

Covid-19 e Gripe Espanhola: paralelos fotográficos¹

Covid-19 and Spanish flu: photographic parallels

Eduardo Leite Vasconcelos²

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo encontrar referentes fotográficos da pandemia de Covid-19 naquela que foi a maior pandemia do século XX: a da Gripe Espanhola. Para tanto, fizemos uma análise qualitativa iconográfica e iconológica (Kossoy, 2020) de cinco fotografias ou conjuntos de fotografias da época da Gripe Espanhola encontradas no livro de John Barry, intitulado A grande Gripe (2020). Buscamos também, dentro o escopo imagético da pandemia de Covid-19, fotografias contemporâneas que evocassem temáticas semelhantes às imagens antigas, com o intuito de entendermos o que se repete e o que muda no registro fotográfico desses dois acontecimentos que distam cem anos entre si. O que percebemos, depois da análise, são indícios para a conceituação de uma estética da fotografia de pandemias e epidemias, como já problematizado por Lynteris (2016), atrelada às condições de produção de imagens de cada época.

Palavras-chave: fotografia; pandemia; história; fotografia documental.

ABSTRACT

This work aims to search for photographic references to the Covid-19 pandemic in the greatest pandemic of the 20th Century: The Spanish Flu. For this, we performed a qualitative iconographic and iconological analysis (Kossoy, 2020) of five photographs or groups of photographs from the Spanish Flu period found in John Barry's book The Great Influenza (2020). Between the imagetive scope of Covid-19 pandemic, we also looked for contemporary photographs that portrayed the similar topics to the old ones in order to understand what is repeated and what changes in the photographic register of these two events that

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

2 Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA)

happened one hundred years apart in time. After the analysis, we identified evidences for a conceptualization of a pandemics and epidemics aesthetic, as pointed out by Lynteris (2016), attached to the image production conditions of each time.

Keywords: *photography; pandemic; history; document photograph.*

1. INTRODUÇÃO: PARALELOS PANDÊMICOS

No ano de 1918, um vírus influenza se espalhou pelo mundo, a partir dos Estados Unidos, matando uma parcela considerável da população, que causou, ao menos, 50 milhões de mortes (Barry, 2020) em um mundo com uma população de menos de 2 bilhões de habitantes. De modo similar, no final de 2019, uma nova forma de Coronavírus surgiu na China e, pouco tempo depois, se espalhou pelo planeta. A pandemia de Covid-19 matou, em seu primeiro ano, quase 3 milhões de pessoas. Sendo a pandemia mais mortal desde a da Gripe Espanhola, a pandemia do chamado SARS-CoV-2 possui diversas semelhanças com aquela do início do século XX.

Para além do espalhamento pelo mundo e a mortalidade da doença, são diversas as semelhanças entre as duas doenças, tornando-se inevitável a comparação entre as duas pandemias: ambas foram causadas por vírus de RNA, transmitidos pelo ar, que entram no organismo pelas vias respiratórias; seus sintomas são similares, assim como os modos de prevenção e tratamento. Porém, as semelhanças entre as pandemias não se esgotam nos patógenos. Milhões de pessoas mortas ao redor do mundo. Colapsos em sistemas de saúde e funerários. *Lockdown*. Crises políticas, econômicas e diplomáticas. Uso generalizado de máscaras sobre os rostos da população. Ocultação da verdade. Informações desencontradas. Hospitais montados às pressas. Equipes de saúde completamente esgotadas. Corrida atrás de vacinas e remédios eficazes contra a doença. Entre diversas outras semelhanças. Portanto, não é de espantar que as imagens da pandemia da Gripe Espanhola se assemelhem tanto àquelas que vemos circulando desde o início da pandemia de Covid-19. E é isso que pretendemos observar neste trabalho. Porém, exatos cem anos separam o fim da pandemia da Gripe Espanhola e o início da de Covid-19, o que denota também inúmeras mudanças no mundo — tecnológicas, políticas, comportamentais —, fazendo com que também saltem aos olhos as diferenças entre os dois momentos. Isso também será explorado neste trabalho.

O presente artigo visa encontrar semelhanças e diferenças entre imagens das duas maiores pandemias do chamado mundo moderno, a partir de um estudo qualitativo de análise iconográfica e iconológica de fotografias, segundo o método proposto pelo historiador Boris Kossoy:

A análise iconográfica tem o intuito de detalhar sistematicamente e inventariar o conteúdo da imagem em seus elementos icônicos formativos; o aspecto literal e descritivo prevalece, o assunto registrado é perfeitamente situado no espaço e no tempo, além de corretamente identificado. A análise iconográfica, entretanto, situa-se no nível da descrição e não da interpretação, como ensinou Panofsky. Este, referindo-se à representação pictórica, revive “o velho e bom termo” iconologia como um “método de interpretação que advém da síntese mais que da análise e que seria o plano superior, o da interpretação iconológica do significado intrínseco (Kossoy, 2020, p. 109-110).

O que faremos aqui é, portanto, olhar meticulosamente fotografias emblemáticas da pandemia de Gripe Espanhola, buscando imagens semelhantes na pandemia de Covid-19, não ficando tais similaridades restritas aos aspectos plásticos das fotografias, mas também à vasta gama de significados que tais imagens têm quando olhadas do ponto de vista da atualidade. Isso fará com que consigamos perceber como as pandemias e epidemias vêm sendo retratadas desde a invenção da câmera fotográfica - de acordo com o que Lynteris (2016) denominou como fotografia epidêmica- até hoje e entender as particularidades imagéticas de uma pandemia tão visual, como a de Covid-19, em que o aparelho fotográfico está ao alcance das mãos de bilhões de pessoas com capacidade de fotografar o mundo praticamente *ad infinitum*.

2. PARALELOS TECNOLÓGICOS

Antes de entrar na análise das fotografias propriamente ditas, é importante entendermos em quais contextos tecnológicos e sociais as fotografias analisadas neste trabalho foram feitas. Isso porque as fotografias só podem ser feitas de acordo com as possibilidades pré-programadas no/pelo aparelho fotográfico (Flusser, 2018). E se há algo que mudou drasticamente nos cem anos que separam as duas pandemias foram os aparelhos fotográficos, utilizados para documentar, em imagens estáticas, esses acontecimentos históricos tão significativos. Apesar de ter sido a primeira pandemia vastamente fotografada da história (Navarro, 2010) — com uma produção de imagens nunca antes vista, a partir do surgimento de câmeras mais leves e mais rápidas —, a quantidade de imagens existentes da pandemia de *Influenza* de 1918 parece mínima quando vista a partir do prisma da atualidade, em que milhões de fotografias são tiradas a cada minuto.

Coincidindo temporalmente com os momentos finais da Primeira Guerra Mundial e sendo consequência direta desta (Barry, 2020) —, a pandemia da Gripe Espanhola eclode juntamente com o surgimento do próprio fotojornalismo, ambos fazendo parte do que Amar (2005) chamou de “mundialização dos problemas”. “A mundialização dos

problemas, revelada pela Primeira Guerra Mundial, se desenvolve na economia, na política e na tecnologia. Tem-se que estar rapidamente informado. A imagem fotográfica com caráter jornalístico será um dos vetores desse desenvolvimento”³ (Amar, 2005, p. 37).

E foi a própria Guerra que fez com que a doença se espalhasse mundo afora. Diferentemente da pandemia de Covid-19, que surgiu e circulou entre países sem guerras decretadas entre si, através da grande circulação de pessoas pelo mundo atualmente, o vírus da Influenza de 1918 só se tornou pandêmico por conta do contato entre militares de diferentes países nos locais onde ocorreu a guerra (Barry, 2005). Por isso, a pandemia da Gripe Espanhola é indissociável da Primeira Guerra Mundial e dos desenvolvimentos tecnológicos feitos na guerra e logo após, inclusive no que diz respeito à fotografia feita no período.

As fotos de guerra publicadas entre 1914 e 1918, quase todas anônimas, eram, em geral – quando de fato transmitiam algo do terror e da devastação –, de estilo épico, e, frequentemente, retratos das consequências: os cadáveres espalhados ou a paisagem lunar resultante de uma guerra de trincheiras; as vilas francesas arrasadas que a guerra encontrara em seu caminho (Sontag, 2003, p. 22).

Não tratamos neste trabalho da guerra em si, mas, como veremos no próximo tópico, é notório – e esperável – que as fotografias da pandemia de Gripe Espanhola tenham essas mesmas características estéticas que Susan Sontag descreve em seu livro **Diante da dor dos outros**. Boa parte das fotografias feitas na pandemia de Gripe Espanhola mostram pessoas paradas, estáticas, posando para a câmera – quando mostram pessoas específicas, como equipes médicas – ou o cenário de devastação generalizada, porém, também sem grandes movimentações por conta das limitações técnicas dos equipamentos fotográficos da época – com imagens geralmente abertas de hospitais de campanha e militares.

Entretanto, não são apenas as limitações tecnológicas que fazem com que imagens de pandemias se assemelhem a imagens de guerra. Como a própria Susan Sontag (2007) afirma em **Doença como metáfora/Aids e suas metáforas**, doenças epidêmicas, muitas vezes, são referenciadas como um inimigo a ser guerreado, combatido, destruído e vencido. Portanto, diversas imagens da própria pandemia de Covid-19, ocorrida em um mundo sem guerras em nível mundial, remetem à devastação causada por uma. Talvez seja também por isso que encontramos tantas semelhanças

3 Todas as traduções feitas pelo autor. No original: *La mundialización de los problemas, revelada por la Primera Guerra Mundial, se desarrolla en el ámbito de la economía, de la política y de la tecnología. Hay que estar entonces rápidamente informado. La imagen fotográfica con carácter periodístico será uno de los vectores de este desarrollo.*

entre as imagens de 1918 e as de 2020, mas não apenas.

Antes de passarmos para o próximo tópico, faz-se necessário ainda fazer outros comparativos entre as duas pandemias. É preciso entender que a corrida tecnológica foi parte fundamental para o combate de ambas, apesar de a pandemia da Gripe Espanhola ter sido controlada pela mutação natural do vírus e não pela elaboração de uma vacina contra o H1N1. De fato, na época, não se sabia nem que a doença era a gripe e muito menos que era causada por um vírus, portanto as diversas vacinas testadas na época, feitas para prevenir a ação de bactérias, tiveram pouco ou nenhum efeito no controle da doença (Barry, 2020). Apesar disso, não fossem os avanços feitos tanto na medicina quanto na ciência na época da pandemia da Gripe Espanhola, muito do que foi feito na pandemia de Covid-19 não teria sido possível, como o sequenciamento do genoma do vírus em tempo recorde⁴, medidas não-farmacológicas eficazes, descarte rápido de medicamentos que não são eficazes contra o vírus e até o desenvolvimento de vacinas comprovadamente eficazes, que vêm, ao longo de 2021, amenizando os efeitos da pandemia pelo mundo.

3. PARALELOS FOTOGRÁFICOS

A partir do ponto explorado anteriormente neste artigo, analisaremos cinco fotografias (ou grupos de fotografias) da pandemia de Gripe Espanhola, de modo a encontrar semelhanças e diferenças com registros atuais. As imagens foram escolhidas de acordo com a temática que evocam dentro do contexto da pandemia, seja dentro de hospitais e cemitérios ou fora deles, mostrando as consequências do vírus nos lugares por onde ele passou.

3.1 EQUIPE MÉDICA

A primeira fotografia analisada aqui (Figura 1) mostra, em preto e branco, a equipe médica de um hospital posando para a câmera, olhando diretamente para a pessoa e o aparelho que fizeram a fotografia. Todos eles vestem branco da cabeça aos pés, incluindo os Equipamentos de Proteção Individual (EPIs), indispensáveis para a profissão, como toucas e máscaras cirúrgicas. Não há pacientes no ambiente, que é mostrado impecavelmente arrumado, com lençóis e travesseiros brancos sobre as camas de metal. De acordo com Barry (2005), as pessoas retratadas são médicos e enfermeiros da marinha dos Estados Unidos aguardando a chegada de pacientes contaminados com a Gripe Espanhola para começar o trabalho frenético de combate à

⁴ A doutora formada na UFBA que liderou o primeiro sequenciamento genético do coronavírus no Brasil. Consultado em 21 jul. 2021: <https://coronavirus.ufba.br/doutora-formada-na-ufba-que-liderou-o-primeiro-sequenciamento-genetico-do-coronavirus-no-brasil>.

doença. Porém, o autor não diz quem são as pessoas retratadas na imagem, tampouco quem é o responsável pelo registro da equipe.

Figura 1 – Equipe médica da marinha dos Estados Unidos

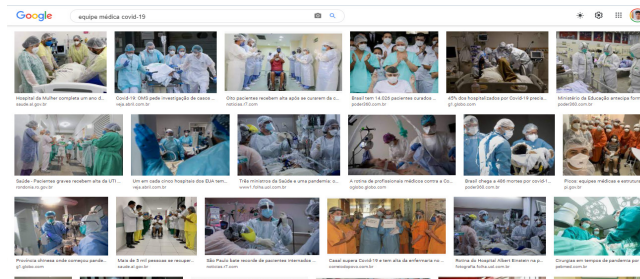


Fonte: The Bureau of Naval Medicine.

A estrutura do hospital indica que ele não foi construído às pressas e não possui uma estrutura tão precária quanto o que há em outras imagens, remetendo diretamente ao início da pandemia de Gripe Espanhola, quando os infectados foram militares envolvidos na guerra e que, de certa forma, já se esperava que adoecessem, pois, até aquele ponto, em toda guerra, morria-se muito mais de doenças do que do combate (Barry, 2005). Os profissionais são mostrados como heróis que aguardam o início do combate e a figura do paciente não aparece na imagem, mas é lembrada através das macas, como pessoas que ainda vão aparecer naquele contexto.

Esta deve ser, provavelmente, a única fotografia dessa equipe médica existente ou remanescente, posto que o acesso a equipamentos fotográficos era bastante restrito no início do século XX, além de ser uma atividade cara para que fossem feitas várias imagens com a mesma temática. É interessante notar isso, uma vez que uma busca rápida no banco de imagens do Google pelo termo *equipe médica Covid-19* (Figura 2) mostra profissionais de saúde nas mais diversas situações durante a pandemia do novo Coronavírus, inclusive em imagens semelhantes à analisada aqui, mas não apenas. As poses solenes não se resumem mais ao momento de preparação e apresentação da equipe. Há grande valorização da pessoa que recebe alta do hospital depois de um período sob cuidado intensivo, compartilhando o momento de heroísmo da equipe médica também para o paciente, que também batalhou contra o vírus, enfrentou a doença e a venceu.

Figura 2 – Busca no Google Imagens por “equipe médica covid-19”.



Fonte: Reprodução de tela.

A imagens da pandemia de Covid-19 também mostram que os profissionais de saúde, antes retratados apenas, agora também retratam, também possuem em suas mãos o poder de fazer e compartilhar fotografias. Essas imagens trabalham, assim, para a proliferação de maiores informações sobre o que acontece dentro dos hospitais, já que, para preservar a segurança de pacientes e visitantes, o acesso a esses locais é extremamente restrito. Além disso, a *selfie* feita entre profissionais de saúde permite personalizar ainda mais as fotografias feitas ali. Se nas imagens da pandemia de Gripe Espanhola não sabemos quem são os profissionais de saúde – apenas sabemos que estiveram ali por conta do caráter testemunhal da fotografia –, ao fazer uma *selfie* no ambiente do hospital, o profissional de saúde quer atestar não apenas que aquilo aconteceu, mas que ele estava lá. “A *selfie* substitui a certificação de um acontecimento pela certificação de nossa presença nesse acontecimento, por nossa condição de testemunha. Assim, o documento se vê relegado em prol da inscrição autobiográfica” (Fontcuberta, 2016a).

Por fim, a fotografia da pandemia de Gripe Espanhola permanece na contemporaneidade remetendo diretamente àquelas disponíveis em bancos de imagens: a pose solene de pessoas não identificadas registradas de modo estático, sem agir sobre a cena, apenas personagens colocados ali, de modo a serem facilmente reconhecidos através da exploração de estereótipos.

3.2 MÁSCARAS E CIDADES VAZIAS

Figura 3 – Limpeza urbana em Nova Iorque durante a pandemia da Gripe Espanhola



Fonte: Arquivo Nacional dos Estados Unidos.

A segunda fotografia analisada neste trabalho (Figura 3) sai do ambiente hospitalar diretamente para as ruas de Nova York. Na imagem, uma pessoa, posando para a câmara, segura uma vassoura na postura de quem está varrendo. Logo atrás, dois grandes baldes sobre rodas, que, juntos com a vassoura que a pessoa segura, indicam que estamos falando de um profissional de limpeza urbana da cidade. A pessoa utiliza um chapéu e uma máscara branca, aparentemente de pano, sobre o rosto. Em segundo plano, uma outra pessoa, de costas para a câmara, pega alguma coisa na parte de trás de um carro estacionado. São as únicas duas pessoas que conseguimos ver na imagem, que também mostra uma fila de carros estacionados logo depois daquele em que a pessoa de costas mexe. Do lado esquerdo da fotografia, a rua é mostrada completamente vazia até onde a câmara consegue alcançar. Na legenda da imagem, John Barry escreve: “Todos os trabalhadores da cidade de Nova York usavam máscaras. Observe a ausência de tráfego na rua e de pedestres na calçada” (Barry, 2020, p. 331).

Esta fotografia é interessante para traçarmos dois paralelos comparativos. O primeiro diz respeito ao uso generalizado de máscaras de proteção contra o vírus, que

deixam de ser apenas EPIs de profissionais de saúde e passam a cobrir e proteger o rosto da população em geral, algo que, em um primeiro momento, causa estranhamento em quem usa, mas que encontra precedentes na história como tentativa não-farmacológica de conter a contaminação por um vírus que passa de pessoa para pessoa: criar uma barreira física. A máscara tornou-se indumentária comum e indispensável no convívio de uma sociedade pandêmica, seja na pandemia de Covid-19 ou na de Gripe Espanhola, quando “as máscaras [...] logo estariam em todos os lugares e se tornaria um símbolo da epidemia” (Barry, 2020, p. 360). O foco nesse elemento visual faz parte do que Lynteris chamou de um novo gênero fotográfico, chamado de fotografia epidêmica, com foco, entre outros aspectos, “nas causas da doença e medidas de controle e contenção”⁵ (Lynteris, 2016).

Também nesse sentido, tanto na pandemia da Gripe Espanhola como na de Covid-19, a fotografia de grandes metrópoles esvaziadas foi um dos temas de grande registro fotográfico. “A cobertura fotográfica da pandemia apresenta espaços geralmente habitados por um fluxo de movimento intenso que aparecem sob o signo de vazio e pausa” (Schneider; Benia, 2020, p. 137). Isso por conta do estranhamento causado ao se verem lugares que, normalmente, estariam apinhados de gente completamente vazios.

É interessante notar que, apesar de o vazio também se fazer notar em algumas fotografias da pandemia da Gripe Espanhola, há, geralmente, a busca pela figura humana mesmo no esvaziamento, provavelmente por conta da limitação tecnológica e financeira, que faz com que o fotógrafo apenas aperte o disparador da câmera quando sabe que vai chegar o mais próximo possível da imagem desejada. Ao mesmo tempo, a cidade esvaziada não é característica da fotografia feita na pandemia de Covid-19 apenas, mas sua origem está muito mais ancorada na fotografia documental do que no que Lynteris (2016) chama de fotografia de epidemia.

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 (Schneider; Benia, 2020, p. 137).

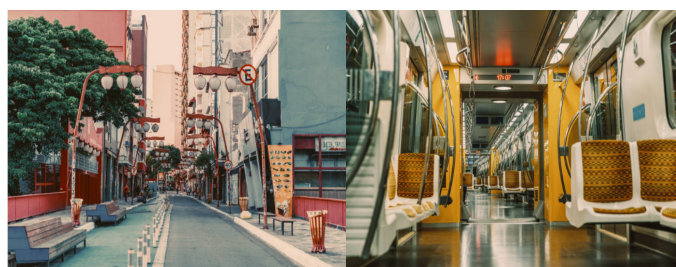
A diferença se mostra no aparecimento dessas fotografias nas capas dos maiores jornais do mundo e não mais em projetos documentais. Nas imagens publicadas no site

⁵ No original: *focus on the causes of the disease, and measures for its control and containment.*

da Folha de S. Paulo, no dia 30 de março de 2020 (Figura 4), o fotógrafo Gabriel Cabral mostra a cidade de São Paulo completamente vazia no início da pandemia de Covid-19.

Essas fotos são interessantes para que explicitemos dois fatores de grande discussão na história da fotografia. A primeira é a de que, apesar de as fotografias não mostrarem pessoas na imagem, isso não quer dizer que não havia pessoas no local. Apesar de, em um primeiro momento, ser essa a sensação, o que ocorre quando se olha de modo mais minucioso para as imagens é a presença gritante do fotógrafo na cena. Numa fotografia de multidão, com diversas pessoas sendo retratadas, o fotógrafo se esconde nesse ruído imagético. Quando essas pessoas somem e a fotografia se ancora no fato de não haver ninguém ali, a presença do fotógrafo se escancara, pois não haveria fotografia se não houvesse ninguém naquele ambiente para fotografá-lo. Outro fator é que a fotografia mostrar um lugar esvaziado não quer dizer que, além do fotógrafo, não houvesse, de fato, outras pessoas no local, mas as escolhas feitas por quem fotografou foram feitas em função dessa narrativa. Nas palavras de Milton Guran (1992), as possíveis outras pessoas no local foram subtraídas em função da mensagem que o fotógrafo deseja passar. “Na fotografia, a composição é subtrativa – diante de uma realidade determinada e visualmente prolixa, o fotógrafo vai eliminando os elementos não essenciais para destacar a essência de sua mensagem plástica” (Guran, 1992, p. 13). A subtração não indica falseamento, mas o entendimento de que toda fotografia é necessariamente uma intervenção na cena que se deseja registrar em imagem (Machado, 2005).

Imagem 4 – O metrô e o bairro da Liberdade, ambos na cidade de São Paulo, completamente vazios no início da pandemia de Covid-19.



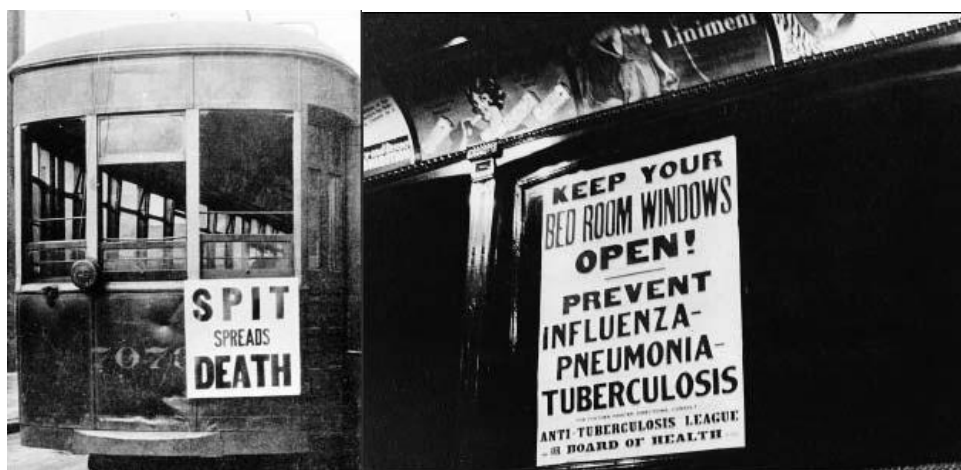
Fotógrafo: Gabriel Cabral

Fonte: Folha de S.Paulo, 30 mar. 2020.

3.3 CARTAZES

A próxima imagem (Figura 5) é um díptico publicado por John Barry (2020) em *A grande gripe*, que mostra cartazes sobre transportes públicos da cidade de Nova York durante a pandemia da Gripe Espanhola. O primeiro deles, acoplado a um bonde, diz “cuspir espalha morte”. O segundo mostra a parte interna do transporte, com um cartaz colado para dentro, como leitura informativa para quem circula dentro dele. Não sabemos se é um ônibus, um carro de metrô ou um bonde. No cartaz, feito pela Liga Anti-tuberculose do Conselho de Saúde de Nova Iorque, lê-se “Deixe as janelas do seu quarto abertas! Previna-se da *influenza*, da pneumonia e da tuberculose”.

Figura 5 – Cartazes com informações sobre prevenção da Influenza



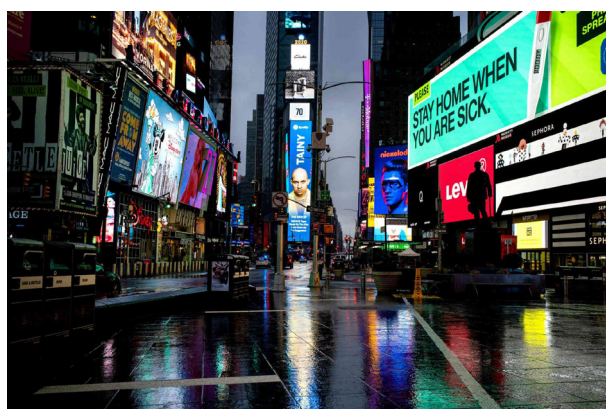
Fonte: Temple University Libraries, Urban Archives, Filadélfia, Pensilvânia.

As fotografias dos cartazes indicam dois fatores interessantes para analisarmos sob a ótica contemporânea. O primeiro deles é a diferença que há no tratamento a respeito da doença por conta da mudança do conhecimento científico a respeito dos modos de transmissão. É interessante notarmos que, apesar de serem medidas que minimizem a circulação do vírus, não vimos, na pandemia de Covid-19, uma campanha significativa contra cuspes ou a abertura de janelas de quartos privados, mas sim a campanha que tomou o mundo foi, principalmente a que indicava que as pessoas ficassem em casa (Figura 6) e, mais posteriormente, utilizassem máscara. Isso provavelmente se deve ao entendimento atual de que até os aerossóis podem transmitir os vírus, fazendo com que a campanha deixe de ter o foco no cuspe das pessoas na rua e passe a focar no distanciamento da população entre si, já que o simples ato de conversar com alguém

contaminado pode transmitir o vírus de pessoa para pessoa. O segundo é de que as condições sanitárias e de moradia, principalmente na cidade de Nova York (onde as imagens foram feitas) mudaram muito em cem anos. Se naquela época era importante que as pessoas mantivessem as janelas de seus quartos abertas, provavelmente se deve a um fato costumeiro de que diversas pessoas dividiam os mesmos cômodos apertados.

Porém, apesar de a campanha ter um foco diferente, a necessidade de contar com a ajuda da população para combater a pandemia faz com que os cartazes da pandemia de Gripe Espanhola reapareçam na de Covid-19, mas com a atualização tecnológica dos cem anos que separam as duas pandemias: além dos cartazes de papel colados pela cidade, *outdoors*, letreiros eletrônicos, painéis luminosos, entre outros (Figura 6).

Figura 6 – Letreiro digital na Times Square, em Nova Iorque, anuncia a necessidade de se ficar em casa



Fonte: New York Times.

No que diz respeito à fotografia em si, o ato de registrar em imagens cartazes e seus derivados com informações a respeito da pandemia de Covid-19 e da Gripe Espanhola mostram a intenção de quem fotografava de localizar sua imagem no espaço e no tempo em que foram feitas.

Toda fotografia é um resíduo do passado. Um artefato que contém em si um fragmento determinado da realidade registrado fotograficamente. Se, por um lado, este artefato nos oferece indícios quanto aos elementos constitutivos (assunto, fotógrafo, tecnologia) que lhe deram origem, por outro o registro visual nele contido reúne um inventário de informações acerca daquele preciso fragmento de espaço/tempo retratado (Kossoy, 2020, p. 49).

Essas fotografias, principalmente a da *Times Square* (Figura 6), são feitas, portanto, de modo a cravar o marco temporal daquelas fotografias que, se não tivessem esses cartazes, poderiam ser de diversos outros momentos. O mesmo acontece também com o fato de boa parte das imagens feitas durante as duas pandemias mostrarem pessoas utilizando máscaras sobre o rosto. Não é que as máscaras tomaram conta do rosto de 100% das pessoas pelo mundo, mas que, ao dar prioridade a esses aspectos plásticos, o fotógrafo consegue transmitir a informação de quando e onde aquela fotografia foi feita de modo eficaz e, principalmente para o fotojornalismo, “foto boa é foto eficiente” (Guran, 1992, p. 10). Isso é ainda mais significativo para os cartazes, pois eles localizam o espectador não apenas no fato de uma doença epidêmica estar circulando na época da fotografia, mas de dizer certamente qual era essa doença.

3.4 HOSPITAIS DE CAMPANHA

Figura 7 – Hospital do exército dos Estados Unidos



Fonte: National Museum of Health and Medicine.

Uma das fotografias mais recorrentes quando buscamos imagens da Gripe Espanhola no Google é essa fotografia disponível no US National Museum of Health (Figura 7). A fotografia mostra o que parece ser um galpão improvisado para atender pacientes acometidos pela Gripe Espanhola. Na imagem, vemos diversas camas servindo de macas improvisadas colocadas de forma mais ou menos organizada de modo a otimizar o espaço e receber a capacidade máxima de pacientes, que se aglomeram ao longo de toda a fotografia, havendo, inclusive, camas com até três

peças. Só há uma cama no enquadramento da imagem sem pacientes. Não há divisórias entre as camas, dificultando o isolamento das pessoas contaminadas das que não foram contaminadas ou estão com sintomas mais leves. Alguns pacientes possuem profissionais de saúde ao seu redor, indicando aqueles que estavam precisando de cuidados mais direcionados no momento em que a fotografia foi feita. Dos lados, janelas abertas deixam entrar a luz do sol, indicando que a fotografia foi feita durante o dia, e também circular o ar, de modo a tentar frear a circulação do vírus, mesmo que as roupas pesadas e mantas cobrindo os pacientes indiquem que faz frio naquele ambiente. De acordo com Barry, a fotografia mostra um “hospital de emergência do exército [dos Estados Unidos], provavelmente uma ala de convalescentes” (Barry, 2020, p. 327). O historiador não dá certeza de ser ou não uma ala de convalescentes porque a falta de divisórias e a quantidade de pessoas circulando entre as camas pode indicar, além disso, a precariedade desses ambientes improvisados. Além disso, o fato de ser um hospital improvisado do exército remete justamente à Guerra, que fez com que o vírus da Gripe Espanhola circulasse pelo mundo.

O que vemos nas imagens da pandemia de Covid-19 é justamente o que difere plasticamente as duas pandemias: o fato de o mundo não estar em guerra generalizada — e que faz com que a maioria dos hospitais de campanha construídos pelo mundo seja de atendimento a civis — e a diferença tecnológica de cem anos no futuro entre a primeira e a atual. Provavelmente, o que chamou mais atenção na corrida contra o vírus nesse sentido foi a construção em tempo recorde de um hospital de campanha de alta tecnologia em Wuhan, na China. Foram dez dias de construção de um hospital gigantesco, registrado em vídeo⁶, que mostra a pressa que houve entre todos os países do mundo para conseguir controlar o vírus e conter o colapso dos sistemas de saúde e funerário das cidades, o que, muitas vezes, não foi suficiente.

A estrutura de metal feita em contêineres divididos contrasta diretamente com o galpão improvisado da fotografia da Gripe Espanhola. Porém, a fotografia do galpão improvisado da Gripe Espanhola remete diretamente ao Hospital de Campanha na Espanha, alvo de uma cobertura especial do El País (Figura 8)⁷. A diferença entre as imagens se dá basicamente na estrutura de metal, no aumento no espaço entre as camas — que não são mais vistas com mais de uma pessoa sobre elas — e diversos cilindros de oxigênio indicando a capacidade do hospital improvisado de atender à demanda necessária do momento em que a fotografia foi feita.

Ambas as fotografias deste tópico foram feitas com ângulos e intenções semelhantes. Ao fazer a imagem de cima para baixo e de modo afastado das pessoas

⁶ Acessado em 23 de julho de 2021: Time-lapse video: Construction of Wuhan Huoshenshan Hospital completed. https://www.youtube.com/watch?v=53nhErXUd9A&ab_channel=CGTN

⁷ Acessado em 23 de julho de 2021: Por dentro de um hospital de campanha na Espanha que luta contra o coronavírus. https://brasil.elpais.com/brasil/2020/03/30/eps/1585580618_413163.html

retratadas, o fotógrafo consegue uma visão mais ampla do ambiente para mostrar o local de forma generalizada. Ao mesmo tempo, as pessoas retratadas se mostram diminuídas, dificultando e muitas vezes impossibilitando a identificação de quem está presente nesta imagem, ângulo que Arlindo Machado (2005) chamou, em **A ilusão especular**, de *ângulo panóptico*.

É interessante notarmos como este ângulo é bastante comum no fotojornalismo, que ajuda a reforçar relações de poder pré-existentes à imagem. O ângulo panóptico, nas pandemias e epidemias, é utilizado justamente para retratar os pacientes, que, à medida em que os casos vão subindo diariamente de modo exponencial, vão se tornando mais um número nessa avalanche de pessoas doentes e mortas por essas doenças. Não vemos, por exemplo, imagens de equipes médicas feitas sob esse ângulo de distanciamento, pois essas pessoas não fazem parte da massa amorfa de doentes, mas justamente das autoridades que têm maior poder e propriedade para deliberar sobre a vida e a morte dessas pessoas não-identificáveis, sendo muito mais comum que essas equipes sejam retratadas como heróis, como já foi analisado na Figura 1.

Figura 8 – Hospital de campanha na Espanha

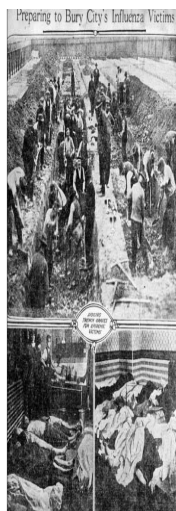


Fonte: Pedro Armestre/El País.

3.5 A CRISE FUNERÁRIA

Por fim, a última imagem escolhida para ser analisada neste trabalho é na realidade um trio de fotografias trazido por John Barry, em seu live **A grande gripe** (2020), para ilustrar o colapso do sistema funerário na cidade da Filadélfia (Figura 9), onde “o número de mortos rapidamente superou a capacidade da cidade de lidar com os cadáveres. As vítimas passaram a ser enterradas sem caixões, em valas comuns. Logo começaram a usar máquinas a vapor para cavar as valas” (Barry, 2020, p. 329).

Imagem 9 – Colapso funerário na Filadélfia durante a pandemia da Gripe Espanhola



Fonte: Biblioteca da Faculdade de Medicina da Filadélfia

A imagem do topo mostra diversas pessoas trabalhando para cavar covas coletivas para as vítimas da *influenza*. Eles usam pás e enxadas para fazer longos buracos na terra, para que fiquem mais ou menos na profundidade da altura dos quadris das pessoas. Os ruídos presentes nas três imagens fazem com que seja difícil identificar pessoas, locais ou pequenos elementos que não estejam em destaque, porém, podemos perceber que as poucas pessoas que conseguimos enxergar com mais clareza não vestem máscaras sobre seus rostos. O ângulo em que esta primeira imagem foi feita, semelhante àquele da Imagem 7, mostra os trabalhadores de cima para baixo, de modo a evidenciar a extensão da cova, que se perde no horizonte da imagem. Sobre as fotografias, os dizeres “Preparando para enterrar as vítimas de *influenza* da cidade”. Esta primeira fotografia prepara quem a olha para o conteúdo das próximas duas.

Entre as imagens, no centro do tríptico, a legenda: “cavando valas para as vítimas da epidemia”, vítimas estas que aparecem nas imagens seguintes. Na segunda imagem, no canto inferior esquerdo, diferenciamos os vivos dos mortos por sua posição: os vivos estão no fundo da imagem, de pé; os mortos, no primeiro plano, deitados. Nesta primeira imagem, chama a atenção o fato de os corpos de algumas vítimas estarem cobertos e outros não e assim inferimos que quem não está coberto também está morto por conta da relação dos vivos para com esses corpos: eles se prostram distantes, sem se aproximar, utilizando máscaras. Não há qualquer padrão no que diz respeito a como embalar tais corpos, denotando uma precariedade de recursos. Ao fundo, por trás

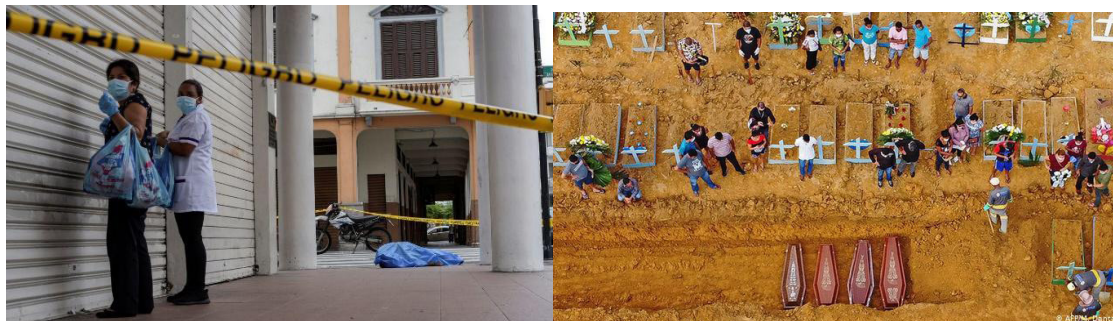
dos vivos, uma maca simboliza que aquele ambiente é um ambiente hospitalar, ou um ambiente improvisado para sê-lo. Os corpos cobertos pela metade, com os pés para fora, dão um ar ainda mais mórbido para a fotografia.

A última fotografia, por conta da quantidade de ruídos, mais parece uma pintura. E só conseguimos imaginar o que há na imagem por conta das suas antecedentes. Um amontoado de lençóis dentro de um cômodo fechado. Não há pessoas visíveis na imagem, mas sabemos que elas estão por baixo dos cobertores. Esta fotografia dá ideia do tamanho da calamidade que se vivia ali: os mortos já não eram mais identificados ou contabilizados, apenas formavam um amontoado de corpos sem vida e potencialmente infecciosos.

Não é a toa que vimos imagens semelhantes a essas na pandemia de Covid-19, seja no colapso funerário de Manaus, com caixões empilhados em covas coletivas ou na cidade de Guayaquil, no Equador, cujas imagens de corpos espalhados pelas ruas chocaram o mundo (Figura 10). A morte é uma das temáticas mais recorrentes da fotografia e, também, do fotojornalismo, que se submete aos critérios de noticiabilidade vigentes no fazer jornalístico. Entre os que Gislene Silva (2005), o colapso funerário de diversas cidades do mundo atende a, no mínimo, três – *impacto, raridade e tragédia/drama* (Silva, 2005).

No que diz respeito à fotografia em si, é importante ressaltar que, “desde quando as câmeras foram inventadas, em 1839, a fotografia flertou com a morte” (Sontag, 2003, p. 24) e este sempre foi um dos temas mais retratados e de maior significação para a imagem fotográfica, seja na fotografia dos álbuns de família de parentes que já se foram, no registro das atrocidades da guerra ou das calamidades públicas. E o que aconteceu, tanto na pandemia da Gripe Espanhola, obviamente, quanto na de Covid-19, foi uma total falta de referência imagética anterior. As pandemias antes da de 1918 não haviam sido fotografadas e aquelas imagens de 1918 há muito haviam sido esquecidas, já que são pouquíssimas as pessoas que viveram esses dois momentos. Essa falta de referência fez com que tais imagens fossem tão chocantes, pois “fotos chocam na proporção em que mostram algo novo” (Sontag, 2004, p. 30) e não havia no imaginário coletivo uma calamidade desta proporção anteriormente.

Figura 10 – Colapso funerário em em Guayaquil, no Equador (esquerda), e em Manaus/AM



Fonte: Vicente Gaibor/Reuters e M. Dantas/AFP, respectivamente.

Porém, “na forma como as câmeras registram, o sofrimento explode, é compartilhado por muita gente e depois desaparece de vista” (Sontag, 2003, p. 21). E foi isso que vimos acontecer com as fotografias da pandemia de Covid-19. A repetição temática do sofrimento humano de forma massiva por conta da doença e o medo constante de ser o próximo fez com que a apatia fosse tomando conta tanto dos produtores de imagem – que foram diminuindo cada vez mais a cobertura fotográfica da catástrofe pandêmica – quanto dos consumidores dessas imagens, já que mais que o dobro de pessoas morreram pela doença no pico da segunda onda de Covid-19, pelo menos no Brasil, inclusive com os mesmos colapsos acontecendo em Manaus, mas a mobilização imagética foi de outra ordem. Em seu livro **Sobre fotografia**, Susan Sontag (2004) afirma que a repetição exaustiva das imagens de sofrimento torna os eventos menos reais para quem vive aquilo apenas através das imagens.

Por outro lado, na obra **Diante da dor dos outros** (Sontag, 2003)⁸, a autora questiona exatamente o que falou sobre isso e coloca esse cansaço imagético no colo da televisão, que, mostra “por definição, imagens das quais, mais cedo ou mais tarde, as pessoas se cansam” (Sontag, 2003, p. 88) e que o que moveria as pessoas a desligarem a televisão não seria somente a apatia, mas também o medo. No caso da pandemia de Covid-19, temos aqui a impressão de se tratar de uma combinação de ambos. As fotografias da calamidade pública da pandemia de Covid-19 escancararam a fragilidade humana que, se em um primeiro momento, chocou por mostrar tanto sofrimento antes inimaginável, aos poucos foi se tornando mais frequente e mais próximo, fazendo com que ficássemos, ao mesmo tempo, de certa forma, acostumados com aquelas imagens e com o receio de sermos as próximas vítimas enterradas naquelas covas coletivas em que se empilhavam caixões.

⁸ O texto de Sobre fotografia (Sontag, 2004) foi originalmente publicado em 1977 e, portanto, antecede o que Susan Sontag escreveu em Diante da dor dos outros, publicado em 2003.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que pudemos perceber aqui, depois de todo este percurso, é que diversos elementos plásticos são recorrentemente escolhidos por fotógrafos ao longo da história para retratar pandemias e epidemias. São os elementos fundamentais que deverão, no futuro, localizar, mais que espacial, temporalmente aquelas imagens no decorrer da história. As máscaras sobre o rosto, os cartazes indicando modos de prevenção e combate à doença, a figura da equipe médica retratada como equipe de heróis, o apagamento do indivíduo adoecido como parte de uma massa amorfa de contaminados e mortos. Esses são alguns elementos que se repetem tanto nas imagens da pandemia da Gripe Espanhola como na de Covid-19 e que marcam esses acontecimentos. Não é impossível vermos, por exemplo, na pandemia de Covid-19, pessoas saindo às ruas sem máscaras, mas a evidência é dada sempre de modo a deixar claro para quem vê aquelas imagens que tal fotografia foi feita durante a pandemia, quando a máscara se tornou norma, então ela precisa estar na imagem. Esses são indícios, portanto, de uma estética da fotografia de pandemia, que devemos ver repetidos, também, no estudo sincrônico a ser feito posteriormente.

Já o que difere as duas pandemias são consequências diretas dos cem anos que separam o fim da pandemia de Gripe Espanhola, em 1920, com o início da de Covid-19, em 2020. Essas mudanças são vistas nos aspectos culturais e tecnológicos de cada época. A pandemia da Gripe Espanhola se espalhou pelo mundo com o contato de pessoas de diversos países nos locais de combate da Primeira Guerra Mundial. A de Covid-19, por sua vez, em um mundo sem guerras generalizadas, se espalha devido a um mundo em plena globalização e circulação regular de milhões de pessoas entre continentes.

No que diz respeito especificamente à fotografia, a digitalização e incorporação do aparelho fotográfico a telefones celulares e redes sociais da internet tiveram um papel fundamental no aumento significativo de pessoas produzindo imagens de modo a ser cada vez mais raro um evento não ser fotografado (Fontcuberta, 2016a). Foram feitas, diariamente, durante a pandemia de Covid-19, mais fotografias do que durante toda a pandemia da Gripe Espanhola, por grupos completamente distintos. Tem-se, portanto, a gigantesca personalização da fotografia de equipes médicas e pacientes em contraste com o apagamento do indivíduo feito pelas imagens do fotojornalismo. Vimos surgir, durante este período, um sem-número de fotografias de pessoas sendo vacinadas. Mas não apenas. A preparação em casa para a vacina. A roupa para ir tomá-la. O caminho até o posto de vacinação. O momento da furada da agulha. A comemoração. O cartão de vacinação. Todo o roteiro sendo fotografado de modo frenético. Enquanto no fotojornalismo, por sua vez, o enfoque é na multidão da fila da vacina, pessoas muitas vezes sem nome.

Essa proliferação gigantesca de imagens, problematizada por Joan Fontcuberta (2016b) em sua obra ***La furia de las imágenes***, pode ser indício da saturação que vemos ocorrer com cada vez mais frequência das imagens de sofrimento que não mais chocam tanto quanto no momento em que aquelas calamidades eram novidade. Porém, como já explicitado por Susan Sontag (2003), essa já era a lógica da mídia massiva, principalmente da televisão, com imagens que se sucedem a todo momento, sem pausas. Estamos diante, talvez, de uma exacerbação dessa lógica midiática e de sua transferência para o fazer fotográfico vernacular, que deixa de ser apenas restrito para conhecidos e passa a ter alcances cada vez maiores.

REFERÊNCIAS

AMAR, Pierre-Jean. *El fotoperiodismo*. Buenos Aires: La Marca, 2005.

BARRY, John M. *A grande gripe: a história da gripe espanhola, a pandemia mais mortal de todos os tempos*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: É Realizações, 2018.

FONTCUBERTA, Joan. Dança séléfica. *Revista ZUM 11*, São Paulo, dez. 2016a. Disponível em: <https://bit.ly/3aLe3YE>. Acesso em: 21 jul. 2021.

FONTCUBERTA, Joan. *La fúria de las imágenes*. Barcelona: Galáxia Gutenberg, 2016b.

FONTCUBERTA, Joan. *O beijo de Judas: fotografia e verdade*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

FREITAS, Gabriela Pereira de. *Dos bancos de imagem às comunidades virtuais: configuração da linguagem fotográfica na internet*. 2009. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/3cpqav2>. Acesso em: 21 jul. 2021.

GURAN, Milton. *Linguagem fotográfica e informação*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed., 1992.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas, SP: Papirus, 1996.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & história*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2020.

KOSSOY, Boris. *How photography has shaped our experience of pandemics*. 2020.

Disponível em: <https://bit.ly/3zfS9Gr>. Acesso em: 21 jul. 2021.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

LYNTERIS, Christos. The prophetic faculty of epidemic photography: Chinese wet markets and the imagination of the next pandemic. *Visual Anthropology*, London, v. 29, p. 118-132, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3aMqELI>. Acesso em: 20 jul. 2021.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular*. São Paulo: Gustavo Gili, 2005.

NAVARRO, Juliana A. Influenza in 1918: an epidemic of images. *Public Health Reports*, Thousand Oaks, CA, v. 125, n. 3, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/3PAumpT>. Acesso em: 20 jul. 2021.

SCHNEIDER, Greice; BENIA, Renata. Imagens de um tempo suspenso: dramaturgia do não-acontecimento nas fotografias contemplativas da pandemia. *Revista Ínterin*, Curitiba, v. 25, n. 2, p. 130-151, jul. /dez. 2020. DOI 10.35168/1980-5276.UTP.interin.2020.Vol25.N2.pp130-151.

SILVA, Gislene. Para pensar critérios de noticiabilidade. *Estudos de Jornalismo e Mídia*, Florianópolis, SC, v. 2, n. 1, p. 95-107, 2005.

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

SONTAG, Susan. *Doença como metáfora/Aids e suas metáforas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.