

Pandemias e fotojornalismo: comparativo entre a cobertura da gripe espanhola e a pandemia da Covid-19 nas revistas Fon-Fon! e Veja¹

Pandemics and photojournalism: comparing coverage of the Spanish flu and the Covid-19 pandemic in Fon-Fon! and Veja magazines

Ingrid Pereira de Assis²

Francielly Oliveira Rodrigues da Silva³

RESUMO

Este artigo visa construir uma análise comparativa entre as fotografias produzidas durante a Gripe Espanhola, em 1918, e a pandemia da Covid-19, em 2020, nas revistas Fon-Fon! e Veja, apoiando-se na perspectiva teórica e metodológica da semiótica de Charles Sanders Peirce sobre os processos de percepção e significação das imagens e tendo, ainda, como suporte, os estudos de Lúcia Santaella, uma das principais divulgadoras da semiótica e do pensamento norte-americano. Exploraram-se conceitos sobre a importância das fotografias e do fotojornalismo como agentes narrativos na construção da história. No processo de construção da análise, firmou-se a categorização das imagens, tendo como principal hipótese o apontamento das semelhanças fotográficas entre um período e outro. Comprovou-se a suposição de similaridade entre as fotografias, seja em um plano político-social ou apenas sob um ponto de vista visual.

Palavras-chaves: Fotojornalismo; Semiótica; Gripe Espanhola; Covid-19.

ABSTRACT

This article aims to construct a comparative analysis between photographs taken during the Spanish Flu, in 1918, and the COVID-19 pandemic, in 2020, in Fon-Fon! and Veja magazines. Relying on the theoretical and methodological perspective of Charles Sanders Peirce's

1. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

2. Doutora em Jornalismo, pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), professora da Universidade Federal do Tocantins (UFT).

3. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociedade, da Universidade Federal do Tocantins (UFT).

semiotics, on the processes of images' perception and meaning. Additionally, as support, Lúcia Santaella's studies, one of the main disseminators of semiotics and North American thought. Concepts about the importance of photographs and photojournalism as narrative agents in the construction of history were explored. In the process of constructing the analysis, images were categorized with the main hypothesis being the identification of photographic similarities between the two periods. The assumption of similarity between the photographs was confirmed, whether in a political-social level or merely from a visual perspective.

Keywords: Photojournalism; Semiotics; Spanish flu; Covid-19.

1. INTRODUÇÃO

Também conhecida como a pandemia mais mortal de todos os tempos, pelo menos até o aparecimento da Covid-19, no ano de 2020, a Grande Gripe de 1918 atingiu todos os continentes, deixando, no mínimo, 50 milhões de mortos (Barry, 2020). Apesar de ter sido chamada de “gripe espanhola”, a expressão não é uma referência à origem da doença, mas, sim, ao fato de que a imprensa do país ficou conhecida por ser pioneira na divulgação de notícias sobre o vírus e seus impactos na população (Kolata, 2002). No Brasil, em outubro de 1918, os principais periódicos da época estamparam em suas páginas, pela primeira vez, notícias sobre tal gripe. Ainda que não fossem comuns, esses jornais já traziam fotografias sobre o fato. Maud (2020, p. 6) explica que “[...] ao encapsular a epidemia em notícia, a imprensa, diária e semanal, codificou o caos que se abateu sobre a cidade, definindo personagens, lugares e papéis sociais na narrativa epidêmica, inclusive naturalizando a desigualdade social”.

Cento e um anos depois, outra doença, ainda mais avassaladora do que a do século XX, atingiu a humanidade e teve alcance mundial. A pandemia causada pelo coronavírus, uma infecção respiratória aguda de alta transmissibilidade, cujo primeiro registro foi na China, em dezembro de 2019, abalou as estruturas governamentais, levando o sistema de saúde pública a uma sobrecarga muito rapidamente⁴. Em 12 de março de 2020, o Ministério da Saúde divulgou informações sobre a primeira morte por Covid-19 no Brasil.

Sabe-se que o avanço da industrialização e massificação da produção fotojornalística aumentaram o volume de notícias acompanhadas de imagens. O fotojornalismo vivenciou novas potencialidades no que diz respeito à velocidade e manobrabilidade (Sousa, 2004). Com isso, demarca-se a diferença de recursos e equipamentos entre os dois acontecimentos abordados neste artigo. Porém, além do alcance mundial e do resultado devastador para a humanidade, a pandemia da Covid-19 possui outras fortes conexões com a Gripe Espanhola, entre elas, a cobertura

⁴. Ver mais sobre em: Boletim Observatório Covid-19 (2021, p. 6).

fotográfica. Sendo assim, este artigo traz os resultados de uma pesquisa que teve como objetivo principal construir uma análise comparativa entre as fotografias produzidas durante a Gripe Espanhola, em 1918, e a pandemia do Coronavírus, em 2020, nas revistas Fon-Fon! e Veja.

Para isso, a investigação se apoiou na perspectiva teórica e metodológica da semiótica de Charles Sanders Peirce, analisando os processos de significação das imagens. Explorou-se o fotojornalismo como agente narrativo na construção da história. A fotografia aparece, então, como uma extensão dos textos em veículos de comunicação. O processo de construção analítica se firma na categorização das imagens, tendo como principal hipótese o apontamento das semelhanças fotográficas entre um período e outro.

A investigação teve como objeto de estudo cinco edições das revistas Fon-Fon! (Edições n. 0044 – 0048) e Veja (Edições n. 2683, 2684, 2686, 2687, 2689), cujas fotografias, a partir de uma mirada inicial no *corpus*, foram sistematizadas nas seguintes categorias analíticas: retratos da morte, distanciamento *versus* aglomerações e política em pauta.

A escolha da Fon-Fon! ocorreu pela limitação de veículos com imagens sobre a doença que circulavam na época e pela disposição de seu anuário completo *online*, na Fundação Biblioteca Nacional⁵. Já a seleção da Veja se justifica por ser uma das principais revistas impressas ainda em vigor no Brasil e por trazer uma cobertura fotojornalística significativa da Covid-19. O recorte de edições da revista Fon-Fon! se deu justamente pela carência de cobertura fotográfica acerca da gripe espanhola, meses após o início da doença. Por isso, foram selecionadas as edições que veicularam imagens com mais destaque. Escolheu-se, então, cinco edições da Veja, visando estabelecer um recorte exploratório equivalente para a pesquisa. Vale destacar que, para este artigo, apenas algumas imagens coletadas serão comparadas, a título de exemplificação da análise.

Tendo em vista o *corpus* e a metodologia de análise empregada, avalia-se que um artigo como este se adequa à Revista Discursos Fotográficos, que publica semestralmente artigos, resenhas e demais materiais que se voltam a compreender aspectos da fotografia. O fotojornalista é um agente construtor de narrativas históricas e suas produções são fontes de significação (Eckert; Rocha, 2010). Nos processos retratados neste artigo, o desafio era retratar imagetamente algo invisível aos olhos humanos. Portanto, um artigo que se volte a esmiuçar isso pode ser de interesse para o periódico e seus leitores.

Considerando esses aspectos, organizou-se este artigo em dois tópicos principais, um detalhando a perspectiva semiótica de análise e o outro focado na análise propriamente dita das fotografias, culminando nas considerações finais.

5. Acervo digital (Fundação Biblioteca Nacional). Disponível em: Anuario (bn.br). Acesso em: 11 nov. 2022.

2. SEMIÓTICA ENQUANTO PROCEDIMENTO METODOLÓGICO

Passados mais de cem anos, os estudos do filósofo-lógico-matemático norte-americano, Charles Sanders Peirce (1839-1914), ainda causam grandes discussões entre estudiosos. Sendo a semiótica, por definição, “a ciência que ajuda a ler o mundo” (Brosso; Valente, 1999, p. 11), Peirce buscou desenvolver um método pragmático que pudesse fornecer um método científico para a filosofia. Suas investigações sobre os conceitos de representação e percepção de imagens ofereceram às diferentes áreas do conhecimento ferramentas eficazes para se debater e analisar, de forma científica, os fenômenos imagéticos que nos cercam.

Santaella (2000, p. 9) define a semiótica como algo que ainda está nascendo e vivencia um processo de crescimento. Compreende-se, aqui, que a semiótica é o estudo “que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis”, ou seja, “investiga os modos como apreendemos qualquer coisa que aparece à nossa mente, qualquer coisa de qualquer tipo” (Santaella, 2000, p. 2). Para Santaella e Nöth (2021, p. 6-7), a ciência dos signos é a área “dos sistemas e dos processos significados na cultura e na natureza”, processos estes em que os signos desenvolvem todo o seu potencial de significação e interpretação.

Romanini (2016, p. 20) explica que, para Peirce, todas as questões relativas à natureza da realidade e da existência do mundo “não podem ser resolvidas na busca de princípios ou leis absolutas, mas, sim, no processo contínuo de significação”. Tal processo só ocorre quando se estabelece uma conduta indagadora em “num diálogo entre nós e a realidade” (Romanini, 2016, p. 20). Tais diálogos são chamados de vivências.

Sintetizando, para se adequar ao que possibilita um artigo, ainda que se corra o risco de simplificar alguns aspectos da teoria peirciana, signo é tudo aquilo que tem o poder de representar outra coisa considerando, claro, que todo e qualquer fato, constitui-se como e a partir de uma prática de produção de linguagem e sentido (Santaella, 2003). Fidalgo e Gradim esclarecem que a semiótica, na comunicação, coloca ênfase na criação de significados e na construção de mensagens a serem transmitidas. “Para que haja comunicação é preciso criar uma mensagem a partir de signos, mensagem que induzirá o interlocutor a elaborar outra mensagem e assim sucessivamente” (Fidalgo; Gradim, 2005, p. 19).

Segundo Peirce (2003, p. 46), o signo possui uma natureza composta por três elementos, definindo-se como uma relação triádica, que inclui o próprio signo, o objeto (referente) e o interpretante. Logo, se o signo é algo diferente de si mesmo, essa outra coisa é chamada de objeto do signo. Santaella e Noth (2021, p. 12) detalham que objetos de signos não são objetos materiais propriamente. Sendo assim, parte-se para as divisões das relações triádicas elencadas por Peirce (2003, p. 51), para quem os signos são divididos em três tricotomias:

[...] a primeira, conforme o signo em si mesmo for uma mera qualidade, um existente concreto ou uma lei geral; a segunda, conforme a relação do signo para com seu objeto consistir no fato de o signo ter algum caráter em si mesmo, ou manter alguma relação existencial com esse objeto ou em sua relação com um interpretante; a terceira, conforme seu interpretante representá-lo como um signo de possibilidade ou como um signo de fato ou como um signo de razão.

Ou seja, todo e qualquer elemento se enquadrará em três processos que se sucedem: *primeiridade* (os ícones), *secundidade* (os índices) e *terceiridade* (os símbolos)⁶. Tais etapas são realizadas pelo cérebro humano, justamente a partir dos signos que constituem o pensamento e que organizam as linguagens. Pignatari (2004, p. 19) detalha que a “primeiridade implica as noções de possibilidade e de qualidade”, já a secundidade, “as noções de choque e reação, de aqui-e-agora, de incompletude”, enquanto a terceiridade se refere “as noções de generalização, norma e lei”. É a partir da compreensão dessas divisões triádicas de Peirce sobre o signo que as teorias de significação, objetivação e interpretação das imagens se organizam. Portanto, o termo signo será usado, neste artigo, para representar um objeto perceptível e a análise se estruturará a partir dos três processos supracitados.

2.1. Semiótica aplicada à análise de fotografia

Neste tópico, aborda-se a semiótica aplicada à análise da fotografia, de modo a conduzir para a explicitação dos caminhos metodológicos que conduziram para as reflexões analíticas a partir do *corpus*. Santaella (2004) afirma que os signos estão crescendo e se desenvolvendo no mundo. Principalmente, após o surgimento da fotografia, “desde a explosão da imprensa e das imagens, seguida pelo advento da revolução eletrônica que trouxe consigo o rádio e a televisão, [...] e hoje com a revolução digital que trouxe consigo o hipertexto e a hipermídia” (Santaella, 2004, p. 13–14), a humanidade vem sendo povoada por milhares de novos signos. Uma análise interessante da autora, em referência aos trabalhos do psicólogo Merlin Donald, é que a expansão semiosférica, isto é, “a expansão dos reinos dos signos” (Santaella, 2004, p. 14), não é apenas um produto decorrente do ambicioso capitalismo, mas, sim, também faz parte do programa de evolução da espécie humana.

6. O ícone se refere aos signos de qualidade ou, se preferível, de semelhança com o seu objeto. Santaella e Noth (2021, p. 14) exemplificam dizendo que “imagens são ícones. As qualidades que elas representam são cores, formas, volumes, texturas”. Já o índice está vinculado às ideias de dualidade, de ação e reação, “ele mantém uma conexão de contiguidade física com o objeto que indica” (Brosso; Valente, 1999, p. 21). Por fim, tem-se o símbolo que se encontra quase que diretamente conectado ao seu objeto. Brosso e Valente (1999, p. 21) apontam que isso acontece por “força da ideia da mente que usa o símbolo, [...] cuja ligação com o objeto é definida por uma convenção geralmente social”. É por meio dele que se encontra a significação.

É a partir dessa concepção, da crescente “proliferação ininterrupta de signos” (Santaella, 2004, p. 14), que a necessidade de estudo sobre o assunto se faz necessária, no caso desta pesquisa, focando no debate acerca da compreensão de como se pode acionar as teorias de Peirce, aplicando-as à análise da linguagem fotográfica, durante os períodos e objetos já apresentados. Segundo Santaella (2004, p. 20), a quase-ciência da semiótica fornece meios para investigar e entender como “apreendemos qualquer coisa que aparece à nossa mente, qualquer coisa de qualquer tipo, algo simples como um cheiro ou a formação de nuvens no céu”. Por isso, a estruturação e conceituação sobre como os signos agem, em processo de significação verbal ou não verbal, contribuem para o desenvolvimento metodológico deste trabalho.

Em suas interpretações, Santaella (2004, p. 20-21) coloca que, para Peirce, aquilo que possui o poder de atrair a “sensibilidade humana, em qualquer tempo e espaço” faz parte do “crescimento da razão criativa corporificada no mundo”. Isto é, atravessa pensamentos e sentimentos sobre algo, sejam eles simbólicos ou não. As nomeações da autora para os diferentes ramos da semiótica possibilitam enquadrar e definir esta análise como de tipo “lógica crítica”, que tem como base “as diversas espécies de signos e estuda os tipos de inferências, raciocínios ou argumentos que se estruturam através de signos” (Santaella, 2004, p. 22-23).

Neste trabalho, fez-se, portanto, a observação dos elementos signícos presentes nas imagens e, a partir deles, o levantamento das inferências sobre quais linhas de raciocínio jornalístico foram usadas na seleção das fotos, permitindo, assim, a construção dos argumentos de interpretação e percepção acerca do fotojornalismo, enquanto elemento de construção da história da humanidade.

Como já apresentado, Peirce (2003, p. 51-53) sustenta a teoria de que o signo possui uma natureza triádica, podendo ser analisado, primeiramente, “conforme o signo em si mesmo”; em segundo, de acordo com “a relação do signo para com seu objeto consistir no fato de o signo ter algum caráter em si mesmo ou manter alguma relação existencial com esse objeto ou em sua relação com um interpretante”; ou em como seu interpretante pode representá-lo “como um signo de possibilidade”. Simplificando, os signos podem ser explorados tanto no seu poder de significação, quanto na sua referência ao que pode estar sendo representado e, também, nos tipos de interpretação que eles podem vir a estimular nas pessoas. Dessa forma, “a teoria semiótica nos permite penetrar no próprio movimento interno das mensagens, no modo como elas são engendradas, nos procedimentos e recursos nelas utilizados” (Santaella, 2004, p. 24).

A semiótica, a partir desta perspectiva, contribui com a abordagem de análise das fotografias, permitindo compreender seus contextos de representação e comunicação. Usando como exemplo a fotografia, Peirce (2003, p. 65) afirma que “[as imagens] são muito instrutivas, pois sabemos que, sob certos aspectos, são exatamente como os objetos que representam”. O autor ainda explica que “a mera impressão, em si mesma, não veicula informação alguma. Mas o fato de ela ser virtualmente uma secção de raios

projetados a partir de um objeto conhecido sob outra forma, torna-a um Dicissigno” (Peirce, 2003, p. 85).

Entre as principais tricotomias dos signos, Peirce (2003, p. 53) define dicissigno como “um signo que, para seu Interpretante, é um signo de existência real”. embora o signo dicente, além da sua referência ao real, possa propiciar alguma informação, já que “um dicissigno necessariamente, envolve, como parte dele, um Rema para descrever o fato que é interpretado como sendo por ela indicado” (Peirce, 2003, p. 53). Para fins de entendimento, um Rema é um signo que, “para o seu interpretante, é um signo de possibilidade qualitativa, entendido como representando esta e aquela espécie de Objeto possível” (Peirce, 2003, p. 53).

É a partir de tais concepções que se parte para o método de análise aplicado às fotografias e as mensagens que elas transmitem para a sociedade. O próximo tópico tem como intenção estabelecer conceitos sobre a semiótica dos signos imagéticos criados pela cobertura fotojornalística, em específico, de pandemias.

2.2. Diálogos sobre significação, objetificação e interpretação

Pode-se classificar as fotografias como um tipo de tradução de ideias que se apresentam codificadas por meio da linguagem visual e partem para a significação, objetificação e interpretação, variando de acordo com o seu interpretante (Santaella, 2004). Mauad (1996, p. 11) detalha que “a fotografia deve ser considerada como produto cultural, fruto de trabalho social de produção signíca”. Para ela, na análise de materiais fotográficos, deve-se, primeiramente, compreender que “[...] coexistem e se articulam múltiplos códigos e níveis de codificação, que fornecem significado ao universo cultural dessa mesma sociedade [...] são elaborados na prática social e não podem nunca ser vistos como entidades ahistóricas” (Mauad, 1996, p. 11).

Em um segundo passo, seria necessário configurar a fotografia “como resultado de um processo de construção de sentido”, possibilitando, a partir destes dois fatores, as informações necessárias para realizar a análise do que não é visível “ao primeiro olhar, mas que concede sentido social à foto” (Mauad, 1996, p. 11). Desse modo, as peculiaridades que ligam a natureza indicial da fotografia podem ser observadas, afinal, uma imagem sozinha não explica nada, apenas mostra ou aponta algo. O caráter indicial, usualmente, só é atribuído após o momento de captura da fotografia. Percebe-se, então, que as discussões acerca das relações entre o fotojornalista e a produção da imagem, a partir de seus códigos sociais, não devem ficar em segundo plano. Isso porque o olhar do repórter fotográfico e a sua decodificação do que está sendo fotografado envolve um processo de formação de sentido, que deve ser debatido. Mauad (1996, p. 11-12) demarca que, para se chegar ao terceiro passo de análise e “ultrapassar o mero *analogon* da realidade”, faz necessário compreender as relações entre signo e imagem.

Normalmente caracteriza-se a imagem como algo “natural”, ou seja, algo inerente à própria natureza, e o signo como uma representação simbólica. Tal distinção é um falso problema para a análise semiótica, tendo em vista que a imagem pode ser concebida como um texto icônico que antes de depender de um código é algo que institui um código. Neste sentido, no contexto da mensagem veiculada, a imagem — ao assumir o lugar de um objeto, de um acontecimento ou ainda de um sentimento — incorpora funções sógnicas (Mauad, 1996, p. 11-12).

Para a pesquisadora, a estruturação das imagens, enquanto agente simbólico ou como transmissor de mensagens, define-se em uma “dupla referência”. A primeira consiste em uma alusão a si mesma e a segunda se vincula ao “conjunto de escolhas possíveis, não efetuadas, que se acham em relação de equivalência ou oposição com as escolhas efetuadas” (Maud, 1996, p. 12-13). Ou seja, a cobertura fotojornalística, ao mesmo tempo que envolve o público, evocando sentimentos e emoções, oferece informações e contextualizações em um conjunto de escolhas que perpassam as não escolhas.

Vale frisar também que as fotografias são signos imagéticos que combinam mensagens denotativas e conotativas. O ato de fotografar embora possa ser uma atividade individual, seu resultado percebido por uma coletividade, o que acarreta em uma variedade de interpretações. Isso porque a fotografia também desperta associações com outros signos, de outros sistemas, variando segundo a perspectiva sociocultural de fruição. Barthes (2012, p. 35) reforça que toda imagem é polissêmica e “[...] implica, subjacente a seus significantes, uma cadeia flutuante de significados”. Já Santaella (2004, p. 11) explica que os efeitos de interpretação que os signos provocam não “precisam ter necessariamente a natureza de um pensamento bem formulado e comunicável, mas podem ser uma simples reação física ou podem ainda ser um mero sentimento”. Esse processo associativo criado na mente, após a visualização do signo, produzirá, para o intérprete, outro signo que vai traduzir o significado do primeiro. Ou seja, o significado de um signo é outro signo (Santaella, 2000). São nestes sequenciais sistemas de significação que os interpretantes sucessivos surgem. Desse modo, o signo, seu objeto e o interpretante formam uma tríade, a partir da qual são entendidos os processos de significação.

Tal qual o signo, o interpretante também possui uma versão triádica. Apesar do intérprete ter uma importância no processo de interpretação, este processo vai além do intérprete. “[...] Pelo menos, três passos para que o percurso da interpretação se realize. Antes de tudo, é preciso considerar que o interpretante não quer dizer intérprete. É algo mais amplo, mais geral” (Santaella, 2004, p. 23-24). Para Peirce (2003), os três tipos de interpretante são denominados como: imediato, dinâmico e final. Elementos lógicos, racionais, emotivos, ativos, reativos, entre outros, atravessam as habilidades mentais e

sensoriais acionadas no processo interpretativo. Santaella (2004) esclarece que todas as tricotomias apresentadas por Peirce estão interligadas, não sendo classificações autossuficientes, mas funcionando de forma coordenada.

Os conceitos teóricos já apresentados serão utilizados como material de apoio para a análise aplicada às fotografias selecionadas nas revistas *Fon-Fon!* e *Veja*. Parte-se do pressuposto que o entendimento das implicações semióticas das imagens se dá pelo processo de compreensão dos meios em que as imagens foram transmitidas e veiculadas, “das características que elas têm em si mesmas, na sua natureza interna, dos tipos de relações que elas estabelecem com o mundo ou objetos nelas representados e dos tipos de recepção que estão aptas a produzir” (Santaella, 2003, p. 162). Ressalta-se que, para a construção de uma interpretação cientificamente relevante, as fotografias precisam de contextualização. A partir daí, a análise se fundamentará na mirada das características existenciais do signo.

Sendo assim, destaca-se que as legendas das fotografias também contribuirão com o desenho deste contexto, conferindo às imagens selecionadas uma particularidade histórica e delimitando as possibilidades interpretativas dos signos não verbais, visto que são demasiadamente polissêmicos, conforme já explicado. Absorveram-se, então, os sinais não verbais inseridos nas imagens para que se tenha uma percepção contemplativa, observacional e apropriada concomitantemente.

Acionaram-se as categorias de primeiridade, secundidade e terceiridade para realizar o gradual processo interpretativo das imagens. Dessa forma, após essa observação generalizada, a investigação seguiu para a tentativa de “extrair de um dado fenômeno aquilo que ele tem em comum com todos os outros que compõem uma classe geral” (Santaella, 2004, p. 32). O que deve ser compreendido, a partir dessa investigação, é que as características similares entre as imagens fazem com que elas funcionem como um signo, isto é, habilitam a representação de algo que já aconteceu e a produção de efeitos em uma mente interpretadora. Feitas essas considerações, pode-se discutir como as relações estabelecidas entre o ícone e o símbolo da imagem podem servir como ferramenta para pesquisa da linguagem imagética. Acerca da significação, Santaella (2003, p. 6) pondera que:

a análise semiótica nos permite explorar o interior das mensagens em seus três aspectos. O primeiro deles diz respeito às qualidades e sensorialidade de suas propriedades internas, como por exemplo, na linguagem visual, as cores, linhas, formas, volumes, movimento, luz etc. O segundo aspecto diz respeito à mensagem na sua particularidade, no seu aqui e agora em um determinado contexto. O terceiro aspecto se refere àquilo que a mensagem tem de geral, convencional, cultural.

Uma vez que estes fundamentos são aplicados e o poder sugestivo, indicativo e representativo dos signos é posto, parte-se, agora, para a categorização das imagens, de forma a sistematizar a comparação entre as publicações selecionadas. Essa divisão se justifica pela necessidade de construção de sentido das fotografias e realização do paralelo, já que “é só na relação com o interpretante que o signo completa sua ação como signo” (Santaella, 2004, p. 38). Foram determinadas três categorias, sendo elas: retratos da morte, distanciamento *versus* aglomerações e política em pauta, conforme poderá ser conferido no tópico seguinte.

3. ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE AS FOTOGRAFIAS

Para a análise comparativa, primeiramente, foi realizada uma mirada nas edições das revistas Fon-Fon! e Veja, dos anos de 1918 e 2020, respectivamente. A partir desse olhar inicial, sistematizaram-se as categorias mencionadas acima, tendo como critério a repetição temática, e as fotografias foram organizadas nas categorizações identificadas. Para este artigo, houve a seleção de cinco edições de cada periódico que representassem o grupo de fotografias de cada categoria.

Foram selecionadas as edições nº 0044, 0045, 0046, 0047 e 0048 da revista Fon-Fon!, todas do mês de novembro de 1918, período este em que o veículo mais introduziu fotografias relacionadas à gripe. Vale observar que as edições selecionadas, disponíveis no anuário da Fundação Biblioteca Nacional, não possuíam informações referentes aos nomes dos fotógrafos. Para a revista Veja, foram escolhidas as edições nº 2683, 2684, 2686, 2687 e 2689. Ela é uma das poucas revistas impressas em vigor no país e apresentou uma cobertura fotojornalística significativa da Covid-19, abrindo um espaço comparativo entre as coberturas desses momentos históricos. Frisa-se que história e a memória podem ser e são construídas socialmente por meio de processos de significação e internalização de fatos. Desse modo, os discursos fotojornalísticos se ancoram na memória coletiva, validada na produção e reprodução de fotografias, possibilitando o desenvolvimento de símbolos que sustentam os valores socioculturais.

Neste artigo e na pesquisa completa, o percurso analítico se deu por três categorias: primeiridade, secundidade e terceiridade (Peirce, 2003). Na primeira categoria, realizou-se uma leitura do fundamento do signo, percebendo nas fotografias as propriedades qualitativas, em terminologia semiótica, seus quali-signos. Foram analisados, ainda, seus aspectos singulares e gerais, em busca dos seus sin-signos ou legi-signos. Na secundidade, focou-se no objeto do signo e a relação dele com o objeto, explorando o poder sugestivo, indicativo e representativo das fotografias. Como na primeiridade, aqui, as imagens também podem ser investigadas em três níveis: expondo as suas referencialidades como ícones, índices ou símbolos. Por fim, na terceira fase, acompanha-se os níveis interpretativos do signo, focando nos tipos de efeitos que as fotografias podem produzir em seus receptores. Assim como nas categorias anteriores,

na terceira idade, também existem três potenciais níveis de interpretação, podendo ser estes puramente emocionais, reativos ou lógicos. Segue-se, agora, para as três categorias analíticas.

3.1. Retratos da morte

Com relação aos aspectos semióticos, serão apresentados, além da análise categórica, conforme estipulado no método, os elementos que compõem a relação do signo com ele mesmo, com o objeto e o interpretante. Nas demais fotografias, a análise focará apenas nas três categorias universais. A primeira categorização, “retratos da morte”, agrupa as fotografias que se referem à cobertura fotográfica de ritos fúnebres nas pandemias.

A revista Fon-Fon! tinha o costume de agrupar várias fotografias em uma única página. Nelas, é possível observar covas sendo cavadas. Apoiado na teoria Peirciana, entende-se que, na primeiridade, ocorrem apenas os sentimentos ligados a uma percepção inicial.

Figura 1 - Montagem comparativa entre a Revista Fon-Fon! 1918, ed. 0045⁷ e a Revista Veja, 2020, ed. 2687, p. 8⁸



Legenda: Cemitério em Manaus: calamidade pública em hospitais funcionando além de seus limites.



Legenda: Diversos aspectos do serviço de enterramento no cemitério do Cajú.

Fonte: Revista Fon-Fon! (1918, ed. 0045); Veja (2020, ed. 2687, p. 8).

Já as pessoas retratadas e, mais especificamente, suas vestimentas, trazem um contraste entre as duas fotografias, algumas remetendo ao passado. Aponta-se a similaridade entre os dois quali-signos de ambas as fotografias – o cemitério e as covas

7. O fotógrafo não foi creditado pela publicação.

8. Fotógrafo: Jonne Roriz.

–, que se classificam como propriedades icônicas do signo. Na secundidade, a relação é estabelecida pela reação do interpretante ao que está apresentado. Neste ponto, importam não apenas as imagens, mas também as legendas, que contextualizam e trazem referencial às fotografias. Ou seja, agora, não são apenas cemitérios, mas, sim, os cemitérios de Cajú e Manaus, em diferentes momentos históricos. As legendas complementam e contextualizam as informações sobre o que está exposto imageticamente. Elas conduzem o observador, limitando a polissemia interpretativa das imagens. Ressalta-se que as referências que constam na descrição da revista Fon-Fon, caso fossem expostas sozinhas, seriam insuficientes para apresentação do contexto.

Ao contrário da revista Fon-Fon! a Veja apresenta as fotografias acompanhadas de complementos textuais mais aprofundados que uma legenda (ancoradas em reportagens e notícias, por exemplo). É possível perceber, nas fotografias das duas revistas, árvores ao fundo, que indicam que o cenário retratado é um ambiente externo. Ademais, em todas as imagens, pessoas cercam as covas, em uma figuração do limiar entre a vida e a morte: o luto. Já na segunda categoria, elencada por Peirce, o interpretante alcança uma análise mais ampla e de corporificação do signo, por meio dos atributos singulares e, ao mesmo tempo, semelhantes entre as fotografias. A concepção de que as fotografias se referem às referidas doenças e que a consequência delas é a morte é o que fundamenta as dimensões do *sin-signo*.

Na terceiridade, faz-se a conexão interpretativa entre a qualidade e o fato. Trata-se do processo de análise que unifica os outros dois níveis para que o interpretante compreenda o material. Corroborou-se, com a investigação, a hipótese de que características similares presentes em produções fotojornalísticas (tais como enfoque e enquadramento, por exemplo) fazem com elas funcionem como um signo imagético, habilitando as representações das mortes em momentos históricos como pandemias. Aqui, os cemitérios estabelecem uma associação convencional com a assimilação da morte do corpo físico, mostrando-se como um símbolo visual. Tal conceito mental (*legi-signo*), por vezes cultural, sempre fez parte da vida humana e seu valor simbólico se transforma quase em um consenso entre a humanidade. Assim, acaba por produzir tristeza, horror, empatia, luto, indignação, interesse ou, até mesmo, curiosidade na mente interpretadora. Com o processo mental de pós-contextualização, alcança-se a consequência das doenças que permite, inclusive, contextualizá-las como pandemias: a numerosa quantidade de pessoas que vieram a óbito. Neste momento, as transições, imagética e de percepção entre a linguagem visual e verbal ocorrem e se retrolimentam com mais força para o interpretante.

Frisa-se, ainda, que os significados e interpretações construídos a partir das comparações permitem estabelecer uma conexão entre as duas pandemias e possibilitam o desenvolvimento da percepção crítica e apurada sobre o assunto. Isso contribui para a internalização desses símbolos na história de um país.

3.2. Distanciamento *versus* aglomerações

Levando em consideração o aspecto indicial do signo enquanto registro de um fato, as fotografias selecionadas demarcam a movimentação de pessoas em um espaço aberto e público, o que remete às aglomerações, classificadas como quebra dos protocolos de saúde pública, sobretudo, na pandemia da Covid-19. Posteriormente, nota-se que essas aglomerações são registradas, principalmente, em centros comerciais, espaços urbanos de compra e venda de produtos, levando ao seguinte questionamento: por que a escolha da cobertura fotográfica destes locais é tão presente em veículos de comunicação? Uma vez que os veículos de comunicação situados em um sistema capitalista que estimula o funcionamento do comércio a qualquer custo, não é de se estranhar que tais fotografias sigam enquanto valor-notícia o interesse público, a partir do registro do comportamento do setor econômico do país. *Pari passu*, ao considerarmos o aspecto histórico e simbólico das fotografias, observa-se que está registrado, nelas, o desrespeito quanto às regras do isolamento social, que decorreram, em parte, pela duvidosa atuação do poder público em realmente conscientizar e fiscalizar. Especificamente na pandemia do coronavírus, a população teve que lidar com declarações de desdém quanto às recomendações de cientistas, o descrédito sobre o uso de máscaras, as risadas perante as lágrimas de milhares de famílias⁹, a relativização do número de mortos e o constante discurso de priorização a economia¹⁰. Tudo isso por parte do então presidente do país, Jair Messias Bolsonaro.

Sabe-se que os símbolos não costumam guardar qualquer relação de semelhança com o objeto, pois essa relação é convencional e arbitrária. Por isso, para que se possa entender o símbolo que cerca as fotografias abaixo e as que já foram analisadas, necessita-se do contexto. No Brasil, a cobertura dos veículos jornalísticos sobre a gripe espanhola e seus efeitos não durou muito. Além do atraso em noticiar o início da doença (Kolata, 2002), a imprensa brasileira também falhou na cobertura dos desdobramentos. Alguns meses após o surgimento da variação do vírus da Influenza H1N1, as notícias sobre a gripe não ocupavam mais as principais páginas da revista. Quando muito, era noticiada a sua superação¹¹. A revista Fon-Fon! seguiu esta mesma linha editorial de agrupamento de fotos. Após novembro de 1918, o impresso não veiculou nenhuma outra imagem ou notícia acerca da gripe.

9. YouTube, Canal Jornal O Globo. Disponível: Bolsonaro imita falta de ar por Covid-19 - YouTube. Acesso em: 11 dez. 2022.

10. Disponível em: Coronavírus: o falso dilema da economia x vidas (theintercept.com). Acesso em: 11 dez. 2022.

11. Disponível: A imagem da pandemia – 1918-2020 - ZUM - ZUM (revistazum.com.br). Acesso em: 11 nov. 2022.

Figura 2 - Montagem comparativa entre as fotografias das revistas Fon-Fon! 1918, ed. 0047¹² e Veja, ed. 2683, p. 36¹³ e p. 37¹⁴



Legenda: 1. Um trecho da rua de São Bento, quando a epidemia atingiu o seu auge. — 2. Apesar da epidemia, a chegada da notícia da vitória dos aliados não impediu que a Rua 15 de novembro tivesse algum movimento e bastante embandeiramento.



Legenda: DUAS REALIDADES EM... Florianópolis: o prefeito endureceu o isolamento social e vai testar passageiro no aeroporto



Legenda: ... UM MESMO ESTADO Joinville: pessoas foram às ruas assim que a cidade anunciou a reabertura do comércio.

Fonte: Revista Fon-Fon! (1918, ed. 0047); Veja (2020, ed. 2683, p. 36-37).

12. O fotógrafo não foi creditado pela publicação.

13. Fotógrafo: Cristiano Andujar.

14. Fotógrafa: Claudia Morriesen.

No que se refere aos potenciais interpretantes (imediatos) gerados, pode-se aferir, a partir dos registros fotográficos, que a parte significativa da população desconhece as implicações da contaminação ou deliberadamente decidem ignorar as formas de cuidado, o que sugere uma minimização da gravidade das pandemias ou um conformismo diante dos riscos inerentes a elas.

3.3. Política em pauta

Uma ação política, sobretudo, de pessoas públicas responsáveis pelo gerenciamento da saúde durante uma pandemia, por si só, carrega atributos que justificariam a cobertura jornalística. Ao mesmo tempo, pode-se inferir, a partir das imagens analisadas, que tais registros podem transmitir mensagens contraditórias. Em fase de primeiridade, é possível estabelecer, entre as fotografias abaixo, uma conexão visual de similaridade. Nas duas imagens, estão presentes figuras de poder, mais especificamente, homens, posicionados de forma muito aproximada, em momentos pandêmicos nos quais o distanciamento seria o recomendado. Os brasileiros, no ano de 1918, também foram aconselhados a ficarem em casa, caso estivessem doentes, e a evitarem reuniões, o que, pelas próprias fotografias, é possível perceber que foi uma orientação ignorada pela população.

Figura 3 - Montagem comparativa entre a Revista Fon-Fon! 1918, ed. 0047¹⁵ e a Revista Veja, 2020, ed. 2687, p. 45¹⁶



Legenda: Visita de despedida do Dr. Wenceslão Braz no Supremo Tribunal, vendo-se S. Ex. ao centro da photographia, rodeado de um grupo dos nossos mais notáveis juriconsultos.



Legenda: Meyer Nigri, em reunião com o presidente Bolsonaro no planalto.

Fonte: Revista Fon-Fon! (1918, ed. 0047), Veja (2020, ed. 2687, p. 45)

15. O fotógrafo não foi creditado pela publicação.

16. Fotógrafo: Marcos Corrêa/PR.

As legendas das duas revistas trazem mais informações, mas não citam diretamente as pandemias, embora este fosse o foco das reuniões retratadas. Nas fotografias da *Veja*, os retratados aparecem sorrindo e apenas um aparece de máscara, o que denota pouca seriedade e até descaso em relação à pandemia e às orientações sanitárias. Percebe-se, com isso, que mais de um elemento nas imagens secundarizam a importância do debate político acerca da saúde pública do país, que vivencia, nos dois momentos históricos, situações drásticas.

Nestas imagens, os efeitos de interpretação podem variar em três níveis, configurando-se de acordo com a complementaridade. Em outras palavras, tais fotografias conseguem transmitir certas informações, o tanto que lhe são possíveis, porém cabe ao texto acrescentar esclarecimentos essenciais, visto que somente o visual não é capaz de transmiti-las.

O registro da ação política é um dos enfoques das pandemias, considerando que tais figuras de poder exercem influência na população, representam e deveriam cuidar do povo. As ações de tais lideranças políticas são como fontes estratégicas de informação, movimentando e engajando visões sobre o que está acontecendo. Desse modo, contribuem com a percepção das pessoas sobre o que está ou será apresentado. A percepção nas imagens selecionadas, ao final, parece dizer para a população que as pandemias não são tão graves e que os cuidados são dispensáveis, o oposto do que se espera com a cobertura de uma reunião em período pandêmico.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo se dedicou a estabelecer uma análise comparativa entre as fotografias produzidas durante a Gripe Espanhola e a pandemia do Coronavírus nas revistas *Fon-Fon!* e *Veja*, acionando a perspectiva semiótica de Peirce sobre os processos de significação das imagens enquanto metodologia. Percebeu-se, com a investigação, que o fotojornalismo é um agente narrativo importante na construção da história, visto que a memória pode ser e é construída socialmente através de processos de significação e internalização de fatos. Desse modo, o fotojornalismo auxilia na construção da memória coletiva que, como efeito, valida a produção e reprodução fotográfica. Com isso, são estabelecidos modos de narrar, inclusive, imagetivamente por meio do desenvolvimento de símbolos que sustentam uma sociedade. Esta importância da fotografia para a história já foi destacada por estudiosos, como o Boris Kossoy. Segundo ele, uma imagem fotográfica só alcançará todo o seu potencial informativo “na medida em que esses fragmentos forem contextualizados na trama histórica, em seus múltiplos desdobramentos, (sociais, políticos, econômicos, religiosos, artísticos, culturais enfim) que circunscreveu no tempo e no espaço o ato da tomada do registro” (Kossoy, 1999, p. 22).

Metodologicamente, esta pesquisa se amparou nos estudos de Peirce e de autores que desdobram sua perspectiva semiótica, tais como Lúcia Santaella. Sistematizou-se a aplicação da proposta metodológica aos processos de primeiridade, secundidade e terceiridade dos signos. A partir disso, chegou-se aos seguintes resultados: a) o estudo sobre as teorias dos signos possibilitou explicações e interpretações sobre o potencial interpretativo das imagens; b) as propostas para análise de imagens através da semiótica peirceana se mostraram uma ferramenta pertinente para construção do conhecimento acerca das capacidades de significação que as fotografias carregam em si; c) os efeitos de sentido produzidos pela percepção fotográfica perpassam o contexto histórico para que se chegue ao ícone como um símbolo social; d) foi possível estabelecer várias relações de similaridade entre as fotografias, apesar dos momentos históricos distintos.

Portanto, a fotografia fotojornalística se mostrou um componente essencial na construção de percepções sobre pandemias, atuando como um agente ativo e informativo na construção de narrativas históricas, ainda que, por vezes, contraditória com a urgência social. Isto proporciona à sociedade uma ampliação da capacidade de percepção e de sentido. Sabe-se que, embora o aspecto histórico apareça como ponto chave na investigação, consequentemente, neste artigo, não se adentrou as inúmeras mudanças tecnológicas que vivenciadas nos últimos anos, principalmente em relação às mídias, mesmo impressas, e à fotografia. Por isso, a presente pesquisa se mantém em aberto para novos desdobramentos e indagações, sobretudo, as que adentrem os aspectos tecnológicos e se relacionem com a análise de novas categorias ou temáticas fotográficas destes e outros períodos históricos.

REFERÊNCIAS

BARRY, John M. *A grande gripe: a história da gripe espanhola, a pandemia mais mortal de todos os tempos*. Tradução de Alexandre Raposo, Carmelita Dias, Cássia Zanon, Lívia Almeida, Maria de Fátima Oliva Do Coutto e Paula Diniz. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020.

BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Editora Cultrix, 2012.

BOLETIM OBSERVATÓRIO COVID-19. Boletim Extraordinário, Rio de Janeiro, 23 mar. 2021. Disponível em: [https://www.epsjv.fiocruz.br/sites/default/files/files/boletim_extraordinario_2021-marco-23-red-red%20\(1\)\(1\).pdf](https://www.epsjv.fiocruz.br/sites/default/files/files/boletim_extraordinario_2021-marco-23-red-red%20(1)(1).pdf). Acesso em: 11 out. 2022.

BROSSO, Rubens; VALENTE, Nelson. *Elementos da semiótica: comunicação verbal e alfabeto visual*. São Paulo: Panorama, 1999.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho. Mergulho na imaginação criadora: antropologia e imagem. *La Escalera-Anuário de la Facultad de Arte*, Buenos Aires, n. 20, p. 175-196, 2010. Disponível em: www.ojs.artes.unicen.edu.ar. Acesso em: 10 nov. 2022.

FIDALGO, Antônio; GRADIM, Anabela. *Manual de semiótica*. Covilhã, Portugal: BOCC UBI, 2005.

KOLATA, Gina. *Gripe: a história da pandemia de 1918*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

MAUAD, Ana. Através da imagem: fotografia e história interfaces. *Tempo*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 73-98, 1996. Disponível em: <https://www.academia.edu/>. Acesso em: 11 set. 2022.

MAUAD, Ana. Flagrantes da “Hespanhola”: a epidemia de influenza na imprensa ilustrada, Rio de Janeiro, 1918. *Brasília: Journal for Brazilian Studies*, London, v. 9, n. 1, p. 2-40, 2020. Disponível em: <https://tidsskrift.dk/bras/article/view/119938>. Acesso em: 30 nov. 2022.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. 6. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

ROMANINI, Vinicius. A contribuição de Peirce para a teoria da comunicação. *CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada*, Araraquara, SP, v. 14, n. 1, p. 13-56, 2016. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/8082>. Acesso em: 16 nov. 2022.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira, 2004.

SANTAELLA, Lúcia. *Teoria geral dos signos*. São Paulo: Pioneira, 2000.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Paulus Editora, 2021. Disponível em: books.google.com. Acesso em: 11 set. 2022.

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