
Fotografia em tempos de pandemia: a máscara como *páthos* warburgiano¹

Julianna Nascimento TOREZANI²
Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, BA

RESUMO

Desde a declaração oficial da pandemia causada pela COVID-19 pela Organização Mundial da Saúde em março de 2020 houve uma imensa modificação na vida das pessoas para que não houvesse uma ampla contaminação pelo novo coronavírus. Pelo estudo das imagens deste período busca-se os sintomas deste período pandêmico a partir da teoria de Aby Warburg (1866-1929), especificamente pelos conceitos de *Pathosformel* (fórmula de *páthos*) e *Nachleben* (sobrevivência). O objetivo deste trabalho é encontrar os sintomas deste período através da análise das imagens do fotojornalismo na cobertura desta crise sanitária. O traço metodológico se dá pela pesquisa bibliográfica, pesquisa documental e o *Pathosformel* seguindo alguns passos da transdisciplinaridade de Warburg. Resulta em indicar o uso da máscara como elemento de sobrevivência e sintoma deste tempo.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia. Máscara. Sobrevivência. Pandemia. *Pathosformel*.

Sobrevivências e Anacronismos Warburgianos

Diante de um mundo transformado por uma pandemia é necessário observar quais as imagens estão sendo elaboradas neste momento e como estas vão colaborar para narrar a história deste período específico. Na busca de elementos que abordam tal situação, é importante encontrar os sintomas desse tempo em suspensão, um caminho possível é através da ideia do *Pathosformel* (fórmula de *páthos*) criada, em 1905, pelo historiador de arte e cultura alemão Aby Warburg (1866-1929). Ao estudar obras de arte e diversos tipos de elementos visuais, o pesquisador buscava encontrar as fórmulas possíveis em diferentes imagens, criadas por diversos artistas e períodos históricos, visto que são gestos transmitidos desde a Antiguidade. Teixeira (2010, p. 142-143) explica que a noção de fórmula indica “[...] dimensão repetitiva do fenômeno, precisamente a condição para que sejam estudadas, com ênfase nos processos de transmissão – e consequentemente no reviver – das imagens primordiais que condensam tais energias”.

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia no XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professora do Curso de Comunicação Social da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Professora do Curso de Psicologia da Faculdade de Ilhéus. Professora do MBA Cultura visual: fotografia e arte latino-americana da Universidade Católica de Pernambuco. Doutora em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco. Mestra em Cultura e Turismo e Bacharelada em Comunicação Social pela UESC, e-mail: juliannatorezani@yahoo.com.br

As obras foram analisadas por Warburg a partir de diversos aspectos: pelos temas e conteúdos conectados ao devido contexto em que foram criadas; pela forma, ou seja, pelos elementos estéticos como cada expressão foi desenvolvido por cada autor. Esse estudo criou perspectivas de estudo no campo cultural e visual que resultou no *Atlas Mnemosyne*, através de constituições de imagens em pranchas. O primeiro tema que se debruçou foi sobre a figura da ninfa, presente em diversas obras e períodos. Maciel (2018, p. 202) elucida sobre o título desta obra que se apresenta como um projeto epistêmico e estético: “Mnemosyne, deusa da memória e mãe das artes, e Atlas, titã que carrega o mundo nas costas, fazem convergir anseios e emoções entre as ações de lembrar, criar, acumular e transportar”.

Como método, o estudioso agregava na mesma prancha vários tipos de imagens, entre reproduções fotográficas de pinturas, fotografias, recortes de jornais, selos, anúncios publicitários e desenhos, indicada com um determinado título (caracterizado como um índice). Os elementos visuais estavam dispostos de maneira móvel para que pudessem fazer mudanças de ordem em função das diversas interpretações que o estudo guiava na incursão pela História da Arte em relação à outras áreas do saber, como Sociologia, Antropologia, Psicologia e Filosofia, ou seja, de forma transdisciplinar, como explicam Valle e Rodrigues (2020, p. 10) “não no sentido de decifrá-las, mas de compreendê-las nessa constelação de imagens-fósseis presentes na memória coletiva da cultura”.

Levando, até mesmo, a outros significados pela constelação de imagens que surge na composição de cada prancha, que não está finalizada pois podem ser feitos deslocamentos entre as pranchas, também a inclusão de novos elementos visuais. Lissovsky (2014, p. 320-321) explica que são “imagens, não de obras de arte. Warburg as fazia fotografar e só depois de transferidas a este novo corpo (o papel fotográfico) eram aninhadas e reaninhadas, conforme suas afinidades, nos painéis de feltro preto de seu atlas”. Utilizando da fotografia como tecnologia que colaborou para a migração das imagens e para estudo da fórmula. “Por intermédio dela, Warburg criava à sua volta um universo cósmico onde todas as imagens-astros se equivaliam, independente de seu tamanho, distância e natureza, agrupando-se contra o fundo escuro do céu zodiacal, como constelações cintilantes em torno destes estranhos atratores” (LISSOVSKY, 2014, p. 320-321).

A forma de estudo de Warburg era aparente e colocado em prática até pela forma de organização de sua biblioteca em Hamburgo, a Kulturwissenschaftliche Bibliothek

Warburg (KBW), inaugurada em 1926, para reunir as obras que comprava e estudava, com conexões e diálogos na disposição ovalada dos livros, diferente do formato padrão de outras bibliotecas que atendiam a critérios técnicos de catalogação, neste espaço os livros deviam estar próximas pelas conexões de conteúdos para o cruzamento de elementos do conhecimento. “Biblioteca rizomática, onde as relações entre as imagens correspondiam às afinidades entre os campos de saber, em um momento em que os purismos disciplinares estabeleciam rígidas e castradoras separações” (MACIEL, 2018, p. 196). A biblioteca foi transferida, em 1933, para Londres por conta da ascensão do nazismo ao poder na Alemanha, se tornando o Instituto Warburg, com os mais de 60 mil volumes de sua coleção.

Warburg busca nesta investigação traçar caminhos para uma ciência da cultura, chamada de “ciência sem nome” ou “iconologia do intervalo”, através da busca de fórmulas e modelos que os artistas se inspiram para criação de suas obras em diversos momentos históricos. Importante que o caminho escolhido pelo historiador seja do campo da cultura para entender o mundo, visto que “[...] as práticas culturais se constroem, se inventam e se reinventam e possuem implicações tanto em nossa vida privada quanto em nossa compreensão de mundo, no nosso existir coletivo” (VALLE; RODRIGUES, 2020, p. 3). Através das pranchas, o historiador elabora um exercício de memória ao atentar sobre a sobrevivência, utilizando o termo *Nachleben*, em que determinadas formas representacionais são integradas nas obras, por um lado com aspectos de repetição, por outro de originalidade, visto que os artistas trabalham com essas duas perspectivas para suas criações, o que denota sua forma de pensamento transdisciplinar sobre o estudo da cultura e da arte e que as imagens sobrevivem e atravessam as eras, visto que se tornam atemporais. Para Didi-Huberman (2013, p. 29), “é bem esse o sentido da palavra *Nachleben*, esse termo do ‘pós-viver’: um ser do passado que não para de sobreviver”.

Interessante apontar novamente a importância da fotografia para construção das pranchas, em que muitos elementos visuais eram reproduções de pinturas, Warburg possuía, desde 1886, de uma câmera fotográfica portátil, trata-se de uma Kodak n.º 2 Bull’s-Eye, o que colaborou para o estudo das imagens como foi apontado acima por Lissovsky. Maciel explica que com a técnica fotográfica

que as imagens encontram-se livres de seus suportes materiais originais (pinturas, esculturas, afrescos, desenhos, mapas, manuscritos, objetos de cunho antropológico etc.), em um dispositivo que planifica visualmente estas expressões

em um espaço heterotópico regido por um tempo anacrônico. O preto e branco das fotografias contribui para a conquista desta planaridade do visível, que não implica em estabilidade de seus efeitos associativos, mas ao contrário, na constituição de um modo de ver onde as imagens e seus detalhes possam ser assimilados para além de hierarquias e categorizações (MACIEL, 2018, p. 202).

As imagens perpassam o tempo e o lugar, por isso que elas sobrevivem e se deslocam, estão em fluxo, em movimento e se colocam como memórias justapostas, seja nas 63 pranchas com cerca de mil imagens do *Atlas Mnemosyne* de Warburg que se configura como uma forma de exposição de imagem em rede, seja nos perfis das redes sociais das plataformas virtuais atuais, em que a navegação permite criar uma narrativa pelos fragmentos imagéticos ali expostos pela hipertextualidade. “Uma imagem, toda imagem resulta dos movimentos provisoriamente sedimentados ou cristalizados nela. Esses movimentos a atravessam de fora a fora, e cada qual tem uma trajetória – histórica, antropológicas, psicológica – que parte de longe e continua além dela” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 33-34). Neste sentido, o estudo que Warburg elabora sobre as imagens oferece caminhos para entender a cultura visual contemporânea, pois é proposto uma forma específica de estudá-las, sobretudo pela circulação das imagens na rede. Lissovsky afirma que

Desde a década de 1990, uma nova era global de migração das imagens teve início. A tecnologia e os meios digitais propiciaram uma expansão exponencial dos recursos de manipulação, processamento e distribuição. Elevaram ao infinito as possibilidades de apropriação, hibridação e transformação das imagens produzidas hoje e, junto com elas, de todas aquelas produzidas outrora. Somos tomados pela estranha vertigem de que tudo que alguma vez se fez imagem está agora à nossa disposição [...]. Em toda parte, artistas e pesquisadores já se deram conta de que as imagens estão vivas. De fato, deram-se conta de que sempre estiveram vivas, como Aby Warburg havia constatado em seu observatório; e nunca cessaram de se mover (LISSOVSKY, 2014, p. 321).

Para além do saber cultural que o atlas de Warburg apresenta, há também uma questão emocional no encontro dessas imagens nas pranchas, a leitura que pode ser feita afeta cada indivíduo de modo particular, pois são acionadas as experiências de cada um, pois ali estão tratadas as questões humanas em diversas situações positivas e trágicas, como o *páthos* de ascensão e queda. O que Warburg desenvolveu foi uma forma de estudo da cultura a partir das imagens, o que permite releituras das situações sociais, econômicas e políticas pelas conexões, contextualizações e relações estabelecidas entre elementos visuais de distintos períodos históricos. O estudioso criou, assim, uma reviravolta na

imagem e no tempo e buscou os sintomas de cada momento que sobrevivem ao tempo. “Entre fantasma e sintoma, a ideia de sobrevivência seria, no campo das ciências históricas e antropológicas, uma expressão específica do *rastro*” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 48, grifo do autor). Só uma visão atenta das camadas de questões e intencionalidades nos vários momentos é que se permite desmontar e descobrir estes rastros, além de como e porque permanecem, em que algo que tenha um significado e utilização em um grupo possa ser abordado em outro de maneira diferenciada ou não, ou seja, a forma sobrevivente aparece, desaparece e reaparece em lugares e tempos distintos (DIDI-HUBERMAN, 2013).

Neste momento de ampla produção de imagens, feitas com inúmeros dispositivos portáteis para circulação pela internet, em que há a onipresença das câmeras é válido encontrar as formas que demonstram os acontecimentos visualmente e extrair destas o conhecimento para compreensão da sociedade. Visto que “é hora de entender as imagens e, sobretudo, entender-se com elas” (LISSOVSKY, 2014, p. 321). Deste modo, a imagem conduz o saber, através dessa forma de abordagem de imagens vamos em busca de estudar o que ocorre na pandemia causada pela COVID-19 através da imagem.

Sintomas do tempo pandêmico no fotojornalismo

Na articulação de ver as imagens da pandemia pela ideia do *páthos* warburgiano e do viés do anacronismo se busca a força que tais cenas possuem. Desde 11 de março de 2020 em que a Organização Mundial da Saúde declarou oficialmente o estado de pandemia vemos imagens de um tempo chamado, muitas vezes, de suspenso, seja por artistas e por estudiosos. A força dessas imagens está no que carrega de sintomas de doença, medo, dor, perda, morte, luto. Mais especificamente esses sintomas estão na prática da rotina cotidiana, através dos hábitos de higiene, distanciamento social e isolamento domiciliar para conter o avanço da contaminação da população pelo novo coronavírus que causa uma doença infecciosa e não criar um colapso no sistema de saúde, mesmo que ao longo dos meses os cenários foram se modificando entre medidas restritivas e medidas de menos restrição indicadas pelas autoridades em saúde. Neste sentido, se coloca o desafio de abordar o fotojornalismo através do pensamento de Warburg, em que o “paradigma que conflui com as visibilidades contemporâneas do nosso *imago mundi*: uma imagem expressa seus sentidos em relação a outras imagens, o

que implica um *modus operandi* para entender e mesmo ter uma experiência com as dinâmicas imagéticas” (MACIEL, 2018, p. 192).

Um sintoma, em particular, chama ainda mais atenção no que toca aos números, durante o ano de 2020 acompanhamos os registros de infectados e mortos, a partir de 2021 um outro número passa a fazer parte dos dados, de pessoas vacinadas, a depender do laboratório tem a porcentagem da aplicação da primeira e da segunda dose. Importante situar que a primeira pessoa vacinada contra a COVID-19 no mundo foi Margaret Keenan, uma britânica de 90 anos, que recebeu a vacina da Pfizer no Reino Unido, no dia 8 de dezembro de 2020³. No Brasil, em 17 de janeiro de 2021, a primeira pessoa vacinada foi a enfermeira que trabalha na linha de frente de combate à doença Mônica Calazans, de 54 anos, que recebeu o imunizante Coronavac na cidade de São Paulo⁴.

Retomando a questão do *páthos*, Valle e Rodrigues (2020, p. 8-9) indicam que trata-se da “abordagem sobre a verificação de permanência gestual em imagens de tempos distintos, numa composição diagramática não cronológica (prancha a prancha), onde as narrativas mnemônica e argumentativas são compostas unicamente por imagens”, que podem ser deslocadas e combinadas em função do repertório cultural de cada pessoa. Seguindo os passos desses pesquisadores ao analisar o fotojornalismo digital contemporâneo através de uma ciência que busca o saber através das imagens, vamos em busca dos sintomas desse tempo pandêmico, especificamente pelas imagens fotojornalísticas na cobertura deste momento, lembrando o que afirma Silva Junior (2012a, p. 37): “o fotojornalismo como estrutura de discurso”. Estrutura essa de poder e de força que demonstra, discute e traz a reflexão do que ocorre, para que as pessoas possam acompanhar visualmente os acontecimentos.

Vale lembrar a afirmação de Jorge Pedro Sousa (2004, p. 19) que “um determinado contexto histórico-cultural, as narrativas convencionais no (foto)jornalismo contribuem para que determinados acontecimentos sejam vistos como socialmente relevantes, em detrimento de outros”. Assim, existe total relevância e necessidade da abordagem fotojornalística sobre a pandemia que tem o papel de informar, fazer refletir e conscientizar as pessoas da grave crise sanitária que ocorre, gerando também uma crise sócio-política.

³ Fonte: <https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/2020/12/08/britanica-de-90-anos-e-primeira-a-receber-a-vacina-da-pfizer-fora-dos-testes>

⁴ Fonte: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/2021/01/17/primeira-pessoa-e-vacinada-contracovid-19-no-brasil>

Se as pranchas do atlas eram móveis, as imagens atuais são móveis em função da circulação em rede (em que não há mais o modelo de distribuição em papel), que atende à tecnologia digital e ao cenário de convergência atual (SILVA, 2012a).

Um sistema de distribuição opera de forma centralizada, mantém uma hierarquia rígida entre os participantes e tem como objetivo principal a entrega de produtos acabados e uniformes ao consumidor. Um sistema de circulação flexibiliza e coloca em crise a concepção de hierarquia, assimila a lógica descentralizada da própria rede e gera a disseminação das informações como elemento necessário à experiência. A distribuição enfatiza o consumo. A circulação faz apologia da participação. Para a fotografia, circular é ter em conta a consideração a desmaterialização dos suportes, a flexibilização das ferramentas de tratamento da imagem e a amplificação dos canais de acesso da fotografia como produção simbólica (SILVA JUNIOR, 2012b, p. 3-4).

Desse modo, o sintoma aparente em muitas imagens na cobertura fotojornalística da pandemia é o uso de máscara, pelo exercício do anacronismo foram apontadas diversas situações em que a máscara foi utilizada para fins de proteção contra infecção, poluição e, até mesmo, de forma estética como em festividades carnavalescas (como de Veneza). Especificamente o uso da máscara por conta do contágio de doença também ocorreu durante o período da peste negra, entre 1347 e 1351, que levou ao óbito 25 milhões de pessoas, a ilustração que demonstra o médico que visita os pacientes infectados apresenta uma máscara em formato de bico de pássaro, em que era colocado um filtro com sais e ervas aromáticas para evitar o miasma (Figura 1). Foucault (1987) relata o que ocorria quando se declarava a peste numa cidade:

Em primeiro lugar, um policiamento espacial estrito: fechamento, claro, da cidade e da “terra”, proibição de sair sob pena de morte, fim de todos os animais errantes; divisão da cidade em quarteirões diversos onde se estabelece o poder de um intendente. Cada rua é colocada sob a autoridade de um síndico; ele a vigia; se a deixar, será punido de morte. No dia designado, ordena-se todos que se fechem em suas casas: proibido sair sob pena de morte. O próprio síndico vem fechar, por fora, a porta de cada casa; leva a chave, que entrega ao intendente de quarteirão; este a conserva até o fim da quarentena. [...] Só circulam os intendentes, os síndicos, os soldados da guarda e também entre as casas infectadas, de um cadáver ao outro, os “corvos”, que tanto faz abandonar à morte [...] Espaço recortado, imóvel, fixado. Cada qual se prende a seu lugar. E, caso se mexa, corre perigo de vida, por contágio ou punição (FOUCAULT, 1987, p. 190).

Figura 1 – Ilustração do médico que tratava de pacientes com a peste negra, 1347 e 1351.



Fonte: <https://www.romapravoce.com/carnaval-de-veneza-celebracao-suntuosa-e-cheia-de-magia/>

No exercício do anacronismo, interessante notar o quanto essa ilustração foi publicada diversas vezes (desde o início de 2020) para relembrar o que ocorrera naquela pandemia. Trata-se de uma imagem sobrevivente, que se coloca como transversal na perspectiva cronológica quando é retomada mais de 600 anos depois. Didi Huberman (2013, p. 69, grifos do autor) reforça que a ideia de sobrevivência “descreve *um outro tempo*. Assim, desorienta, abre, torna mais complexa a história. Numa palavra, ela a *anacroniza*. [...] a sobrevivência desnorreia a história, como cada período é tecido por seu próprio nó de antiguidades, [...] presentes e propensões para o futuro”.

A fórmula aqui se dá pelo gesto do uso da máscara, seguindo os passos da transdisciplinaridade indicada na obra de Warburg foi necessário olhar para essas imagens e escolher cenas em que o uso da máscara em comum se apresenta em diferentes contextos evocando distintos discursos.

Três Retratos da Sociedade Mascarada

As fotografias escolhidas foram feitas por fotojornalistas durante a cobertura da COVID-19 e estão presentes em seus perfis do Instagram, mas foram publicadas por veículos de comunicação em reportagens produzidas. São três registros de diferentes perspectivas, incluindo a atuação solidária das mulheres em Paraisópolis pela imagem de Rafael Vilela, o protesto silencioso no Rio de Janeiro registrado por Ana Carolina

Fernandes e a vacinação na Região Norte do país pela fotografia de Tarso Sarraf. Aborda-se o uso da máscara quanto atuação solidária, política e necessária à proteção da saúde para conter a disseminação do novo coronavírus, ao mesmo tempo que se torna um sintoma desse tempo, um elemento de sobrevivência. Para Maciel (2018, p. 197), “todo tempo é impuro, no vai e vem das sobras do passado e de projeções futuras, e é neste modo temporal da impureza que se chega ao conceito de *nachleben*, a sobrevivência ou vida póstuma das imagens”.

O fotojornalista independente Rafael Vilela registrou as mulheres que se tornaram Presidentas de Rua, na comunidade de Paraisópolis, na Zona Sul de São Paulo, para cuidar das pessoas no período da pandemia, entre elas está Katielle Nunes de Araújo, com 19 anos, estava sem emprego e cuida dos moradores da Rua Melchior Giola (Figura 2). As presidentas exercem um importante papel social, além de suprir as pessoas de alimentação e remédios, monitora quem está infectado com o novo coronavírus: “É uma coisa que o ele [Presidente Bolsonaro] deveria tá fazendo, não só aqui em Paraisópolis mas no Brasil todo com essa Pandemia”⁵.

Figura 2 – Katielle Nunes de Araújo, Presidenta da Rua Melchior Giola. Foto de Rafael Vilela.



Fonte: Perfil do Instagram @piravilela, 03 set. 2020.

A reportagem produzida pela National Geographic, com texto de Gabi Di Bella e fotos de Rafael Vilela, indica que o projeto foi criado pela Associação de Moradores de Paraisópolis, em que 655 monitores foram eleitos, sendo 90% de mulheres, para colaborar com o bem-estar das pessoas: “Entre as funções de cada presidenta estava cadastrar as

⁵ Fonte: Perfil do Instagram @piravilela, 03 set. 2020.

famílias de cada rua para que pudessem receber cestas básicas, kits de limpeza e contatar ajuda médica caso fossem infectados pela doença”, afirma Bella (2020). Vale ressaltar que as fotografias elaboradas para esta reportagem tiveram o apoio do Fundo de Emergência COVID-19 para Jornalistas da National Geographic Society. Rafael Vilela relata que:

Há 4 anos do último golpe de Estado brasileiro, que depôs uma mulher do posto mais alto de comando no país, são elas que mais sofrem com as consequências do COVID-19 e também as que mais se colocam à disposição para enfrentar o vírus. Um profundo agradecimento as mulheres de Paraisópolis que me permitiram entrar um pouco em suas vidas e pra contar essa história: Laryssa, Katielle, Bruna, Maria, Renata, Cláudia Regina, Cláudia Amaral, Dilmara e Rejane. Também a Elizandra, Gilson, Givanildo e Danial, da Associação dos Moradores de Paraisópolis e do @g10favelas, por todo apoio e suporte (VILELA, 2020)⁶.

Além de marmitas, máscaras e material de limpeza, as pessoas infectadas ficaram isoladas em um alojamento criado pelo projeto para não contaminar as pessoas da família em suas casas e a associação contratou médicos e ambulâncias, inclusive tendo uma moradora que conhece as ruas da comunidade, para chegar a quem precisou de atendimento. Em toda essa rede de apoio o uso de máscara foi essencial, pelas presidentas e pelas pessoas da comunidade, conscientes da necessidade de uso. De acordo com Rejane dos Santos, líder comunitária e fundadora do Emprega Comunidade, “máscara e álcool em gel são artigos de luxo onde as pessoas não tem o que comer”. Isso nos leva a reflexão acerca do uso da máscara, entre a necessidade para proteção contra a doença e a possibilidade em função de recursos para adquiri-la. O projeto teve resultado positivo, de acordo com o levantamento do Instituto Pólis, em 2020: “a taxa de mortalidade por covid-19 em Paraisópolis era, em meados de maio, de 21,7 por 100 mil habitantes, enquanto na Vila Andrade, o distrito onde a comunidade está localizada, o número chegava a 30,6 e na cidade de São Paulo, 56,2”.

Observamos aqui o uso da máscara em uma comunidade que assumiu o papel do governo, no cuidado das pessoas no momento de uma crise sanitária e econômica, o protagonismo feminino foi importante para colaborar com as pessoas em termos de alimentação e higiene, além da conscientização acerca da necessidade do distanciamento social.

⁶ Fonte: Perfil do Instagram @piravilela, 03 set. 2020.

Ana Carolina Fernandes, fotojornalista independente, registrou no dia 30 de abril de 2021 o protesto silencioso realizado na Praia de Copacabana, no Rio de Janeiro, pela ONG Rio de Paz, em memória aos mais de 400 mil brasileiros mortos pela COVID-19 e em oposição a forma como Governo Federal está tratando a crise causada pela pandemia (Figura 3). Fernandes questiona ao publicar sua foto em seu perfil do Instagram: “Quem são os responsáveis e os cúmplices?” desta situação de caos, ao fotografar os integrantes do grupo com a bandeira nacional e 400 sacos pretos, simbolizando os sacos em que são colocadas as pessoas no momento do óbito. A máscara utilizada pelos seis membros da organização cobre todo o rosto, vestidos com roupas brancas para homenagear os profissionais que atuam no combate à pandemia, fizeram a cada hora uma encenação representando o sepultamento das vítimas, sobretudo em covas coletivas. Antônio Carlos Costa, presidente da ONG, indica que esse número de mortos é absurdo e inaceitável: “Calarmos nesse momento nos torna cúmplices dos crimes cometidos pela classe governante brasileira, a começar pelo governo federal. O governo federal minimizou uma pandemia, foi lento no lançamento da campanha de vacinação em massa”.

Figura 3 – Protesto da ONG Rio de Paz. Foto de Ana Carolina Fernandes.



Fonte: Perfil do Instagram @culafernandes, 30 abr. 2021.

Esse é o quarto protesto organizado por este grupo que tem por objetivo alertar a população e as autoridades sobre o grave problema causado pela COVID-19. Fernandes é integrante do grupo Covid Latam (perfil @covidlatam do Instagram) em que atuam nove fotógrafas e nove fotógrafos para documentar a pandemia nos 14 países da América Latina, do qual Rafael Vilela também faz parte. Este projeto ganhou o Prêmio

FotoEvidence Livro World Press Photo como melhor cobertura *online* sobre a pandemia do novo coronavírus. Importante ressaltar que os fotojornalistas atuaram na cobertura da crise sanitária desde o início mostrando visualmente o que estava ocorrendo para documentar e conscientizar as pessoas da gravidade do momento que se atravessa, colocando sua saúde e vida em risco, como conta Fernandes (2021): “E eu como fotógrafa documentando uma pandemia na linha de frente, era testemunha e (possível) alvo do vírus, ao mesmo tempo”⁷.

Na cobertura fotojornalística de como a COVID-19 atingiu a Região Norte podemos acompanhar o trabalho de Tarso Sarraf, sobretudo em áreas das comunidades indígenas e os cuidados de saúde que as tribos estão recebendo. Uma das imagens mostra o indígena Aldair José, da Aldeia Cachoeira do Maró, no Rio Maró, Pará, ao ser vacinado com a segunda dose da CoronaVac, do Instituto Butantan, pelo agente de saúde da Secretaria Especial de Saúde Indígena do Ministério da Saúde (Figura 4).

Figura 4 – Aldair José, da Aldeia Cachoeira do Maró, Pará. Foto de Tarso Sarraf



Fonte: Perfil do Instagram @sarraftarso, 23 mar. 2021.

Sarraf que vem cobrindo a pandemia desde maio de 2020, especialmente no estado do Pará, registrou o *lockdown* na cidade de Belém, os profissionais de saúde, as comunidades indígenas e quilombolas, o Círio de Nazaré durante a pandemia, o tratamento médico (com a chegada da Ambulancha em locais que não é possível chegar

⁷ Fonte: <https://oglobo.globo.com/cultura/coletivo-covid-latam-apresenta-imagens-intimistas-globais-da-pandemia-veja-25003042>

ambulância), os hospitais de campanha, as pessoas infectadas nos hospitais, o sepultamento de muitas vítimas e a vacinação. Por conta dessa trajetória desabafa:

As pessoas acham que jornalista não tem coração. Mas vocês não têm ideia do quanto é difícil para nós, da Imprensa, estarmos na rua fazendo matérias sobre as mortes de pessoas que não conhecemos. E sabendo que, a qualquer momento, eu e nossos parentes e amigos podemos estar ali e na mesma situação. Por isso, e se puder, fique em casa e cuide-se. E que venha vacina para todos nós (SARRAF, 2021)⁸.

Nesta imagem de Sarraf observamos o uso da máscara pelo profissional de saúde, equipamento de proteção individual utilizada obrigatoriamente por todos em momento de atendimento, feitas com o material adequado podem conter as partículas que contém o novo coronavírus em 100%, proteção importante para quem está diretamente cuidando de pessoas doentes já que a contaminação ocorre em função das vias respiratórias, mesmo que a recomendação oficial da Organização Mundial de Saúde é para que todos utilizem este equipamento de segurança. Além do agente de saúde, na imagem o uso da máscara também é feito por um indígena, mesmo que mantenha os elementos culturais, como o cocar, a máscara é necessária e fundamental para proteção neste momento de pandemia, o que demonstra consciência, respeito as indicações sanitárias e exemplo para os integrantes da comunidade.

O sintoma aqui é observado pela máscara, que se torna um gesto e uma forma sobrevivente, mesmo que em outros momentos o uso se seu por outras razões, neste momento específico é a proteção contra uma doença terrível, ao mesmo tempo que o gesto configura como modelo de comportamento indicado pelos organismos de saúde. Didi-Huberman (2013, p. 71) ao tratar dos elementos de sobrevivência indica que “neles detecta paradoxos, ironias do destino e mudanças não retilíneas”. Tudo isso pode ser atribuído à máscara como *páthos*, sobretudo no cenário pandêmico que estamos vivenciando.

Considerações Finais

Pelas imagens podemos encontrar os sintomas desse tempo pandêmico, uma vez que a fórmula de *páthos*, colocada em prática nas pranchas do *Atlas Mnemosyne*, indica

⁸ Fonte: Perfil do Instagram @sarraftarso, 21 mar. 2021.

um saber que pode ser elaborado a partir destas. A forma de estudo de Warburg permite ter um olhar amplo acerca da cultura, de forma transdisciplinar, em que a abordagem busca várias áreas do conhecimento para entender a sobrevivência de uma determinada forma. Didi-Huberman (2013, p. 75, grifos do autor) esclarece que “[...] *se a arte tem história, as imagens, por sua vez, têm sobrevivências* que as “desclassificam”, desligam-na da esfera habitual das obras de arte”.

A máscara se torna um sintoma deste tempo, um gesto que abriga várias inclinações, do ponto de vista sanitário é a proteção contra uma doença infecciosa de alto contágio, do ponto de vista político se torna um posicionamento que respeito o discurso científico da prevenção, do ponto e vista econômico revela os recursos de poder comprar ou confeccionar para o uso, assim é possível perceber cores, texturas e marcas que acompanham tal elemento demonstrando os diversos extratos sociais da população e do ponto de vista cultural é uma forma de comportamento, de conscientização e compreensão da necessidade do uso em função da situação atual. Nesta perspectiva, não usar máscara e ser contra que outras pessoas usem apresenta o negacionismo da condição da pandemia, o descrédito com a comunidade científica e o apoio a determinado grupo político, sobretudo no Brasil.

Como elemento de sobrevivência e de anacronismo, a máscara aparece, desaparece e reaparece em diversos momentos, se tornando um discurso desse tempo específico, pela força agrega. A máscara das presidentas de rua de Paraisópolis registradas por Vilela, dos membros do protesto silencioso pelos mortos pela COVID-19 fotografados por Fernandes, do agente de saúde e do indígena sendo vacinado capturados por Sarraf se torna um *páthos* warburgiano. Se colocadas numa prancha estes registros junto com a ilustração do médico no período da peste negra se tornam móveis, atravessadas por várias vozes e interpretadas de diferentes formas pelo repertório que cada pessoa possui. Desconectadas do tempo específico indicam aparentemente que algo ocorre e que precisa revelar as camadas de significação.

REFERÊNCIAS

BELLA, Gabi Di. Em Paraisópolis, presidentas de rua cuidam do lar, dos filhos e dos vizinhos. **National Geographic**, 02 set. 2020. Disponível em: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/cultura/2020/08/paraisopolis-presidentas-de-rua-coronavirus-pandemia> Acesso em: 09 ago. 2021.

COLETIVO Covid Latam apresenta imagens intimistas e globais da pandemia; veja. **O Globo**, 10 maio 2021. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/coletivo-covid-latam-apresenta-imagens-intimistas-globais-da-pandemia-veja-25003042> Acesso em: 09 ago. 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história de arte e tempo dos fantasmas Segundo Aby Warburg. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução: Raquel Ramallete. 27. ed. Petrópolis: Vozes, 1987. Título original: Surveiller et punir.

LISSOVSKY, Mauricio. A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem? **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, Belém. v. 9, nº 2, p. 305-322, maio-ago. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/bgoeldi/a/fQyNvPPnQcjhBXVqNk83wr/?lang=pt>. Acesso em: 14 set. 2020.

MACIEL, Jane Cleide de Sousa. Atlas mnemosyne e saber visual: atualidade de Aby Warburg diante das imagens, mídias e redes. **Revista Ícone**, vol. 16, n. 2, p. 191–209, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/view/238041/pdf>. Acesso em: 15 set. 2020.

MANIFESTAÇÃO silenciosa em Copacabana lembra 400 mil mortos pela covid-19 no País. **Estadão**, 30 abr. 2021. Disponível em: <https://saude.estadao.com.br/noticias/geral,manifestacao-silenciosa-em-copacabana-lembra-400-mil-mortos-pela-covid-19-no-pais,70003699310> Acesso em: 09 ago. 2021.

SILVA JUNIOR, José Afonso da. Cinco hipóteses sobre o fotojornalismo em cenários de convergência. **Discursos Fotográficos**, v.8, n.12, p.31-52, jan./jun. 2012a. Disponível em: <https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/11925/10489> Acesso em: 09 ago. 2021.

SILVA JUNIOR, José Afonso. Da fotografia Expandida à Fotografia Desprendida: Como o *Instagram* Explica a Crise da *Kodak* e Vice-versa. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXXV, Fortaleza, 2012. **Anais [...]**. São Paulo: Intercom, 2012b. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/sis/2012/resumos/r7-1704-1.pdf> Acesso em: 30 mar. 2014.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo**: Introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

TEIXEIRA, Felipe Charbel. Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas. **História da Historiografia**: International Journal of Theory and History of Historiography, [S. l.], v. 3, n. 5, p. 134–147, 2010. DOI: 10.15848/hh.v0i5.171. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/171>. Acesso em: 14 set. 2020.

VALLE, Isabella Chianca Bessa Ribeiro do; RODRIGUES, Diego Luiz Nóbrega. Fotojornalismo e Pathosformel: uma mirada warburgiana sobre o fotojornalismo contemporâneo. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, XXIX, Campo Grande, 2020. **Anais [...]**. Campo Grande: COMPÓS, 2020. Disponível em: http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos_arquivo_00CS7RWMJ11JZBK9ZOOM_30_841_1_26_02_2020_15_09_16.pdf Acesso em: 07 ago. 2021.