares e o acontecimento histórico por excelência, entre fotojornalismo e foto reportagem; fotografia de imprensa e fotografia documental (LAVOIE, 2001). A pandemia de COVID-19 representa um desses acontecimentos históricos de grande magnitude, de escala e impacto globais que desencadeia uma série de desafios à sua manifestação visual.

A primeira particularidade envolve uma tensão entre visibilidade e invisibilidade: como fotografar o que não se vê? Ao contrário do que acontece nas canônicas coberturas de guerra ou nas grandes catástrofes naturais, por exemplo, o agente deflagrador de destruição aqui é microscópico<sup>3</sup>. Uma vez que a ausência de uma relação visível imediata de causa e efeito dificulta uma exposição clara de interação entre personagens, revelar o que não pode ser visto implica, então, em tomar emprestados os preceitos da fotografia forense: "assim como na fotografia de cena-do-crime não vemos o criminoso, em fotografia de pragas, não vemos a praga; e, no entanto, não é apenas seu traço que é visível" (LYNTERIS, 2016, p.126). Essa invisibilidade do inimigo enfraquece a tensão própria de conflitos narrativos, e provoca uma consequente quietude visual, cuja lógica vestigial pode ser encontrada em algumas fotografias pós-desastres silenciosos, como as desoladoras paisagens arquitetônicas esvaziadas pós acidente de Chernobyl (ZINK, 2012), por exemplo.

Em razão dessa ausência de ação, a cobertura da pandemia é marcada por um aparente paradoxo. Segundo as teorias da narrativa, o acontecimento é aquilo que merece ser contável (LABOV, 1972), é dotado de pontos de virada que interrompem o fluxo (HÜHN, 2009) e marcado pela subversão do cotidiano, pelo que não é "o

---

<sup>3</sup> Por esse motivo, Susan Sontag cautelosamente critica o uso da linguagem militarizante e metáforas bélicas da pandemia (2002).

corriqueiro, o cotidiano, o banal" (LABOV, 1972, p.370). Schmid (2003) classifica o evento narrativo como aquele que é relevante, imprevisível, irreversível e não-iterativo. Contudo, a singularidade do acontecimento aqui se dá justamente pela via de negação. Em parte considerável das imagens que circulam na cobertura de imprensa, especialmente logo após o anúncio dos confinamentos, a sensação de perplexidade não resulta da representação da ação catastrófica, ou pelo registro de destroços e corpos doentes, mas pelo extraordinário cancelamento de eventos e escassez de interações humanas em regiões antes densamente populosas e movimentadas. É esse contraste que habita o cerne do grande acontecimento, ou seja, o alto grau de singularidade desse não-evento. Se algo que acontece rotineiramente de repente deixa de ocorrer, essa não ocorrência será experimentada como dotada de "acontecimentalidade" (HÜHN, 2016).

E, embora os acontecimentos tipicamente ocorram como mudanças bruscas ou ocorram dentro de um período de tempo relativamente curto, os *não-acontecimentos acontecimentais* geralmente não estão localizados em um ponto específico no tempo, mas se manifestam negativamente como uma ausência durante uma fase mais longa da sequência temporal da história (HÜHN, 2016, p.41).

Historicamente, o acontecimento jornalístico compreende uma duração curta, pontual, ligada ao tempo presente, mas a ausência de eventos dilata a duração através do apagamento de marcos temporais, provocando a sensação de um eterno presente (BARBALET, 1999). Esse tipo de suspensão temporal já vinha sendo explorado no horizonte da fotografia documental contemporânea, e em certa medida, foram absorvidas por um jornalismo visual mais reflexivo, o que explica, por exemplo, a rápida adesão dos festivais de fotografia ao lançarem uma convocatória intitulada "Por Dentro de um Tempo Suspenso" em meio à pandemia.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Edital lançado em abril de 2020 coletivamente por diversos festivais, como FotoRio, Festival de fotografia de Tiradentes/Foto em Pauta, Fotofestival Solar e DOC Galeria para "buscar imagens produzidas no Brasil sobre este momento onde a pandemia do novo coronavírus afeta todo o mundo"

### 3 Serialidade da pandemia e suspensão do tempo

Para compreender a cobertura fotográfica da pandemia, é fundamental abordar o modo como concebemos a sensação de passagem de tempo durante os meses de confinamento, em particular a suspensão temporal e serialidade episódica. O apagamento progressivo de marcadores temporais, com a indiferenciação entre dias, desacelera a velocidade do fluxo de acontecimentos proporcionando uma experiência de lentidão e espera paciente. A modulação das expectativas da narrativa pandêmica, após a primeira surpresa provocada pela chegada do vírus, acompanha a previsível progressão da curva de contaminação e sua chegada a novos territórios.

Uma primeira consequência da decalagem temporal da disseminação do vírus pelo mundo em seus diferentes estágios de contaminação é o efeito de mimese dos eventos. No mundo em preparação para a pandemia, "cada evento aparece como um episódio, uma variação de algo que já aconteceu no passado e que acontecerá novamente no futuro" (CADUFF, 2019, n.p.). Esse caráter cíclico e repetitivo da pandemia (ROSENBERG, 1989) impõe uma lógica de temporalidade iterativa onde o desfecho é sempre provisório e arbitrário, um respiro temporário para uma potencial infinita crônica da morte (GOMEL, 2000).

A sequencialidade pressupõe um desfecho seguido de um novo começo. A peste, no entanto, é governada pela lógica da repetição. A encadeamento da morte cresce pela adição de mais e mais elos idênticos. A pandemia, em sua duração interminável, gera o texto dos fragmentos e não das sequências: um acúmulo de episódios repetitivos, adiando qualquer tipo de desfecho significativo (GOMEL, 2000, p.409).

Após semanas de repetição dos mesmos cenários, os anúncios de aumento exponencial do número de novos casos e números de óbitos são propagados não mais com tom de alarde, mas com um conformismo mórbido e previsível. Uma vez que os picos e grandes oscilações se sucedem a cada dia, eles abandonam a condição de acontecimentos extraordinários. Diferente das curvas de tensão narrativa clássicas, o ápice do acontecimento não equivale ao pico dos eventos graves, mas à sua estabilização - ao esperado achatamento da curva de contaminação - alargando a dimensão temporal para uma progressiva e lenta mudança. Tal fenômeno de serialização episódica, epidemia após epidemia, enfraquece os níveis de

acontecimentalidade e favorece a canonização de imagens a partir da republicação dos mesmos *clichés* fotográficos (LAVOIE, 2007), em uma torrente excessiva de repetição que provoca desgaste emocional e fadiga. A tão surrada metáfora de viralização, apontando a capacidade reprodutiva de disseminação de fotografias, parece mais do que adequada à lógica de proliferação das imagens na pandemia.

Uma segunda consequência notável na temporalidade suspensa da pandemia é a desaceleração do fluxo de eventos e o alargamento da sensação de duração. Ao invés de uma visão catastrófica do apocalipse, com um desfecho definido pela extinção, a pandemia na verdade instaura uma suspensão de temporalidade.

Em vez de transmitir o momento climático do Juízo Final, a pestilência persiste, gerando um limbo de sofrimento comum no qual um corpo político tênue e moribundo, porém abrangente, emerge. O fim é indefinidamente adiado e a doença se torna uma metáfora do processo de viver (GOMEL, 2000, p.46).

Essa condição de permanência do presente se manifesta nas tantas imagens que exibem uma temporalidade ambígua, escorregadia, onde a pausa e a quietude contribuem para uma sensação de indeterminação da duração. A relação íntima do jornalismo com o tempo presente e o instante decisivo *bressoniano* dão lugar ao cultivo de temporalidades mais demoradas, como aquela do instante que não decide, mas que se abre para a duração. A clássica definição de interrupção pontual do fluxo em um instante converte-se na representação da suspensão do fluxo. Na ausência de ação para congelar ou ponto climático que se diferencie do seguinte, o que temos são os entre-tempos, os tempos mortos, o instante indecisivo, o momento indefinido (DOBAL, 2012). A cobertura da pandemia é forçosamente encorajada a cultivar ritmos mais lentos de observação, se aproximando de um movimento já em curso na fotografia contemporânea de libertar a fotografia dos "grilhões do instante" (LAVOIE, 2003, p.21).

#### **4 Êxodo da pandemia: entre cidades-fantasma e o cotidiano doméstico**

O que acontece então com a paisagem visual da pandemia de COVID-19? Interessa-nos discutir a tensão entre espaço externo e interno, entre o esvaziamento das ruas (seguido pela torrente de imagens em igual medida assombrosas e melancólicas

de cidades desabitadas mundo afora)<sup>5</sup>; e a consequente emergência do protagonismo do espaço doméstico. Quando confrontado com um "não-acontecimento acontecimental", estratégias típicas do fotojornalismo do pós-acontecimento como representação dos vestígios da destruição e os efeitos do evento catastrófico abrem espaço para práticas antes reservadas a abordagens mais reflexivas da fotografia documental<sup>6</sup>.

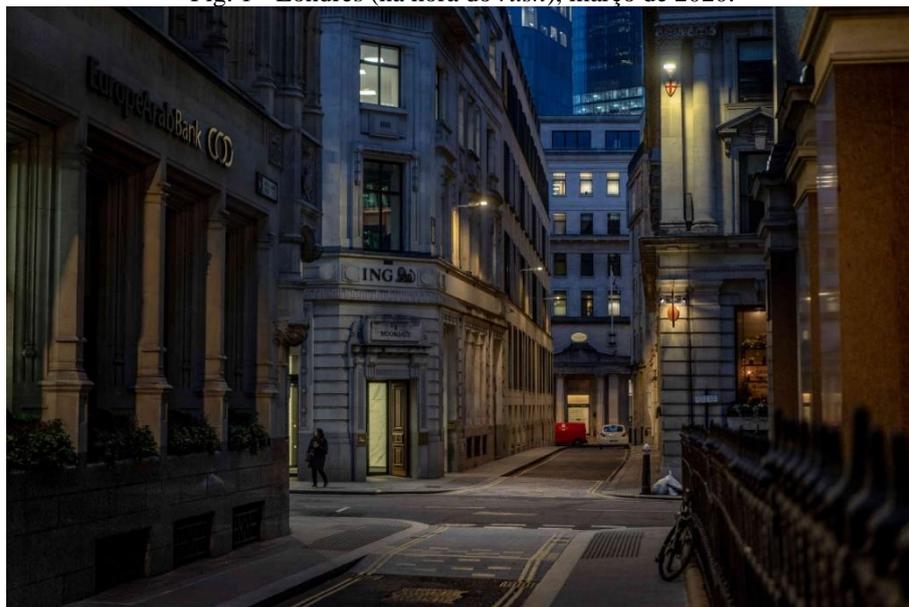
Do lado de fora, a adoção de uma escala sobre-humana contribui para amplificar o impacto da ausência de pessoas em espaços públicos conhecidos pela alta densidade populacional, provocando um efeito de vazio pós-apocalíptico típico do imaginário de cidades-fantasma. A cobertura fotográfica da pandemia apresenta espaços geralmente habitados por um fluxo de movimento intenso que aparecem sob o signo de vazio e pausa. A recorrência de grandes metrópoles ancora no imaginário a localização de pontos de referência arquitetônicos reconhecíveis: marcos visuais como museus, catedrais, prédios e monumentos possibilitam a comparação entre um antes, familiar, e um depois, extraordinariamente despovoado.

---

<sup>5</sup> Os títulos das galerias de imagens dos grandes veículos de imprensa dão uma pista desse efeito de vacuidade: "O Grande Vazio" (*New York Times*), "O estranho vazio das cidades reagindo ao coronavírus" (*Vox*), "O vazio quieto de um mundo sob o coronavírus" (*The Atlantic*), "Quadradas silenciosas e o cheiro da morte: cenas de uma Itália tomada pelo coronavírus" (*Time*), "É misterioso": capturando o vazio de Paris, uma cidade confinada (*National Geographic*)

<sup>6</sup> Esse fascínio por fotografar cidades desocupadas é bem conhecido na história da fotografia, como explorado por Jacobs (2015): desde as imagens das avenidas esvaziadas de Paris, capturadas em baixa velocidade por Daguerre; ao elogio às ruínas (*ruin porn*), passando pelo "vazio pós-urbano" nas imagens de ruas vazias de fotógrafos como Stephen Shore, Edward Ruscha, Thomas Struth, ou mesmo, mais recentemente, as imagens proféticas de Mat Hennek no fotolivro *Cidades Silenciosas (Silent Cities)*, lançado em 2020.

Fig. 1 - Londres (na hora do *rush*), março de 2020.



Fonte: Andrew Testa pelo New York Times (2020)<sup>7</sup>

A representação do elemento humano apequenado e isolado em meio desse entorno vazio desempenha uma função dupla de atribuir uma unidade de referência para a proporção monumental do não-acontecimento e de provocar empatia emocional evocando sentimentos de solidão, melancolia, desolação. Um exemplo desse contraste pode ser encontrado nas imagens da missa celebrada pelo Papa Francisco em março de 2019 no Vaticano, cujo ponto de vista distanciado potencializa a discrepância entre a dimensão do elemento humano com a imensidão arquitetônica da Praça São Pedro, reforçando a sensação de isolamento.

Outro fator que atinge a representação do espaço é a própria necessidade de afastamento do corpo do fotógrafo-testemunha, que ocupa uma posição ambígua, também sujeito às recomendações de distanciamento social, cujo olhar se manifesta na fotografia. A proximidade física e íntima tão festejada por fotógrafos de rua e pelo fotojornalismo do instante decisivo é substituída por uma distância reservada (JACOBS, 2015). Tais limitações eliminam, em alguns casos, a própria presença física

---

<sup>7</sup> Imagem de Andrew Testa, publicada em 23/03/2020 pelo New York Times. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/interactive/2020/03/23/world/coronavirus-great-empty.html>>. Acesso em: 23/03/2020.

do fotógrafo, que põe à sua disposição profusão de imagens de drones e câmeras de vigilância feitas pelas ruas e avenidas esvaziadas nas principais capitais do mundo.

Se a rua, palco por excelência da fotografia noticiosa, está vazia; os olhares se voltam ao que acontece dentro de casa. Com o êxodo populacional rumo ao ambiente de casa, as imagens do vazio monumental de espaços arquitetônicos, que rememoram uma iconografia do apocalipse, são contrabalançadas com uma dimensão doméstica da pandemia, centrada no registro dos pequenos dramas caseiros, histórias do cotidiano, ações corriqueiras do dia a dia, antes longe dos holofotes do interesse público, mas afetadas em escala global. O espaço domiciliar é o palco do cotidiano do isolamento, composto por espaços fechados, imagens dos cômodos da casa, vistas das janelas, fachadas de apartamentos vizinhos.

Chama a atenção aqui a transformação na própria natureza dramática das ações representadas: o teor urgente tão distintivo nas práticas de configuração da intriga fotojornalística e o apreço próprio da imprensa pelo extraordinário são deslocados para a esfera de ações desimportantes do cotidiano, como aponta Lefebvre (1991), daquilo que sobra, o residual. O tom pensativo estampado na expressão dos personagens produz um efeito absortivo, contemplativo, cuja reduzida expressividade é acentuada ainda pela presença da máscara que encobre o rosto.

Em todo caso, a uniformidade das respostas a diferentes surtos, epidemias ao redor do mundo sugere a consolidação de uma dramaturgia comum da pandemia (RANGER; SLACK, 1995). No caso dessa pandemia específica, o isolamento social compulsório impacta diretamente a própria configuração plástica do acontecimento. Estratégias de dramatização da notícia comumente associadas aos cânones do fotojornalismo - como a representação do trauma e a exposição do sofrimento humano em larga escala<sup>8</sup> (SONTAG, 2003), dão espaço a retratos de contemplação, em imagens que lembram pinturas de Edward Hopper<sup>9</sup> e Thomas Balthus.

---

<sup>8</sup> Angie Biondi desenvolve essas questões no artigo "O sofredor como exemplo no fotojornalismo: notas sobre os limites de uma identidade" (2011).

<sup>9</sup>Para além dos vários memes parodiando as telas do pintor durante o isolamento da pandemia, o jornal inglês *The Guardian* publicou uma matéria intitulada "Somos todos pinturas de Hopper agora" (JONES, 2020)

O distanciamento físico de indivíduos atomizados em sociedades também se traduz metaforicamente em distância psicológica e emocional. A suspensão temporal cria uma espécie de entreato, motivando o que Fresnault-Deruelle (1993), ao examinar as telas de Hopper, chama de "limbos da narrativa" (1993, p.187) em que o pintor captura "tempos mortos" que contrariam os momentos consagrados da pintura narrativa clássica resultando em imagens lentamente estabilizadas.

Obstinados em suspender na vacuidade do cotidiano um pitoresco ali impensado: é porque lá não se passa nada ou quase nada, porque ninguém parece exercer um suposto papel, ou, sobretudo, porque os personagens, quando existentes, não se dão senão pelo modo da vagueza, é por isto que tais imagens se prestam a meus cenários (FRESNAULT-DERUELLE, 1993, p.185)

A midiaticização de ações banais do cotidiano evidencia alguns fenômenos contemporâneos já latentes da cultura do espetáculo, tais como a explosão dos usos vernaculares da fotografia a partir da proliferação de câmeras. Na ausência de *paparazzi* nas ruas, a exposição das celebridades é gerenciada pelos próprios, de suas casas, através de uma profusão de *lives* que revelam uma intimidade encenada cujo ineditismo eleva o ordinário a um status de notícia. Além disso, a popularização dos vários diários fotográficos de confinamento converte-se em lugar comum de nossa experiência de pandemia (GERVAIS, 2020). Esses registros privados da vida na quarentena reforçam o duplo privilégio do cotidiano, em ser, ao mesmo tempo, local de alienação e de sua potencial revogação (LEFEBVRE, 1991).

## 5 Lentidão e absorção nas fotografias da pandemia

O olhar sobre o afastamento da dramatização do referente, temporalidade alargada e suas lacunas opera dentro da estetização (POIVERT, 2015) do fotojornalismo em imagens que permeiam a cobertura da pandemia do COVID-19, sugerindo um contraponto aos modelos canonizados do fotojornalismo institucional, e chamando atenção a certos elementos motrizes que propiciam um ritmo de leitura mais lento. A temporalidade alargada e a desdramatização dessas imagens, para além de serem consequências das estratégias vigentes do fotojornalismo, podem ser vistas sob a ótica da historicidade, na iconografia pictórica clássica. Interessa lembrar aqui forte

herança da tradição pictórica; em particular caso, das imagens absorptivas<sup>10</sup>, por exemplo, discutidas com maior fôlego por Fried (1988, 2008).

As implicações deste regime absorptivo transitam na reconfiguração temporal e referencial do acontecimento, promovendo consequências no modo como visualizamos essas imagens, de particular modo, as imagens publicadas logo após o anúncio dos confinamentos nas cidades em março de 2020, como as produzidas por Jonas Bendiksen, Minzayar, Victor Moriyama e Andrea Mantovani, publicadas pela *Magnum* e *The New York Times*. Examinaremos estas imagens a partir do conceito de absorção, e implicações no agenciamento de uma leitura que tende a ser mais lenta, serena e atenta. Trazemos à baila os aspectos da *fisionomia e olhar* do retratado, *elementos da cena* (espaços vazios) e *iluminação*. O conjunto destes aspectos proporciona a condução do nosso olhar, sensação de falta e lentidão nestas imagens. Os enquadramentos distantes, as pessoas isoladas e sozinhas que não olham para câmera, o estado de absorção e os espaços pouco ocupados são os aspectos comuns a tais imagens aqui destacadas.

As imagens aqui analisadas revelam incerteza sobre o acontecimento principal, ausência da ação e abolição da figura do observador e fotógrafo mediante a percepção daquele que está sendo registrado, componentes responsáveis pelo tempo que dedicamos à observação. A absorção, por sua vez, é formulada nas imagens de lugares vazios cuja sensação de sublime é efetivada pelo protagonismo do ambiente de vários sujeitos (seja dentro de suas casas ou fora delas). Um conceito que implica no estado de imobilidade, silêncio e concentração revelando o cotidiano de pessoas na quarentena em suas casas, alienadas de seu entorno. Nesses moldes, o regime absorptivo é intimamente relacionado à ideia de atenção do observador.

Na lida com essas imagens, há um estado de *suspensão* determinado pela “possibilidade de fixação, de manter-se em estado de fascinação ou contemplação por

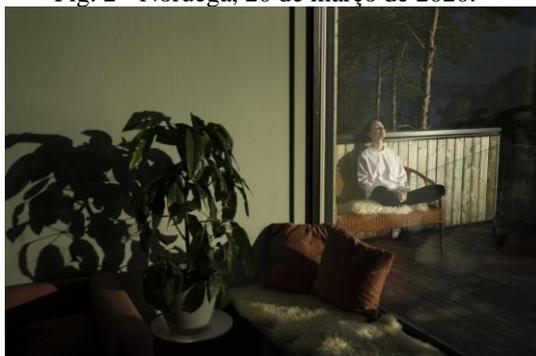
---

<sup>10</sup> O historiador da arte Michael Fried inaugura e discute a noção de um ‘primado da absorção’. A imagem absorptiva pode ser considerada sob duas dimensões; imagens absorptivas que nos conduz à imersão, nos pungem ao seu referente ou motivo visual; e sobre o estado de espírito ou atividade absorpta de um sujeito representado imagetivamente. O que Fried observa nas imagens absorptivas da pintura setecentista pode nos auxiliar a pensar sobre os desdobramentos destas imagens, em especial, no fotojornalismo, ou até mesmo no cenário sócio-cultural no qual mediamos relações de representação (em redes digitais, em espaços físicos etc.).

alguma coisa, no qual o sujeito atento está imóvel e ao mesmo tempo desancorado.” (CRARY, 2013, p. 32) e por uma sensação de “temporalidade suspensa” e um “pairar fora do tempo” (CRARY, loc. cit.). A desaceleração do olhar diz respeito a um regime de atenção destravado por essas imagens quando elas nos solicita que dediquemos um pouco mais de tempo e imaginação para compreendê-las. O fato é que o observador contempla a absorção dos sujeitos presentes nas imagens, que parecem desconsiderar ou não perceber a presença do fotógrafo ou provável observador.

Entende-se que o regime absortivo nestas imagens se manifesta a partir da atenção concentrada de sujeitos que não miram e nem posam diante de um observador. Além da relação das pessoas com o ambiente, a proximidade entre o fotógrafo e a cena revela o nível de absorção dos personagens. Tal distanciamento do observador é elencado a partir do *enquadramento* adotado. O próprio assunto do corriqueiro, por sua vez, destrava uma temporalidade alargada que não preza apenas o presente e instante decisivo das ações. E em meio à instância espectral, o observador é convertido em um provável espião do acontecimento. Por isso, a ideia de uma “*quarta parede*” se torna iminente, sobretudo em razão do ponto de vista distanciado do fotógrafo diante da cena. Se por um lado, existe o efeito de “quarta parede”, por outro lado, pode-se situar para além das paredes, a partir daquilo que falta à cena, do extra-campo.

Fig. 2 - Noruega, 20 de março de 2020.



Fonte: Jonas Bendiksen pela Magnum (2020)<sup>11</sup>

Fig. 3 - Myanmar, março de 2020.



Fonte: Minzayar Oo pelo The New York Times (2020)<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Imagem de Jonas Bendiksen, publicada em 24/04/2020 pela Magnum. Disp. em: <<https://www.magnumphotos.com/newsroom/diary-of-a-pandemic-april-24-2020/>>. Acesso em: 24/04/2020.

<sup>12</sup> Imagem de Minzayar Oo, publicada em 23/03/2020 pelo New York Times. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/interactive/2020/03/23/world/coronavirus-great-empty.html>>. Acesso em: 23/03/2020.

No momento em que os sujeitos das Figuras 2 e 6 direcionam seus olhares para fora da janela, e o nosso limite visual alcança a janela, mas não o que está além - àquilo que o sujeito representado está visualizando (talvez mais adiante ou próximo) - inscreve-se, então, a presença de um 'extra-campo', onde a presença humana nos convida a participar da cena, mas também divide espaço de atuação com o cenário. A partir daquilo que falta à cena, e desde que seja de interesse visual do sujeito representado, é possível surgir uma curiosidade no olhar, dentro do contexto daquilo que ainda não se constatou visualmente em plenitude.

É o jogo da *fisionomia e olhar* das pessoas que nos conduzem a tal *extra-campo*, bem como o *enquadramento* e *iluminação* adotados na configuração visual. A própria composição com plano mais aberto e o ponto de vista distanciado do fotógrafo demarca um convite para que o observador percorra o cenário em certos trajetos.

O nosso olhar é operado sob duas perspectivas; na fotografia do edifício Copan (Figura 4) direcionamo-nos para dentro daqueles espaços representados, já na fotografia de Minzayar (Figura 3) e Bendiksen (Figura 2), primeiro percorremos o espaço do canto esquerdo da cena - posto em primeiro plano -, e depois, somos conduzidos à personagem em questão. No segundo momento, percorremos outro caminho; atravessando a janela, mas ainda assim, como ocorre em Minzayar, não enxergamos o que o retratado estaria contemplando. De igual modo, ocorre uma transição na imagem de Mantovani (Figura 6), no momento em que realizamos um movimento de exploração com maior enfoque ao exterior, pois o tema da *janela*<sup>13</sup> se torna uma espécie de moldura da visão; que, para além de oferecer meios de fuga, origina um novo quadro, um *frame* dentro de outro *frame*.

---

<sup>13</sup> Hans Belting (2010) oferece essa discussão sobre a janela como um mediador simbólico do visível. A ênfase é sobre a representação da janela - dentro da iconologia pictórica (desde o renascimento com a invenção da perspectiva com Da Vinci e a câmera escura), e as implicações nos hábitos de ver e experimentar o mundo visualmente, dentro da cultura Ocidental e Oriental. A reflexão incide no fato de que existem modos particulares de agenciamento de leitura no tocante ao ver através da janela dentro das culturas ocidental e oriental; no Ocidente, a partir da noção de um observador ativo, que vivencia o mundo e vê o mundo externo; no Oriente, descola-se de um papel ativo da percepção do espaço, e esse observador vivencia a luz, seu olhar é conduzido no olhar para dentro e para as formas.

Fig. 4 - Brasil, São Paulo. Edifício Copan, 18 de março 2020.

Fonte: Victor Moriyama (2020)<sup>14</sup>

A sensação de vazio passa a ser manifestada a partir dos cenários pouco ocupados e presença estática das pessoas que estão sozinhas nos ambientes. Com isso, devota-se maior atenção e, conseqüentemente, há a possibilidade de absorção e recolhimento dentro da imagem, e uma sensação de participação. Aquilo que provavelmente encontra-se fora do plano ganha o interesse imaginativo e orienta o olhar a percorrer certos pontos no quadro; na medida em que tentamos decifrar aspectos identitários a respeito do acontecimento e eventos que cercam estes sujeitos. Significa dizer que, quando os personagens estão em estado de absorção em alguma atividade ou em si mesmos, e estão olhando para fora ou para algo que não vemos, para aquilo que excede o quadro, nosso repertório sígnico tende a criar novas imagens e desdobramentos do acontecimento para além do que é visível.

Ao falarmos destes temas absortivos e do aspecto da janela como moldura da visão (Figura 6), não podemos deixar de convocar a história da arte e tradições anteriores que promovem repercussões eminentes nesta imagem analisada<sup>15</sup>. Tal

---

<sup>14</sup> Imagem de Mantovani, publicada em 23/03/2020 pelo New York Times. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/interactive/2020/03/23/world/coronavirus-great-empty.html>>. Acesso em: 23/03/2020.

<sup>15</sup> O emprego desses tipos de imagens remonta há muito mais tempo, a um tempo antecessor da cobertura da pandemia atual. Essas imagens de pessoas absortas em espaços vazios são viventes na história da arte e no fotojornalismo em questão. Desde a tradição pictórica francesa que marca as

questão nos motiva a situar três aspectos reconhecíveis nas pinturas de Hopper e que rimam com as imagens discutidas aqui, a saber; *absorção*, *extra-campo* (a partir do tema da janela) e *plano aberto* (Figura 5).

Fig. 5 - *Morning Sun*, 1952.



Fonte: Edward Hopper (1952)

Fig. 6 - Paris, março 2020.



Fonte: Mantovani pelo The New York Times (2020)<sup>16</sup>

À luz das elucidações de Van Gelder (2009), algumas fotografias contemporâneas - como estas postas em análise - revivem a tradição absorvente da pintura<sup>17</sup>, ou nos termos de Warburg (1866-1929), uma sobrevivência e “vida póstuma” (2015, p. 10) de tradições imagéticas anteriores que se transformam nas posteriores. Assim como aparecem no trabalho visual de Hopper, aqui nas imagens da pandemia, mantemos contato com o mundo interior das pessoas que enfrentam algum problema (FIGES, 2020)<sup>18</sup>. É diante deste contexto que, na arte de Hopper e nas imagens da cobertura aqui analisadas, são apresentados espaços urbanos com efeito de

---

pinturas de Greuze e Chardin (ao final da crise do Rococó), encontramos exemplares que auxiliam no entendimento sobre os modos de afastamento da dramatização do referente em cena, e da provável teatralização decorrida desta. De Greuze, Chardin à Hopper, temos um elo que nos dá pistas sobre como as imagens que vemos na cobertura da pandemia atual, por exemplo, são atualizações e repercutem nas matrizes visuais de tais configurações visuais do acontecimento, e como redimensionam modos de experienciar as imagens.

<sup>16</sup> Imagem de Mantovani, publicada em 23/03/2020 pelo New York Times. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/interactive/2020/03/23/world/coronavirus-great-empty.html>>. Acesso em: 23/03/2020.

<sup>17</sup> Nessa tendência, são notórios os trabalhos de Jeff Wall, Thomas Struth e Allan Sekula.

<sup>18</sup> Esse mundo interior, muitas vezes, não nos é exibido a partir de ações em percurso, nem ápices e momentos extraordinários de um acontecimento, mas sim, por uma prolongação temporal a partir do vazio aparente e estados absortivos das pessoas. São ruas desertas, salas vazias, pessoas pensativas, trens parados em estação, rostos introspectivos, enigmáticos, que podem estar tristes ou em devaneios, e que, nos oferecem o efeito de silêncio e recolhimento (FLORES, 2017).

melancolia a partir do vazio e do estado de espírito das pessoas que habitam ou transitam nele. Nestas cenas, os estados de absorção das pessoas são aspectos notórios, ora estão alheias ao seu redor, ora estão concentradas em alguma ação. Desta forma, o foco é transportado mais para as proporções do ambiente, menos para o *páthos* dos sujeitos fotografados<sup>19</sup>.

No horizonte do que se aclara, é possível observar que nas Figuras 3 e 4, a *iluminação* provoca uma sensação de mistério, a partir do jogo entre luzes apagadas e luzes que são incididas a partir de outros locais. Ao que concerne a Figuras 2 e 6, a iluminação adquire a função não somente de sugerir vazio e solidão, mas de quietude e serenidade, em razão de a luz ser mais suave e não haver o jogo de contrastes tão intensos. Embora pese tais diferenças, estas imagens, a partir da iluminação, orientam o olhar do observador a partir dos focos de luz, gerando certos acentos e, estas, coincidem com a função de tornar o observador suspenso e absorvido a partir da leitura mais lenta e atenta aos modos como os sujeitos se encontram absortos.

A pausa e a quietude com fins de reconfiguração visual daquilo que falta, das lacunas, tendem a favorecer essa sensação de indeterminação e de lentidão da duração presente nas imagens. Para prestar atenção nessas imagens, encontrar a referência e redimensionar o tempo proposto, é preciso nos dedicar àquilo que Flores (2017) e Didi-Huberman (2013, 2015, 2018) entendem como a espera e estado de quietude diante da imagem. Desse modo, o observador pode se situar em um estado de espírito coincidente ao do retratado, a partir do momento em que se permite o desaceleramento o olhar. Trata-se de um exercício imaginativo que põe em foco a contemplação; “olhamos, esperamos, questionamos. De repente, surge aquilo que não esperávamos [...] uma imagem com uma voz potente, uma imagem que clama, tempesteia [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 17).

---

<sup>19</sup> É sabido que nas imagens postas em exame, há fisionomias contemplativas, cujo sofrimento nos parece desconhecidos. São fisionomias enigmáticas, atentas, em que o elemento do sofrimento não se torna motriz. O rosto que poderia nos dar pistas da emoção e sentimento do referente ao estar coberto pela máscara, encobre a manifestação visual da expressão humana. E é crucial lembrar que o estado de absorção - espírito e ação - não afasta a possibilidade de haver sofrimento representado de maneira dramatizada na cena.

## 6 Considerações Finais

O que acontece com o fotojornalismo em tempos de pandemia? Para além da reprodução dos *clichés* já consolidados do gênero da fotografia epidêmica ao longo da história, observamos como os confinamentos em massa e as novas distribuições de espaços favoreceram também a circulação de imagens contemplativas nos veículos de imprensa. Olhar essas imagens a partir de uma matriz narratológica permitiu compreender como a reconfiguração da experiência temporal na pandemia é atravessada pela negação do acontecimento (por si só, acontecimental). A narrativa pandêmica é marcada por essa súbita ruptura do fluxo dos acontecimentos, seguido pelo arrefecimento dos níveis de acontecimentalidade a partir de uma serialidade episódica própria da pandemia que converte o extraordinário em novo normal. O que há de intrigante não é o que acontece, uma vez que são rarefeitas as suas condições, mas o que é suspenso e não vislumbrado ou pouco notado.

A ausência de movimento e de marcos temporais bem definidos empresta às imagens uma sensação de estranheza provocada pela desocupação dos espaços públicos e a fantasmagoria melancólica das cidades vazias nos convida à pausa e à contemplação de um mundo sem nós. Por outro lado, a midiaticização do espaço doméstico, borrando as fronteiras entre público e privado, traz para o centro das páginas de jornais aquilo que era considerado da ordem do ordinário, desimportante, residual, em um movimento de introspecção e destaque de um cotidiano inesperado.

A análise das imagens da cobertura fotográfica da pandemia, em especial aquelas publicadas no período imediatamente após o anúncio do fechamento das cidades, aponta para uma ressonância com certas tendências da fotografia documental contemporânea e de certa corrente da história da arte influenciada e atualizada pela fotografia. Contudo, por mais familiares que nos pareçam, essas imagens de vazio urbano e absorção dos referentes precisam ser lidas a partir de seu contexto próprio e de seu horizonte de expectativas.

Distantes de imagens que poderiam nos sugerir explicitamente uma ação, fisionomia e corpos, aqui nos deparamos com certa variação na gramática visual que opera no cenário de estetização do acontecimento (POIVERT, 2015, PICADO, 2009, CAPOVILLA, 2019). Estamos em contato com imagens que são oferecidas de modo

pouco lacônico, nos inquietando, e nos conduzindo à participação sensorial e afetiva (PICADO, 2014). E principalmente, são imagens que fogem do instante decisivo do acontecimento, de um momento considerado extraordinário.

É na ruptura extraordinária do fluxo cotidiano, e na própria negação do acontecimento, que mora o caráter acontecimental, perturbador e enigmático dessas imagens. A suspensão do tempo e a migração para dentro de casa, ressoando estados de introspecção, expandem em uma duração para se decantar uma reconfiguração histórica. E o que virá depois de meses de confinamento é o estranhamento inicial do retorno a um novo normal com traços emprestados da quarentena, coberto por máscara e a dois metros de distância.

## REFERÊNCIAS

BARBALET, Jack. M. Boredom and social meaning. **British Journal of Sociology**, v. 50, n. 4, p. 631–646, 1999.

BELTING, Hans. **A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre Oriente e Ocidente**. Traduzido do alemão por Alice M. Serra. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. (Coleção Filô/Estética). pp. 115-137.

BIONDI, Angie. O sofredor como exemplo no fotojornalismo: notas sobre os limites de uma identidade. **Brazilian Journalism Research**, v. 7, n. 1, p. 90–105, 2011.

CADUFF, Carlo. Great anticipations. In: **The Anthropology of Epidemics**. Abingdon: Routledge, 2019, p. 43–58.

CAPOVILLA, Júlia. **Testemunho tardio: o desastre em Mariana (MG) no fotojornalismo de Zero Hora**. In: PICADO, Benjamim (Org.). *Escritos sobre comunicação e experiência estética: sedimentos, regimes, modalidades*. Belo Horizonte, MG: PPGCOM/UFMG, 2019. pp. 150-174.

CRARY, Jonathan. **Suspensões da Percepção**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. (1953). **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte. 1 ed. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013. 360p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Image, événement, durée (Imagem, evento, duração). Traduzido por Patricia Franca-Huchet. **Images Re-vues**, 2008. Pós: Belo Horizonte, v. 5, n. 9, p. 14-27, maio 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens-ocasiões**. Tradução Guilherme Ivo. 1. ed. Revista Técnica Etienne Samain. São Paulo: Fotô Imagem e Arte Ltda. ME, 2018.

DOBAL, Susana. Sete sintomas de transformação da fotografia documental. **Ícone**, v. 14, n. 1, 2012.

FIGES, Lydia. How artist Edward Hopper became the poster boy of quarantine culture. **Dazed**, 2020. Disponível em: <[https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/48442/1/how-artist-edward-hopper-became-the-poster-boy-of-quarantine-culture?fbclid=IwAR2pOf9ag3B-\\_CwMFkIzfIj1ZwIVWo5MLQLtWhONITUI\\_YnQJv2DR56sgvk](https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/48442/1/how-artist-edward-hopper-became-the-poster-boy-of-quarantine-culture?fbclid=IwAR2pOf9ag3B-_CwMFkIzfIj1ZwIVWo5MLQLtWhONITUI_YnQJv2DR56sgvk)>. Acesso em: 18/04/2020.

FLORES, Maria. A voz do silêncio na arte de Edward Hopper. Ou a modernidade desencantada. *Modos - Revista de História da Arte*. **Campinas**, v. 1, n. 2, p. 29-46, maio 2017.

FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. **L'éloquence des images**. Paris: Presses universitaires de France, 1993.

FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. **Des images lentement stabilisées: quelques tableaux d'Edward Hopper**. Paris: L'Harmattan, 1998.

FRIED, Michael. **Absorption and theatricality: painting and beholder in the age of Diderot**. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

FRIED, Michael. **Why photography matters as art as never before**. New Haven: Yale University Press, 2008.

GERVAIS, Bertrand. Le journal de confinement. **Archiver le présent**, 2020. Disponível em: <[http://www.archiverlepresent.org/entree-de-carnet/le-journal-de-confinement?fbclid=IwAR3MfPPRNOsDA7uzp8jNfqQMT08Lo4Vg4LmKDFhWyPHZz\\_foJCovd06TkK8](http://www.archiverlepresent.org/entree-de-carnet/le-journal-de-confinement?fbclid=IwAR3MfPPRNOsDA7uzp8jNfqQMT08Lo4Vg4LmKDFhWyPHZz_foJCovd06TkK8)>. Acesso em: 23/04/2020.

GOMEL, Elana. **The plague of utopias: Pestilence and the apocalyptic body**. *Twentieth-Century Literature*, v. 46, n. 4, p. 405-433, 2000.

HÜHN, Peter. Event and Eventfulness. In: HÜHN, Peter; PIER, John; SCHMID, Wolf; et al (Orgs.). **Handbook of Narratology**. Berlin: Walter de Gruyter, 2009.

HÜHN, Peter. The eventfulness of non-events. **Narrative Sequence in Contemporary Narratology**, v. 37, p. 47, 2016.

JACOBS, Steven. **Amor Vacui: Photography and the image of the empty city**. *History of Photography*, v. 30, p. 107-118, 2015.

JONES, Jonathan. "We are all Edward Hopper paintings now": is he the artist of the coronavirus age? *The Guardian*, 2020. Disponível em:

<<https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/mar/27/we-are-all-edward-hopper-paintings-now-artist-coronavirus-age>>. Acesso em: 28 abr. 2020.

LABOV, William. **Language in the inner city**: Studies in the Black English vernacular. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1972.

LAVOIE, Vincent. **L'instant-monument**: du fait divers à l'humanitaire. Montreal: Dazibao, 2001.

\_\_\_\_\_. **Now**. Montreal: McGill-Queen's Press - MQUP, 2003.

\_\_\_\_\_. Le mérite photojournalistique: une incertitude critériologique. **Études photographiques**, n. 20, p. 120–133, 2007.

LEFEBVRE, Henri. **Critique of everyday life**. Londres: Verso, 1991.

LYNTERIS, Christos. The Epidemiologist as Culture Hero: Visualizing Humanity in the Age of “the Next Pandemic”. **Visual Anthropology**, v. 29, n. 1, p. 36–53, 2016.

LYNTERIS, Christos. The Prophetic Faculty of Epidemic Photography: Chinese Wet Markets and the Imagination of the Next Pandemic. **Visual Anthropology**, v. 29, n. 2, p. 118–132, 2016.

LYNTERIS, Christos. How photography has shaped our experience of pandemics. **Apollo Magazine**, 2020. Disponível em: <<https://www.apollo-magazine.com/photography-pandemics/>>. Acesso em: 23/04/2020.

PICADO, Benjamim. Ação, instante e aspectualidade da representação visual: narrativa e discurso visual no fotojornalismo. **Revista Famecos**, Porto Alegre, n. 39, ago. 2009, p. 35-41.

PICADO, Benjamim. **O olho suspenso do novecento**: plasticidade e discursividade visual no fotojornalismo moderno. Rio de Janeiro: Pensamento Brasileiro, 2014.

POIVERT, Michel. Does contemporary photography have a history? (A fotografia contemporânea tem uma história?). Tradução de Andrea Eichenberger. **Revista Palíndromo**, n. 13, jan./jun. 2015.

RANGER, Terence; SLACK, Paul. **Epidemics and Ideas**: Essays on the Historical Perception of Pestilence. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

ROSENBERG, Charles E. What Is an Epidemic? AIDS in Historical Perspective. **Daedalus**, v. 118, n. 2, p. 1–17, 1989.

SCHMID, Wolf. Narrativity and Eventfulness. **What is narratology?: questions and answers regarding the status of a theory**, p. 17, 2003.

SEJA, Nina. Life beyond the Still Zone: Documentary Photography after Chernobyl. **Afterimage: The Journal of Media Arts and Cultural Criticism**, v. 40, n. 3, p. 12–15, 2012.

SONTAG, Susan. **A doença como metáfora**. Rio de Janeiro: Graal, 2002.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VAN GELDER, Hilder. The shape of the pictorial in contemporary photography. **Image and Narrative**, n. 1, v. 10, n. 24, mar. 2009. Disponível em: <[http://www.imageandnarrative.be/inarchive/Images\\_de\\_1\\_invisible/Vangelder.htm](http://www.imageandnarrative.be/inarchive/Images_de_1_invisible/Vangelder.htm)>. Acesso em: 27/03/2020.

WARBURG, Aby. (1866-1929). **Werke in einem Band** (Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências). Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ZINK, Andrea. Approaching the Void—Chernobyl’in Text and Image. **Anthropology of East Europe Review**, v. 30, n. 1, p. 100–112, 2012.

Recebido em: 11/05/2020

Aceito em: 04/06/2020