



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE PALMAS
CURSO DE GRADUAÇÃO EM JORNALISMO**

FRANCIELLY OLIVEIRA RODRIGUES DA SILVA

FOTOJORNALISMO EM PANDEMIAS:

Análise comparativa da cobertura fotográfica durante a gripe espanhola e a pandemia da Covid-19 nas revistas Fon-Fon! e Veja

Palmas, TO

2022

Francielly Oliveira Rodrigues da Silva

FOTOJORNALISMO EM PANDEMIAS:

Análise comparativa da cobertura fotográfica durante a gripe espanhola e a pandemia da Covid-19 nas revistas Fon-Fon! e Veja

Monografia apresentada à Universidade Federal do Tocantins (UFT), Campus Universitário de Palmas para obtenção do título de bacharel em Jornalismo.

Orientador (a): Dra. Ingrid Pereira de Assis

Palmas, TO

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Tocantins

- S586f Silva, Francielly Oliveira Rodrigues da .
Fotojornalismo em pandemias: Análise comparativa da cobertura
fotográfica durante a gripe espanhola e a pandemia da Covid-19 nas revistas
Fon-Fon! e Veja. / Francielly Oliveira Rodrigues da Silva. – Palmas, TO, 2022.
61 f.
- Monografia Graduação - Universidade Federal do Tocantins – Câmpus
Universitário de Palmas - Curso de Jornalismo, 2022.
- Orientadora : Ingrid Pereira De Assis
1. Fotojornalismo. 2. Fotografias. 3. Semiótica. 4. Gripe Espanhola e Covid-
19. I. Título

CDD 070

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – A reprodução total ou parcial, de qualquer
forma ou por qualquer meio deste documento é autorizado desde que citada a fonte.
A violação dos direitos do autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184
do Código Penal.

**Elaborado pelo sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFT com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).**

Francielly Oliveira Rodrigues da Silva

FOTOJORNALISMO EM PANDEMIAS:

Análise comparativa da cobertura fotográfica durante a gripe espanhola e a pandemia da Covid-19 nas revistas Fon-Fon! e Veja

Monografia apresentada à UFT — Universidade Federal do Tocantins — Campus Universitário de Palmas, Curso de Jornalismo, foi avaliada para a obtenção do título de Bacharel e aprovada em sua forma final pela Orientadora e pela Banca Examinadora.

Data de aprovação: 09/12/2022

Banca Examinadora

Prof. Dra. Ingrid Pereira de Assis, UFT

Prof. Dra. Cynthia Mara Miranda, UFT

Prof. Dr. Fábio d'Abadia de Sousa, UFT

Dedico este trabalho aos meus tios-avós/padrinhos, Darly e Rogério, ao meu primo, Rogério Júnior e a minha bisavó Amélia Luiza (in memoriam), espero poder reencontrá-los um dia.

AGRADECIMENTOS

Escrever sempre me foi prazeroso, por muito tempo usei a escrita como uma espécie de terapia e, durante toda a minha adolescência, ela me foi útil, servindo como uma forma de descarregar meus sentimentos e aflições. Essa satisfação desapareceu em 2021, assim como milhares de outras famílias, a minha também sofreu com perdas para a Covid-19. Em 21 de maio, perdi meu primo, Rogério Júnior. Oito dias depois, em 29 de maio, minha tia-avó e madrinha, Darly, também se foi. Por fim, no dia 1º de junho, meu tio-avô e padrinho também partiu. Escrever nunca mais me foi prazeroso. Embora seja uma pessoa cética, sinto que eles reverberam tanto neste trabalho quanto em mim. Enquanto minha mente insiste, por vezes, em esquecer algo deles, são elas, as fotografias que tiramos, que me aproximam deles.

Ao meu tio-avô e padrinho, Rogério, por nunca duvidar e sempre acreditar no meu potencial como profissional. Acho que você acreditou em mim, antes mesmo que eu sequer sonhasse com qualquer carreira. Sou grata pelos ensinamentos e incentivos, foi com a lembrança de suas palavras que me dediquei ao curso de Jornalismo.

À minha tia-avó e madrinha, Darly, por ter me guiado com tanto carinho. Serei eternamente grata por todo amparo e zelo. Não existem palavras no mundo que expressem o quanto sinto a sua falta, é graças ao seu amor, que carrego em meu peito, que tentarei viver todos os dias da minha vida.

Aos meus pais, Francilene e Janilson, por todo empenho e bem-querer.

Aos meus avós paternos, Aldenize e Jurandim, por toda a dedicação, afeto e educação.

Ao meu tio, Joenilson, por sempre estar presente até para os mínimos dos meus caprichos. É com muita admiração que lhe agradeço por todo suporte e proteção, acredito que sem você eu não teria chegado tão longe.

À minha tia, Larissa, por ser mais do que consigo colocar em palavras. Obrigada pela parceria, ternura e cumplicidade. Sou grata pela sua existência e lhe tenho como uma irmã. Minha vida não seria nada sem a sua presença. Tenho-lhe em grande estima e admiração.

Às minhas primas, Ellen e Sarah, por todas as risadas e proteção. Tenho muito orgulho de vocês, tanto que sequer cabe dentro de mim. Sempre seremos as três espiãs demais.

Ao meu irmão mais novo, Matheus, que não tem idade suficiente para ler este trabalho, mas foi graças ao seu amor que eu sobrevivi ao ensino médio.

À minha irmã mais nova, Ana Júlia, por sua coragem. Acho que somos mais parecidas do que pensamos. Amo você, mesmo estando a 6.786 km de distância.

Aos professores que tive ao longo de toda a minha vida estudantil, agradeço pelos ensinamentos passados e por contribuírem, de alguma forma, com o meu desenvolvimento como ser humano.

Aos meus grandes amigos de Palmas, por me fazerem entender o significado de ternura, lealdade e companheirismo. Não citarei o nome de todos, pois corro o risco de faltar com alguém, por isso, meus agradecimentos se dirigem aos grupos de WhatsApp: Jornalindos, Opalha Velho, Princesonas Iluminadas e CONSEGUE DISTINGUIR?????. Em especial, agradeço ao grupo de Jornalindos (Lucas, Maryanna, Pérola, Victor e Julia) por serem muito mais do que apenas um grupo de colegas do primeiro período da faculdade, mas também por aguentarem minhas insanidades e oscilações de humor. Tornei-me uma pessoa mais feliz com a chegada de vocês e, por isso, serei eternamente grata ao curso de Jornalismo por me proporcionar construir tais vínculos.

Agradeço ao primeiro amigo que fiz na faculdade, Victor Emmanuel, por estar sempre preocupado e ao meu lado, você é um parceiro e amigo incrível.

Aos meus amigos de Tocantinópolis, por todas as histórias que guardo em meu coração. Em especial, Lorrany e Lázaro, obrigada pela perseverança, confiança e apegos. Sou grata por todos os momentos que compartilhamos e ainda vamos compartilhar.

À minha orientadora, Ingrid Assis, pela paciência e orientação tão amável e brilhante. Não poderia ter sido outra pessoa, já lhe disse isso, mas gostaria de eternizar essas palavras: sua chegada ao curso e, principalmente, sua didática como professora me lembraram o que eu tinha esquecido e deixado de lado, a paixão pela comunicação e pela educação. Seu amor pelo jornalismo é contagiante. Neste semestre, ao fim de cada reunião, saía menos apavorada e mais inspirada a fazer o meu melhor. Obrigada por acreditar no meu potencial acadêmico.

Ao meu melhor amigo e confidente, Willian Fritsch, por ser gentil com meu coração. Agradeço pela mansidão e, também, pelo apoio incondicional, sei que não deve ter sido fácil lidar com minha pessoa. Obrigada por me amar, mesmo quando eu mesma não o fazia.

Às tias, Cristina, Claudenira, Gilca e Flora, por demonstrarem seu amor por mim, cada uma à sua maneira.

E, por fim e não menos importante, agradeço às minhas gatas, Rita e Vênus, por todo o suporte emocional. Sem elas, eu não conseguiria suportar tanto luto.

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso 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. Tendo ainda, como suporte, os estudos de Lúcia Santaella, uma das principais divulgadoras da semiótica e do pensamento do norte-americano. Explorou-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. A partir do percurso adotado, 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. Fotografias. Semiótica. Gripe Espanhola. Covid-19.

ABSTRACT

This course conclusion work aims to build a comparative analysis between the photographs produced during the Spanish flu, in 1918, and the Covid-19 pandemic in 2020, in Fon-Fon! and Veja's magazines. Relying on the theoretical and methodological perspective of Charles Sanders Peirce's semiotics, on the processes of images's perception and meaning. Still having, as support, the 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 analysis's process of construction, the images's categorization was established, having as main hypothesis the pointing out of photographic similarities between one period and another. Based on the route adopted, the assumption of similarity between the photographs was confirmed, whether on a political-social level or just from a visual point of view.

Key-words: Photojournalism. Photographs. Semiotics. Spanish flu. Covid-19.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Revista Fon-Fon!	47
Figura 2. Revista Veja	48
Figura 3. Revista Fon-Fon!	51
Figura 4. Revista Veja	52
Figura 5. Revista Veja	52
Figura 6. Revista Fon-Fon!	54
Figura 7. Revista Veja	55

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

UFT	Universidade Federal do Tocantins
FGV	Fundação Getúlio Vargas

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 TRABALHANDO COM A HISTÓRIA: FOTOGRAFIA E FOTOJORNALISMO	18
1.1 Contextualizando a fotografia	18
1.2 A veiculação de imagens em impressos	22
1.3 Das revistas ilustradas ao fotojornalismo em revista	25
1.4 Narrativas de morte na fotografia	27
2 SEMIÓTICA ENQUANTO PROCEDIMENTO METODOLÓGICO	32
2.1 Primeiridade, secundidade e terceiridade	34
2.2 Semiótica aplicada à análise de fotografia	36
2.3 Diálogos sobre significação, objetificação e interpretação	40
2.4 Percurso metodológico para aplicação da teoria	43
3 ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE AS FOTOGRAFIAS	45
3.1 Revistas Fon-Fon e Veja	46
3.2 Retratos da morte	47
3.3 Distanciamento <i>versus</i> aglomerações	50
3.3 Política em pauta	53
CONSIDERAÇÕES FINAIS	57

INTRODUÇÃO

A Grande Gripe de 1918, conhecida como a pandemia mais mortal de todos os tempos, pelo menos até o surgimento da Covid-19, em 2020, atingiu todos os continentes do mundo e deixou um saldo de, no mínimo, 50 milhões de mortos (BARRY, 2020). Apesar de ser chamada de “gripe espanhola”, o termo não faz referência à origem da doença, como muitos pensam, mas sim ao fato de que a imprensa do país ficou conhecida por ser uma das primeiras a divulgar notícias sobre o vírus e seus reais 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 a gripe espanhola. Em destaque, estavam as fotografias veiculadas nesses jornais, algo não tão comum ainda. A autora Ana Maria Maud traz uma reflexão em seu artigo, “Flagrantes da Espanhola: a epidemia de influenza na imprensa ilustrada, no Rio de Janeiro”, sobre o efeito que a veiculação de imagens teve nesses impressos e, claro, na sociedade brasileira. “(...) 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” (MAUAD, 2020, p. 6).

Cento e um anos depois, a humanidade se viu refém, novamente, de outra doença ainda mais avassaladora do que a do século XX. A pandemia causada pelo coronavírus, uma infecção respiratória aguda, de elevada transmissibilidade, que começou na China, em dezembro de 2019, abalou as estruturas governamentais e levou o sistema de saúde pública a uma sobrecarga muito rápida¹. Em 12 de março de 2020, o Ministério da Saúde divulgou informações sobre a primeira morte por Covid-19 no Brasil. Desta vez, o inesperado não estava no noticiar fotográfico.

Com o crescente avanço da industrialização e massificação da produção fotojornalística, o volume de notícias, acompanhadas de imagens, trouxeram ao fotojornalismo novas e imensas potencialidades no que diz respeito à velocidade e maneabilidade (SOUSA, 2004). É inquestionável a diferença de recursos e equipamentos entre ambos os acontecimentos, principalmente, quando se destaca o acesso à informação. Porém, além do alcance mundial e do impacto devastador, a pandemia da Covid-19 possui outras fortes conexões com a Gripe Espanhola, entre elas, está a cobertura fotográfica.

¹ Fundação Oswaldo Cruz. Boletim Observatório Covid-19, p. 6. 23 de março de 2021. Disponível: <[https://www.epsvj.fiocruz.br/sites/default/files/files/boletim_extraordinario_2021-marco-23-red-red%20\(1\)\(1\).pdf](https://www.epsvj.fiocruz.br/sites/default/files/files/boletim_extraordinario_2021-marco-23-red-red%20(1)(1).pdf)> (Acesso em: outubro de 2022).

Dessa forma, este trabalho tem como objetivo principal a realização de 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. Apoiada na perspectiva teórica e metodológica da semiótica de Charles Sanders Peirce, sobre os processos de significação das imagens, pretende-se explorar conceitos de afirmação sobre a importância do fotojornalismo como agente narrativo na construção da história, entendendo o uso da fotografia como uma extensão aos textos em veículos de comunicação.

Em específico, tem como objeto de estudo cinco edições das revistas Fon-Fon! (Edições n. 0044 – 0048) e Veja (Edições n. 2683, 2684, 2686, 2687 e 2689). De início, a escolha para o primeiro produto foi determinada pela limitação de veículos com imagens sobre a doença que circulavam na época e, ainda, por dispor de um anuário completo *on-line*, na Fundação Biblioteca Nacional², das principais edições do periódico. Já a seleção da Veja, justifica-se por ser uma das principais revistas impressas ainda em vigor no Brasil e por trazer, é claro, uma cobertura fotojornalística significativa da Covid-19. A delimitação de edições da revista Fon-Fon! se deu justamente pela deficiência de cobertura fotográfica acerca da gripe espanhola passado alguns meses da doença, por isso, foram selecionadas as que captaram o “auge” da produção de veiculação de imagens. Já para a Veja, também foram selecionadas cinco edições, visando estabelecer um recorte exploratório equivalente para a pesquisa. Embora as revistas se configurem como o recorte principal de análise, cabe frisar que apenas algumas imagens serão comparadas e apresentadas nesta monografia.

Entre os objetivos específicos deste trabalho de conclusão, estão: a) a realização de uma pesquisa bibliográfica, focada, principalmente, na exploração histórica de aspectos fotográficos pertinentes ao tema principal, que é a cobertura de pandemias; b) o estudo e apresentação das teorias de Peirce quanto à percepção e significação de fotografias; e c) o desenvolvimento da perspectiva de análise comparativa, baseada na semiótica de Peirce, sobre as imagens selecionadas. O processo de construção analítica, realizado a partir da metodologia semiótica, firma-se na categorização das imagens, tendo como principal hipótese o apontamento das semelhanças fotográficas entre um período e outro. Usando como critérios de seleção as seguintes temáticas: retratos da morte, distanciamento versus aglomerações e política em pauta.

A justificativa para a construção deste trabalho se baseia na busca da valorização e afirmação constante da importância e credibilidade que o fotojornalismo tem para as

² Acervo digital, Fundação Biblioteca Nacional. Disponível: <Anuario (bn.br)>. (Acesso em: novembro de 2022).

academias e para a sociedade. Em uma tentativa de embate com os abusos e, talvez, mal uso da história, este estudo empenha-se em destacar o valor que a profissão possui para a história da humanidade. Para Barthes (1984), a fotografia reproduz, mecanicamente, o que nunca mais poderá se repetir existencialmente. Por isso, o estudo acerca do desafio enfrentado por fotojornalistas em retratar um cotidiano em constante transformação, neste caso, o de pandemias, deve ser continuamente pesquisado e valorizado.

O Brasil está entre os países mais afetados pela pandemia da Covid-19, os impactos na economia, na saúde e na educação pública ainda estão sendo calculados. Os efeitos da doença no aumento das desigualdades já existentes atingiram escalas desmedidas. Um estudo feito pelo Centro de Políticas Sociais da Fundação Getúlio Vargas (FGV Social) apontou que o desequilíbrio de renda entre os brasileiros bateu recorde no segundo trimestre de 2020. O país atingiu uma pontuação de 0,6257. Sem prévias explicações, o número pode não parecer assustador. Porém, ao tomar conhecimento sobre o indicador de estudo utilizado, o índice de Gini, — também conhecido como Coeficiente de Gini, um instrumento matemático utilizado para medir a desigualdade social de um determinado local — que pontua em uma escala de 0 a 1, sendo que, quanto mais próximo de 1, maior é a desigualdade, percebemos, infelizmente, o quão caótica foi e ainda é a situação.

Em paralelo ao contexto desafiador vivenciado por milhares de pessoas durante a pandemia, temos as dezenas de configurações e resistências enfrentadas pelos fotojornalistas, em destaque para a problemática, possivelmente também experimentada durante a gripe espanhola, sobre como retratar imagetivamente algo que é invisível aos olhos humanos. Na comunicação e, principalmente, na área da fotografia, o estudo acerca do fenômeno imagético ainda é tradicionalmente debatido entre estudiosos. Ao acionar os apontamentos de Eckert e Rocha (2011), tendo as imagens como fonte de significação, nota-se nessas fotografias uma autoridade e poder de narração sobre os acontecimentos históricos. Desta forma, a ideia do fotojornalista como agente construtor de narrativas históricas se mostra pertinente.

Enquanto medidas de prevenção e distanciamento eram impostas, o repórter fotográfico se preocupava em buscar transmitir narrativas que pudessem englobar simbolização, informação e, por vezes, uma problematização desses momentos. Tais desafios tornaram, e ainda tornam, a abordagem e o trabalho do fotojornalista uma válida questão de pesquisa. Outro importante tópico que modificou a realidade brasileira foi a recomendação de isolamento e quarentena. Na ausência dos direitos básicos, como saúde, emprego e moradia, o cenário de desigualdade se ampliou em escalas assustadoras. Em outra pesquisa realizada pela

FGV Social, sobre a discrepância dos impactos trabalhistas durante a pandemia³, é colocado que, no primeiro trimestre de 2021, após a suspensão do auxílio emergencial, o número de pessoas com renda abaixo da linha da pobreza atingiu 16,1% da população brasileira. Totalizando 25 milhões de novos pobres.

Neste meio, outro desafio vivenciado no retratar do período pandêmico foi a cobertura da transmissão assintomática. Se o vírus é invisível e uma pessoa não tem sintomas, como construir uma foto que represente tal situação? Entre os estudos publicados pela revista científica *Nature*, a estimativa era que 87% das infecções em Wuhan, na China, nos primeiros dias da pandemia, não foram detectados porque as autoridades sanitárias não sabiam sobre a contaminação pré-sintomática. Submersos em imagens, já que o contato humano estava limitado, as telas dos dispositivos móveis e televisivos se tornaram um importante e íntimo elo entre o ser humano e a realidade. Em um país como o Brasil, onde o visual entra em destaque, algumas novas configurações socioculturais emergiram abruptamente no cotidiano dos brasileiros. Por isso, devido ao desenvolvimento dessas situações e experiências de cobertura entre fotojornalistas, observa-se a importância de contribuir, mesmo que de forma abrangente, com o fornecimento de evidências sobre a magnitude das realizações fotojornalísticas na imprensa brasileira. Dentro deste contexto, esta monografia está organizada em três capítulos correlacionados.

O primeiro situa brevemente a fotografia em relação ao seu surgimento no mundo. Neste sentido, a exposição divide-se em quatro subtópicos. Onde serão apresentados os conceitos ligados à fotografia jornalística, incluindo discussões sobre as questões relacionadas ao percurso da fotografia no jornalismo impresso e o fotojornalismo em revistas. Discute-se ainda, o uso de fotografias de morte nas mídias e em pandemias. É a partir deste percurso de contextualização histórica, que a introdução à reflexão sobre a semiótica e a percepção das fotografias como potencial agente narrativo na história da humanidade começa. Aciona-se como suporte teórico, os autores Jorge Pedro Sousa, Ana Maria Mauad, Boris Kossy e Roland Barthes, por suas contribuições acadêmicas quanto às discussões sobre o fotojornalismo, as revistas ilustradas e a fotografia em si.

O segundo capítulo foi dedicado à fundamentação da semiótica de Charles Sander Peirce, apresentando uma breve introdução à teoria peirceana e seus principais conceitos, buscando, ao mesmo tempo, introduzir, com apoio da obra “Semiótica Aplicada”, de Lucia Santaella, a aplicação metodológica baseada nos estudos do autor e suas contribuições

³ Disponível: <FGV Social lança a pesquisa "Desigualdade de Impactos Trabalhistas na Pandemia" | Centro de Políticas Sociais>. (Acesso em: outubro de 2022).

enquanto um modelo de interpretação de imagens. Buscou-se destacar o signo como representação de algo, o dito imagético, relacionando-o aos principais apontamentos de Peirce.

Por fim, para o terceiro capítulo do trabalho, utilizou-se da combinação entre a análise comparativa e a semiótica como metodologia. O método comparativo foi empregado com o intuito de apontar semelhanças entre as fotografias, pensando nisto, a aplicação da pesquisa se dividiu em três categorias: retratos da morte, distanciamento versus aglomeração e política em pauta.

1 TRABALHANDO COM A HISTÓRIA: FOTOGRAFIA E FOTOJORNALISMO

Para Harrel (2002), a humanidade estava fadada a descobrir a fotografia. Pode-se dizer que a busca constante pelo conhecimento e pela captação do viver estava intrinsecamente escrito na história do homem. Além das complexas combinações científicas na criação da câmara escura, a necessidade humana em retratar a realidade vivenciada sempre foi um anseio do homem. Em consonância, a profissão fotojornalística fornece ao homem a capacidade de rever a si mesmo e de contemplar representações da sua realidade através de imagens, sejam elas chocantes, denunciante, empáticas ou apenas informativas (SOUSA, 2004).

Este primeiro capítulo tem como foco, a apresentação e contextualização histórica da fotografia em relação ao seu surgimento no mundo. Com quatro subtópicos, destinados à discussão dos conceitos ligados à fotografia jornalística e suas ramificações no jornalismo, este primeiro momento também tem como objetivo o aprofundamento das questões direcionadas ao percurso da fotografia no jornalismo impresso e do fotojornalismo nas revistas. Bem como, a reflexão sobre as narrativas fotográficas de morte na mídia e a produção de imagens durante pandemias. Tais apresentações visam contribuir com a compreensão dos conceitos que serão apresentados nos capítulos subsequentes. Em vista que, sem o conhecimento histórico sobre determinado fato não se é possível analisar criticamente as marcas que este contexto deixou para a humanidade.

1.1 Contextualizando a fotografia

Considerando que este trabalho pretende constituir uma possível reflexão sobre a importância do papel da fotografia no jornalismo, torna-se fundamental, antes de qualquer análise, trabalhar com alguns conceitos sobre o que se entende por imagens, isto porque, a fotografia é, na sua essência, uma imagem. O contexto histórico da fotografia perpassou não somente processos de evolução químicos-físicos e tecnológicos, mas, também, por várias discussões acerca de qual seria seu conceito ou definição. Flusser (1983, p. 17) afirma, logo no início do seu livro “Filosofia da caixa preta: ensaios para uma filosofia da fotografia”, que as imagens “são superfícies que pretendem representar algo”.

Existem várias maneiras de se interpretar as definições do que seria uma fotografia, o que pode variar, é claro, já que tudo depende do contexto que estará sendo analisado ou do autor estudado. Porém, é quase que de senso comum que a fotografia significa um processo de reprodução da realidade. Em oposição, a ideia de que a imagem representa unicamente e

somente uma cópia do real também é muito criticada por diversos estudiosos. Mauad faz uma reflexão sobre a concepção da fotografia vista apenas como uma simples representação da realidade,

Por muito tempo esta marca [de cópia fiel do mundo] inseparável de realidade foi atribuída à imagem fotográfica, sendo seu uso ampliado ao campo das mais diferentes ciências. Desde a entomologia até os estudos das características físicas de criminosos, a fotografia foi utilizada como prova infalsificável (MAUAD, Ana Maria, 2008, p. 31).

Apesar dos inúmeros conceitos, nas palavras de Barthes (1984, p. 16), “a fotografia é inclassificável porque não há qualquer razão para *marcar* tal ou tal de suas ocorrências”. Ao passo que o retrato de algo possui o potencial para conversar com praticamente todas as pessoas, independente do seu grau de escolaridade (SONTAG, 2003), a capacidade da fotografia de conseguir reproduzir a realidade externa, um poder inerente à sua técnica, é o que também lhe presta um caráter documental (FREUND, 1976), conferindo-lhe o poder para transcodificar as aspirações e vivências da sociedade. Kossoy é um pouco mais técnico e classifica a fotografia como uma “representação plástica” e completa:

(...) (forma de expressão visual) indivisivelmente incorporada ao seu suporte e resultante dos procedimentos tecnológicos que a materializam. Uma fotografia original é, assim, um objeto-imagem: um artefato no qual se pode detectar em sua estrutura as características técnicas típicas da época em que foi produzido (KOSSOY, B., 2001, p. 42).

Para Sontag (2003, n/p), o ato de fotografar significa “apropriar-se da coisa fotografada, pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento — e, portanto, ao poder”. A imagem fotográfica também é uma forma de expressão, uma maneira de exteriorizar sentimentos guardados dentro de si e apresentá-los às pessoas (FREUND, 1976). Quando pensamos sobre os vestígios que a fotografia deixa como representação e transformação do real, envolvemos nela uma concepção sócio-cultural cujo sentido está intrinsecamente ligado ao poder de percepção e do significado que aquela imagem carrega. Sturken e Cartwright (2005, p. 12) colocam que a representação se refere ao uso “da língua e imagens para criar significado sobre o mundo ao nosso redor”.

Sabe-se que a imagem obtida por uma câmera fotográfica é, em suma, o resultado da utilização da luz para reprodução da realidade. A própria origem etimológica da palavra, que vem do grego *phos graphein*, significa “gravar ou marcar com luz”, sendo que “*phos*” é luz e “*graphein*” se traduz em “registrar” (TESSARI, 2012).

Podemos dizer que a fotografia não é fruto do trabalho de um único autor, mas sim do agrupamento de contribuições acumuladas ao longo do tempo por diversos pensadores e estudiosos. É possível argumentar que o primeiro aparelho óptico que serviu como base para a

criação da fotografia foi a câmara escura, um objeto utilizado por muitos artistas para a produção de pinturas durante os séculos XVIII e XIX (ROSÁRIO, 2016). Para fins de contextualização histórica, o surgimento da câmara escura também é uma dessas invenções que não se possui patenteamento exclusivo a uma única pessoa, por isso, não se sabe exatamente qual a sua origem. Usaremos, então, como marco cronológico a data de 468 anos atrás, quando Leonardo Da Vinci descreveu em seu livro de notas, que não foi publicado até 1797, sobre as particularidades da câmara escura⁴. Para alguns pesquisadores, consta-se tal fato como sendo um dos pontapés iniciais para os estudos acerca da produção de imagens. Após Da Vinci, o cientista Giovanni Baptista Della Porta publicou uma obra, em meados de 1558, intitulada “*Magia Naturallis*” que continha uma descrição mais detalhada do objeto e de seus usos. A partir daí, o desenvolvimento da fotografia foi marcado pela junção de teorias e debates entre cientistas, estudiosos, filósofos e intelectuais da época.

Foi somente em 1826, quando o francês Joseph Niépce conseguiu o brilhante feito de gravar, em uma placa de estanho coberta com um derivado de petróleo fotossensível, a imagem do quintal de sua casa. Mesmo a fotografia original sendo um grande borrão, “impossível de ser copiada, e cujos contornos só podem ser vistos quando olhados em certo ângulo e com luz adequada” (SALLES, 2004, p. 4), a “imagem” é historicamente considerada a primeira fotografia do mundo. Claro que a qualidade da foto em questão nada se compara ao que temos atualmente, mas o acontecimento permitiu que novas fronteiras fossem descobertas. Por isso, outro importante precursor da área a ser citado, é o químico Louis Daguerre, parceiro de Niépce e que, após a sua morte, trabalhou na busca pelo aperfeiçoamento do material. Alguns anos depois, após muitas tentativas, suas pesquisas trouxeram finalmente resultados satisfatórios, especificamente, em meados de 1835, levando-o à criação do Daguerreótipo — nome dado em sua homenagem. Ao escrever sobre a História da Fotografia, Filipe Salles faz algumas pontuações sobre a magnífica realização,

E era, uma imagem única, sem possibilidade de cópia, por estar gravada numa superfície opaca. Alguns viam tais características como limitadoras, outros como naturais, mas o fato é que o daguerreótipo tinha uma qualidade impressionante de imagem, extremamente nítida e com detalhes que por vezes nem a olho nu se conseguia distinguir. (SALLES, 2004, p. 5).

A máquina foi o primeiro produto a ser comercializado ao grande público, por isso, o objeto é visto como o marco inicial da utilização da fotografia como meio e possibilidade de transformação econômica. Kossoy (2001, p. 27) coloca que “seu consumo [da fotografia] crescente e ininterrupto ensejou o gradativo aperfeiçoamento da técnica fotográfica”. Quase

⁴ Disponível: <Camera Obscura — Tavira Eye (cameraobscuratavira.com)>. (Acesso em: outubro de 2022).

que simultaneamente e sem conhecer as pesquisas de Daguerre, o inglês William Henry Fox Talbot também estava trabalhando com experiências voltadas para a captura e fixação de imagens. De acordo com Salles (2004, p. 6), apesar de suas inúmeras tentativas, Talbot encontrou as mesmas dificuldades que seus outros colegas e não conseguiu encontrar um meio eficaz para fixar as imagens, “o que conseguiu de mais próximo foram impressões diretas, por contato sobre papel, e que ele denominou Calótipo”. Entre os citados, existem e são documentados muitos outros autores que contribuíram com a construção da produção fotográfica. A verdade é que todo o processo de criação, para chegar ao que temos hoje, transcorreu por milhares de anos — quase dois séculos — entre ideias e pesquisas de diversas pessoas de vários lugares do mundo. Niépce criou algo, que foi re-inventado por Daguerre e, novamente, criado por Talbot. Quase 30 anos após a repercussão do Daguerreótipo, o aperfeiçoamento das pesquisas quanto ao desenvolvimento do material fotográfico sofreu algumas mudanças.

Com o passar dos anos, a necessidade de superar as limitações de reprodutibilidade, de tempo e nitidez fizeram com que muitos fotógrafos tentassem outras alternativas, como o uso de chapas secas, úmidas e de vidro, além da busca por materiais mais baratos e que pudessem diminuir a carga elitista explorada por Daguerre (SALLES, 2004). Ao interessar-se pela fotografia, o inglês George Eastman ficou aborrecido com a lentidão da atividade e decidiu realizar as suas próprias experiências, “achava complicado o processo de estocagem das chapas de vidro — além de pesadas, quebravam com facilidade —, e imaginou que poderia tornar a fotografia muito mais prática e eficiente se encontrasse uma maneira de abreviar o processo todo” (SALLES, 2004, p. 11). Instigado pelas possibilidades e pelos experimentos químicos, Eastman emulsionou o primeiro filme em rolo da história. Originando, então, a famosa “Câmera Kodak”, que, ao ser lançada no mercado comercial, em 1888, explodiu nos grandes centros. Com a rápida e crescente popularização das câmeras, Eastman se tornou um dos responsáveis pelo desenvolvimento tecnológico da fotografia, o que “fez da Kodak uma gigantesca empresa, pioneira em todos os demais avanços técnicos que a fotografia adquiriu até hoje” (SALLES, 2004, p. xx). Investindo fortemente na produção industrial, o bancário espalhou pelo mundo a ideia de que todos poderiam tirar as suas próprias fotos, usando o slogan *"você aperta o botão e nós fazemos o resto"*.

Ao conseguir baratear o custo dos materiais usados para a montagem da máquina fotográfica, Eastman desmanchou a elitização do ato de fotografar. Lançando, posteriormente, câmeras que custavam apenas um dólar e que transformaram “radicalmente a fotografia em uma arte popular, legando outras empresas a supremacia por uma qualidade técnica

profissional” (SALLES, 2004, p. 11). A partir de 1900, foram explorados e vendidos diversos tipos de modelos e tamanhos de câmeras. A história da humanidade caminhava em novas direções e já não era mais a mesma. Para Kossoy (2001, p. 29), “o mundo, a partir da alvorada do século XX, se viu, aos poucos, substituído por sua imagem fotográfica. O mundo tornou-se, assim, portátil e ilustrado”. O desenvolvimento histórico da fotografia ao longo do período de transição entre o século XX e XXI foi repleto de eventos significativos e que passaram por muitas transformações, as quais temos conhecimento e acesso. Com a globalização e o surgimento do digital, as imagens ganharam novos significados e usos.

1.2 A veiculação de imagens em impressos

Desde o surgimento da fotografia, as discussões e, principalmente, a busca por conceitos acerca da função da imagem dentro das produções jornalísticas permeiam as academias de comunicação. A história do fotojornalismo anda em paralelo aos primeiros episódios envolvendo as diversas tentativas de se registrar a realidade, e, apesar da grande difusão da fotografia, após o seu surgimento e popularização, os registros não substituíram tão facilmente as ilustrações na imprensa, já que muitos periódicos ainda preferiam o uso de desenhos descritivos. A veiculação de imagens nos meios de comunicação começou com o jornal *Daily Mirror*, em 1904 (BAYNES, 1971 *apud* SOUSA, 2004).

Um fato interessante, é que alguns autores afirmam que o uso de imagens em notícias começou muito antes em jornais e revistas europeias, entre os anos de 1871 a 1877 (GIACOMELLI, 2008 *apud* SOUSA, 2004). Um bom exemplo, são os daguerreótipos obtidos pelos irmãos Natterer, em 1841, durante a cobertura do centésimo aniversário do Imperador Romano-Germânico, Joseph II. Este fato é, por vezes, esquecido e secundarizado. Nessa época, a fotografia não era bem vista no meio jornalístico e nem considerada como um mecanismo para transmissão de informações (HICKS, 1952 *apud* SOUSA, 2004). O que marca a mudança desse pensamento é justamente a modernização da imprensa. Historicamente, a cobertura durante o apogeu de guerras foi um fator relevante para a ruptura das convenções jornalísticas antes tidas como absolutas. Por ser de constante interesse do público, a narrativa de guerra passou a ser um tema recorrente em periódicos de todo o mundo, provocando, assim, mudanças na relação da sociedade com a notícia (SOUSA, 2004).

Com a popularização dos impressos e o aumento de tiragens, em decorrência das competições de lucro e publicidade, a prática do fotojornalismo entrou em combustão e trouxe

a concorrência como fator determinante. Ou seja, a exigência por rapidez e exclusividade marcaram a ruptura e o surgimento da doutrina *scoop* (HICKS, 1952 *apud* SOUSA, 2004).

Em consequência aos avanços tecnológicos, o desenvolvimento de novas técnicas fotográficas contribuíram com o “aparecimento de máquinas menores e mais facilmente manuseáveis, lentes mais luminosas, filmes mais sensíveis e com maior grau de definição de imagem” (SOUSA, 2004, p. 17). A partir disso, temos, então, a entrada inicial do atributo de credibilidade do fotojornalismo no meio comunicacional. É importante destacar que no início do século XX, as imagens eram mais valorizadas pela sua nitidez do que pelo seu valor noticioso (HICKS, 1952 *apud* SOUSA, 2004). Por isso, à medida que novos fundamentos passaram a ser considerados na fotografia, os critérios de noticiabilidade, pela primeira vez, foram priorizados como preceitos para a seleção de notícias.

Empresas de fotografia, como a Leica e a Kodak, investiram fortemente no avanço de máquinas fotográficas, o que permitiu o surgimento de equipamentos menores e mais compactos, possibilitando, assim, a obtenção de imagens mais espontâneas. A reação e evolução da imprensa diante dessas novas habilidades transformou a produção da fotografia jornalística. Em consonância, surgem também os primeiros manuais voltados para a orientação dos repórteres fotográficos na obtenção de registros (SOUSA, 2004).

Durante a Primeira Guerra Mundial (1914–1918), a comercialização e popularização das câmeras compactas marcaram a realidade de milhares de combatentes. Com um tamanho reduzido, a “mecanização da guerra naquele conflito brutal passa não apenas pelas metralhadoras, mas também pelos quase dois milhões de máquinas fotográficas de bolso que a Kodak já tinha vendido”⁵. Estando entre os precursores, e não sendo o único, em 1915, o tablóide britânico *Daily Mirror* quebrou mais uma vez alguns dos paradigmas pré-estruturados ao lançar concursos de fotografias amadoras da guerra, oferecendo um prêmio de até mil libras pela melhor foto enviada por um soldado.

Antes, a fotografia era utilizada apenas como uma simples ilustração em acompanhamento ao texto, neste novo quadro, a imagem passou a mudar todo o contexto de uma notícia e, principalmente, a forma como eram analisados os conflitos armados. Sontag explica como o uso da fotografia em guerras, dando como exemplo a era do Vietnã, transformou-se em uma ferramenta crítica contra os confrontos armados,

Na era do Vietnã, a fotografia de guerra tornou-se, como norma, uma crítica à guerra. Isso estava fadado a ter consequências: os meios de comunicação

⁵ AGUILAR, Andrea. Os outros disparos. El País [online], Brasil, 2014. Disponível: <https://brasil.elpais.com/brasil/2014/05/23/cultura/1400837649_666497.html>. (Acesso em: novembro de 2022).

dominantes não têm nenhum interesse em fazer as pessoas sentirem engulhos diante das lutas para as quais estão sendo mobilizadas, muito menos em disseminar propaganda contra a guerra (SONTAG, 2003, p. 663).

É neste ambiente que o fotojornalismo passa por mais transformações, a ideia de que o jornalista precisa estar perto de um acontecimento para notícia-ló é estabelecida como requisito da profissão. Com a firmação destes fatos, a profissão integra-se totalmente aos jornais diários (SOUSA, 2004), aumentando a popularidade das fotografias e consequentemente a busca inalterável pela lucratividade. Por essa razão, o ideal de objetividade é finalmente colocado em discussão (LEO ANDIÓN, 1988 *apud* SOUSA, 2004). Em consoante, a importância do uso da legenda surge com muita potência. Ao passo que o aparecimento de novas formas de manipulações e distorções de informações foram crescendo, a aplicação de dados, como a data e o local, tornaram-se uma exigência para a prática fotojornalística.

Sousa (2004) afirma que o fotojornalismo é uma atividade sem fronteiras demarcadas, já que o termo pode abranger uma infinidade de situações. Sabe-se que a fotografia possui a oportunidade de fornecer informações visuais de um ou mais episódios, proporcionando à sociedade uma janela para o passado e destacando aspectos da história. O autor coloca que a profissão fotojornalística fornece ao homem a capacidade de rever a si mesmo e de contemplar representações da sua realidade através de imagens, sejam elas chocantes, denunciantes, empáticas ou apenas informativas.

Pelo final dos anos noventa, nota-se uma expansão da comunicação social e um novo tipo de dramatização da informação. Um dos principais marcos revolucionários para a modernização dos processos de produção no jornalismo foi a “crise da bolha da internet”, em meados de 1994. No fotojornalismo, as novas tecnologias e possibilidades de transmissão digital aumentaram “a pressão do tempo a que os fotojornalistas estão sujeitos, tornando-se o ato fotográfico menos passível de planeamento e de pré-visualização” (SOUSA, 2004, p. 27).

Neste novo cenário, a reprodutibilidade técnica das imagens, potencializada pelas redes, é definida como um componente de grande relevância dentro do sistema comunicacional. Verifica-se uma crescente industrialização da produção diária da fotografia jornalística, focada, principalmente, no imediatismo. Conceituado por muitos autores como a terceira revolução do fotojornalismo, este período é marcado pelo enxugamento das redações e pela sobrecarga dos profissionais da fotografia. Já que agora, “um único repórter de imagens poderia fornecer registros visuais para jornais e revistas, para a televisão e para os meios on-line” (SOUSA, 2004, p. 28).

No final do século XX, com a popularização da televisão (AVANCINI, 2017) e a eclosão das mídias digitais, a fotografia de imprensa apresentou novas formas de classificação. Para Monteiro, o fotojornalismo desenvolveu um sistema de seleção própria para designar os gêneros de imagens que seriam circuladas na imprensa,

Entre os seus gêneros tradicionais há em seus polos a fotografia de atualidade estrita (predominante nos grandes jornais de circulação diária), determinada pelo imediatismo informativo, e a fotorreportagem, em que a fotografia recebe um tratamento mais interpretativo, sequencial e narrativo (mais comum nas grandes revistas de circulação semanal) (MONTEIRO, 2016, p. 69).

De acordo com Avancini (2017, p. 251), é a partir dessa popularização que a fotorreportagem “começa a migrar para museus, galerias de arte e fotolivros. É nesse outro lugar de contemplação multimídia que a dimensão individual encontra expressão e ressignificação”. A produção fotojornalística não só desenvolve uma estrutura de diálogo com o leitor, como, também, afeta a sua percepção acerca do que está acontecendo com o mundo.

Com o aumento da credibilidade e a mediação digital transformando a estrutura de negócios dos meios comunicacionais, as plataformas digitais tornaram-se imprescindíveis para a construção do trabalho do fotojornalista. Nesta conjectura, temos, até os dias de hoje, o debate acerca das ameaças à profissão fotojornalística e a importância da fotografia na construção da história. Nas palavras de Tagé (2021), não existe outro modo para existir, ou coexistir, se não através do registro. Segundo Freund (1976, p. 8), a fotografia “desempenha um papel fundamental” na vida moderna, já que é utilizada em todas as atividades humanas, independentemente da finalidade de seu uso.

1.3 Das revistas ilustradas ao fotojornalismo em revista

Ao voltarmos no tempo, alguns autores apontam que as primeiras revistas surgiram na Europa entre os séculos XVII e XVIII, como um dos resultados ao avanço do jornalismo impresso. Outros apontam a Alemanha como precursora, este também é um dos mistérios da comunicação. Em suas primeiras edições, as revistas eram voltadas apenas para conteúdos eruditos, onde cientistas e intelectuais discutiam suas ideias. Quase que simultaneamente ao período da Revolução Industrial, e, conseqüentemente, com a migração em massa para as cidades, o elitismo foi deixado de lado para dar espaço às temáticas direcionadas ao público majoritário, os trabalhadores (ALI, 2009).

Entre as principais características que distinguem as revistas dos jornais está na periodicidade, já que as “revistas podem ser semanais, quinzenais ou mensais, mas não

existem revistas que sejam publicadas diariamente” (TAVARES; SCHWAAB, 2013, p. 22). Entretanto, neste tópico, não trataremos de distinguir as diferenças entre revistas e jornais, mas sim, traçaremos um breve contexto histórico sobre as revistas para que se possa compreender como elas ajudaram a evidenciar a fotografia jornalística na sociedade.

Ramos (2009) situa as situações de origem das revistas ilustradas como associadas ao surgimento dos periódicos litográficos que, na época, era um método muito utilizado para a impressão de imagens. Costa (1992, p. 302) aponta que “a revista ilustrada foi um produto característico da cultura moderna, gerado pelo sistema de produção capitalista de bens de consumo de massa nas duas primeiras décadas do século XX”. É nesse aspecto que o fotojornalismo se consolida como um importante meio de informação e, de acordo com a autora, marcando o início do fotojornalismo moderno. No Brasil, a primeira revista ilustrada a fazer uso de imagens em suas páginas foi a “Semana Ilustrada”, sendo a única até 1928, quando o periódico “O Cruzeiro” é lançado, ressignificando a história do jornalismo brasileiro (MAUAD, 2005).

Mauad escreve que a revista, além de introduzir uma linha editorial com influências norte-americanas, faz um aumento significativo no uso de fotos. A autora coloca que “nesse primeiro momento, o tom das publicações variava do crítico e cômico ao refinado e artístico, circunscrevendo o universo mental da elite carioca em todas as suas possibilidades” (MAUAD, 2005, p. 153). Em linhas gerais, após a chegada das revistas ilustradas citadas acima e, em consequência, com a introdução de novas técnicas de impressão, outras publicações foram surgindo e abrindo espaço na comunicação brasileira. Ainda seguindo os estudos de Mauad (2005, p. 154), a escritora explica quais características marcaram os dois “subperíodos”, o de início e pós-popularização das revistas, “enquanto o primeiro momento foi fortemente marcado pela presença de textos ficcionais, crônicas e fotografias pequenas e independentes do texto escrito, o segundo enfatiza a notícia, a interpretação dos fatos nacionais e internacionais e as fotografias em grande formato”.

É a partir desta perspectiva, da ampliação de públicos e das transformações ocorridas entre um período e outro, que podemos compreender os níveis de propagação e influência que as revistas estabeleceram na sociedade brasileira. Segundo Mauad (2005), a valorização dos padrões comportamentais associados aos meios de comunicação foi um dos resultados gerados com o aumento da audiência das publicações. Não se pretende, neste tópico, estender por muito as trajetórias históricas das revistas ilustradas, por isso, voltemos ao foco das revistas e o uso de imagens, que em decorrência, trouxeram ao fotojornalismo um grande espaço de narração na imprensa brasileira.

As publicações das revistas “Caretta”, “Revista da Semana”, “Fon-Fon!” e “O Cruzeiro”, que atuaram como importantes instrumentos de documentação da história, marcaram a consolidação e difusão da produção fotográfica como meio de divulgação da informação, modelando todo o espaço público visual de uma época (MAUAD; LOUZADA; GOMES DE SOUZA JÚNIOR, 2021). Alimentada pelos movimentos sociais, as questões sociais também emergiram neste meio. Por isso, é possível dizer que “a experiência fotográfica da década de noventa redefiniu as formas de acesso aos acontecimentos históricos e sua inscrição na memória pública, a ponto de podermos contar a história do século XX por meio de suas imagens” (MAUAD; LOUZADA; GOMES DE SOUZA JÚNIOR, 2021, p. 226).

1.4 Narrativas de morte na fotografia

É imprescindível, para este trabalho, a construção de um discurso sobre a fotografia e as suas relações com a morte, com vista a produzir sentido e, possibilitar assim, o desenvolvimento do entendimento acerca das questões apresentadas. O inexorável acontecimento da morte como ato midiático sempre provocou reações adversas na sociedade, “sabe-se que a morte suscita inúmeras questões relacionadas à memória, tanto a individual quanto a coletiva” (SOARES, 2007, p. 12). O autor citado desenvolve a ideia de que a necessidade de se preservar a imagem do “morto”, produzindo sua representação, decorre da intenção de enfrentar a dor da perda. Poucos sabem, mas Barthes escreveu “A câmara clara”, em luto pelo falecimento de sua mãe, “era sobre a mãe que ele escrevia, também sobre a tentativa de se aproximar, de chegar perto daquilo que se tornara intangível: o corpo ausente, desaparecido” (SANTOS, 2016, p. 190).

Nesse sentido, a representação imagética passa a assumir um papel de “instrumento de apoio” para o luto e, ainda, “apresenta-se como uma forma de lutar contra a ameaça que cerca a todos os indivíduos, a assustadora ameaça do esquecimento” (SOARES, 2022, p. 12). Em referência ao trabalho do filósofo e jornalista, Régis Debray, Soares (2022) também explica que a imagem nasce da morte como uma das maneiras de se negar o fim. O ensaísta francês, Roland Barthes, faz uma constatação interessante quando diz que, na sociedade contemporânea, a morte busca na fotografia o refúgio que teria deixado de encontrar em rituais: “contemporânea do recuo dos ritos, a fotografia corresponde talvez à intrusão, na sociedade moderna, de uma morte assimbólica, fora da religião, fora do ritual, espécie de aterragem brusca numa morte literal” (BARTHES, 1984, p. 144).

Podemos dizer que as fotografias são onipresentes, não importa para onde estamos olhando, lá estão elas. Após a popularização e democratização das máquinas fotográficas, elas não deixaram mais de estar presentes em nossas vidas e, recentemente, com mais frequência do que antes, principalmente após o isolamento ocasionado pela pandemia do coronavírus. Com a potencialização das redes sociais, que exploram muito a fotografia em suas interfaces, intensificadas como forma de interação humana devido ao período de quarentena, o tempo destinado ao uso dessas plataformas só aumentou, em especial, entre jovens (KEEN, 2012).

Sabe-se que, na imprensa moderna, as imagens de morte servem a propósitos variados, sendo tal fato outro campo de objeto de estudo. Lima (1989, p. 63) afirma que “uma das grandes vantagens da fotografia é a facilidade com que ela é memorizada. Os olhos vêm antes de lerem”. Neste mesmo texto, o autor expõe que “quando o editor de um jornal quer reforçar e prolongar o impacto da notícia sobre o leitor, a fotografia é ressaltada” (LIMA, 1989, p. 63).

Temos o conhecimento de que os avanços tecnológicos, tanto em relação à fotografia quanto em relação à sua reprodução no jornalismo, estimularam a produção de imagens de morte. Não se tem ao certo informações sobre quem iniciara a ideia de fazer uma cobertura fotográfica que representasse, seja implicitamente ou de forma totalmente explícita, a morte. Mas, sabe-se que a audiência sempre esteve lá, mesmo que percebidas de forma diferentes pelas pessoas em contextos e tempos específicos. Isso remete a outro ponto importante, em que instante o indagar da morte e o morrer, a partir da mídia, possibilita-nos construir a narrativa da fotografia como artefato da memória e como mediadora essencial do referenciamento imagético?

Na sinopse do livro “Sentidos da morte na vida da mídia” (ANTUNES et al., 2017) é lançado outro válido questionamento: “(...) em que medida o caráter público ou privado da morte poderia se resolver somente em função dos espaços familiares, hospitalares e de enterro, quando as narrativas e os discursos midiáticos atuam para viabilizar e inviabilizá-la?”.

Está entre os vários paradoxos do jornalismo, as discussões acerca do interesse do público *versus* o interesse pela audiência. Porém, neste momento, não nos cabe discutir as prerrogativas que levam a “mentalidade-índice-de-audiência” aos núcleos de redação, como ilustra Pierre Bourdieu (1996), mas sim, buscar refletir e, talvez, estruturar uma linha de pensamento sobre as particularidades da cobertura fotojornalística de morte, enquanto construtora da memória coletiva e, como tal, viabilizadora de vestígios simbólicos e formais do passado.

Rouille (2009, p. 19) diz que “a fotografia não é um documento, mas está provida de um valor documental conforme as circunstâncias”. Quanto à construção da memória feita a partir das imagens fotográficas, Oliveira faz uma relação entre lembrança e esquecimento como fatores intrínsecos às funções memorativas:

Lembrança e esquecimento se relacionam de forma dialética: não existe memória sem a ambivalência entre as duas instâncias. O componente que amalgama esses extremos é a imagem. É o relevo ou apagamento das impressões memoriais que sustentam a dinâmica interna entre o recordar e o esquecer (OLIVEIRA, 2018, p. 16).

O renomado crítico e teórico de cinema, André Bazin (1992, p. 16) escreveu que “todas as artes são fundadas na presença do homem, só na fotografia usufruímos da sua ausência” e, apesar, do contexto abordado em sua obra “A ontologia da imagem fotográfica”, a afirmação cabe neste enquadramento. Ao se falar sobre fotografia e morte, pode-se afirmar que as imagens são usadas como instrumento diante do luto e do possível e quase inevitável esquecimento. Soares explica que

(...) a morte suscita inúmeras questões relacionadas à memória, tanto a individual quanto a coletiva. Assim, pode-se pensar que a necessidade de se preservar a imagem do morto, produzindo a sua representação, ou seja, sua efígie, seu retrato, decorre principalmente da intenção de enfrentar a dor da perda (SOARES, 2007, p. 19).

Os retratos mortuários se encaixam nesta afirmação, com fortes raízes no romantismo a prática, difundiram-se em larga escala no século XIX⁶, como uma forma de preservar a memória do falecido, por meio do registro de suas feições. Nesse sentido, Soares (2007, p. 19) também afirma que “todas essas imagens, que têm a função de representar o morto, evocam uma presença material e visual que ocupa o espaço deixado pelo defunto”. No Reino Unido, durante a Era Vitoriana Britânica, entre 1837 e 1901, fotografar os falecidos era visto como algo comum, um meio para homenagear os familiares que partiram e claro, uma tentativa de minimizar a dor da perda⁷. Fazendo um retrospecto histórico, neste período, a morte era uma companheira mais do que familiar para boa parte dos europeus, em consequência aos surtos epidêmicos de difteria, tifo e cólera, o luto estava impregnado na cultura europeia.

A fotografia mortuária foi amplamente difundida nas sociedades ocidentais. Somente após a ampliação e popularização do uso fotográfico por todas as classes sociais e a melhora na qualidade dos serviços de saúde britânicos, aumentando a expectativa de vida da população, que a atividade perdeu o “encantamento que envolvia todo o simbolismo

⁶ Disponível em: <A perturbadora arte de fotografar mortos - BBC News Brasil>. (Acessado em: novembro de 2022).

⁷ Disponível em: <A perturbadora arte de fotografar mortos - BBC News Brasil>. (Acessado em: novembro de 2022).

ritualístico da construção fotográfica, sem perder, contudo, a sua eficácia de prova de acontecimento ou da existência do objeto retratado em um tempo e em um espaço singular determinado” (KOURY, 2006, p. 107).

Soares fundamenta que, assim como a história e o homem estão em um incessante processo de transformação, o posicionamento sobre a morte também não se mantém inalterável. “Ao contrário, alterna momentos de linearidade com profundas transformações. A relação com a morte nunca foi concreta, tampouco estática, seguindo o mesmo ritmo de suas significações, mutantes conforme a cultura” (SOARES, 2007, p. 48).

Vista como um fenômeno social, as perspectivas sobre a morte se multiplicam em signos culturais que influenciam e afetam social e culturalmente a visão humana durante toda a vida. O impacto da morte de alguém amado possui uma grande potência emocional, podendo atuar como um fator determinante na leitura do mundo e da sociedade. São inúmeras as representações fotográficas da morte ao longo dos séculos, desde a fotografia de guerra, como já citado anteriormente, até a produção de fotos durante pandemias. Carregadas, por vezes, de simbolismos e ligadas intimamente com o espaço tempo, as fotografias, especialmente as de morte, são um poderoso dispositivo social afetivo.

A construção social de crenças sobre as representações da morte variam de cultura para cultura. A geração de símbolos ou rituais específicos relacionados ao fim da vida humana reforçam o sentimento, há muito desejado pelo homem, de poder permanecer, de alguma forma, para sempre, seja na memória de seus entes queridos ou como um personagem na história da humanidade. Para Soares (2007, p. 41): “só a coletividade pode manter viva a memória de uma pessoa falecida. Caso o ser humano não fosse um ser social, a morte representaria seu esquecimento total, o fim absoluto, pelo que a memória dos mortos só existe na memória coletiva de um determinado grupo”. Tais idealizações, mesmo que inconscientes, corroboram com a necessidade humana em compartilhar e fazer parte de uma memória.

Apesar da transição sígnica da fotografia mortuária, anteriormente enxergada como uma forma de rememoração do falecido para o atual panorama, vista como sinônimo de morbidez, ainda se pode encontrar retratos mortuários em jornais e revistas, principalmente, quando se trata do falecimento de celebridades, grandes líderes nacionais ou de renomados artistas. Em paradoxo aos argumentos apontados acima, a fotografia desenvolve o “outro num tempo que nunca é o nosso. O instante fixado vem para o presente com o parceiro da memória” (COLI, 2015, p. 103). Através desse panorama, o fenômeno da morte em grandes proporções, como é o caso das pandemias, torna-se impossível de ignorar.

Ao longo dos anos, o fotojornalismo desempenhou, e ainda desempenha, um importante papel no levantamento de materiais fotográficos que servem como registro histórico para a humanidade. Podemos dizer que, é a partir dessas peças, produzidas pela imprensa, que a população é potencial e parcialmente inserida em uma experiência de evocação ao que foi fotografado. Com o desenvolvimento tecnológico e a proliferação das redes sociais, a fotografia se transfigurou em um necessário instrumento narrativo da vida humana. Nessa mesma ideia, Alcaide relata que o fotojornalismo também foi atingido e se transformou, com as novas e milhares de possibilidades de produção fotográfica.

As redes sociais impactaram a vida de todos. Esta é uma afirmação inegável para além do efeito que tiveram sobre o fotojornalismo em geral e pela profissão de fotojornalista em particular. E é essa conectividade que marcou a grande mudança da segunda grande revolução na transmissão de informações (ALCAIDE, 2017, p. 61).

Com o surgimento do coronavírus, em 2020, o trabalho do fotojornalista se tornou, mais uma vez, primordial no narrar da história. Entre os milhares de desafios enfrentados pelos profissionais da área para retratar um cotidiano em constante transformação, ao registrar as rotinas dos hospitais e o trabalho dos profissionais que lutaram na linha de frente, o trabalho do repórter fotográfico atuou como um indispensável elemento informacional para as pessoas que não podiam sair de casa. Tão logo a circulação e multiplicação instantânea de imagens, nas redes sociais, rompeu com o solitário caos instalado pela necessidade de distanciamento social durante a pandemia da Covid-19. É, a partir destas reflexões, que esta análise do signo fotográfico demonstra que ele pode ser, além de índice, simultaneamente lido como ícone e símbolo, ao trabalhar um tema como a pandemia. Isto poderá ser visto com mais profundidade no capítulo seguinte, que explora os aspectos metodológicos deste trabalho.

2 SEMIÓTICA ENQUANTO PROCEDIMENTO METODOLÓGICO

O mapeamento dos estudos do filósofo-lógico-matemático norte-americano Charles Sanders Peirce (1839-1914) é algo que causa, mesmo após cem anos, grandes discussões entre estudiosos. Sendo a semiótica, por definição, “a ciência que ajuda a ler o mundo” (BROSSO; VALENTE, 1999, p. 11). De fato, o autor foi um dos responsáveis pela compreensão do que temos hoje sobre os procedimentos que o cérebro humano utiliza para entender fenômenos do cotidiano. Isso ocorreu porque Peirce buscou desenvolver, em seus trabalhos, um método pragmático que pudesse fornecer um método científico para a filosofia. Graças ao seu vasto material, as investigações sobre os conceitos de representação e percepção de imagens ofereceram, às diversas áreas do conhecimento, ferramentas e pontos de vista eficazes para se discutir, de forma científica, a observação dos fenômenos que nos cercam. Com as alterações do mundo moderno, os estudos sobre o assunto se intensificaram em diversas áreas das ciências humanas.

Santaella (2000, p. 9) escreve, de forma metafórica, que podemos definir a semiótica como algo que está nascendo e que está em processo de crescimento. Sendo o algo, uma ciência com caminhos ainda não percorridos e com investigações em progresso. Apesar do tom reflexivo, podemos construir a compreensão de que a semiótica é o estudo “que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis”. Em outras palavras, a autora explica que a semiótica “investiga os modos como apreendemos qualquer coisa que aparece à nossa mente, qualquer coisa de qualquer tipo” (SANTAELLA, 2000, p. 2). Por exemplo, algo simples como o barulho da chuva, a referência de uma cor a algo ou, até mesmo, uma imagem em um cartaz. Em uma de suas mais recentes obras, Santaella, em parceria com Noth (2021, p. 6-7), coloca que 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) descreve que, para Peirce, todas as questões que dizem respeito 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”. Sendo que, tal processo só ocorre quando fazemos questionamentos, “num diálogo entre nós e a realidade”, ao passo que chamamos tais diálogos de vivências. Correndo o risco de simplificar alguns aspectos da teoria peirciana, trabalharemos com a conceituação, de que o signo é tudo aquilo que possui o poder de representar outra coisa (SANTAELLA, 2003).

Precisamos, ainda, ter em mente a afirmação de que todo e qualquer fato, seja ele cultural ou social, constitui-se como uma prática de uma produção de linguagem e sentido. Isso porque a humanidade, em toda a sua condição de complexidade, inconstância e inquietação, esforça-se para buscar significações para aquilo que a cerca (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. As questões cruciais nesta abordagem são de cariz semiótico. Que tipos de signos se utilizam para criar mensagens, quais as regras de formação, que códigos têm os interlocutores de partilhar entre si para que a comunicação seja possível, quais as denotações e quais as conotações dos signos utilizados, que tipo de uso se lhes dá (FIDALGO; GRADIM, 2005, p. 19).

Ainda de acordo com Peirce (2003, p. 46), “um signo é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém”. Portanto, o signo é tudo aquilo que substitui o objeto em nossa mente, constituindo então, toda a nossa linguagem de mundo. Para o autor, 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) explicam que objetos de signos não são necessariamente objetos materiais, por exemplo, “os signos verbais amor e unicórnio também representam objetos”. Partimos para as divisões das relações triádicas elencadas por Peirce, em suas palavras, 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 (PEIRCE, Ch. S., 2003, p. 51).

Ou seja, toda e qualquer coisa irá se enquadrar em três processos que, por vezes, sucedem-se, sendo estas: *primeiridade* (os ícones), *secundidade* (os índices) e *terceiridade* (os símbolos). Todos estes procedimentos são realizados pelo cérebro humano, justamente a partir dos signos que constituem o pensamento e que organizam as linguagens. Pignatari (2004, p. 19) explica 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 começam a se encaixar.

Devido à complexidade e extensão das obras de Pierce, é essencial para o entendimento da semiótica trabalharmos, primeiramente, com as definições desta outra tricotomia, distinguindo os termos de ícone, índice e símbolo. O ícone refere-se 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”. Enquanto o índice está ligado 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). Os autores colocam como exemplo as marcas deixadas por pneus sobre o asfalto ou uma pegada sobre a terra do jardim.

Por fim, temos o símbolo que se encontra quase que diretamente conectado ao seu objeto. Brosso e Valente (1999, p. 21) explicam 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 a partir dele que encontramos a significação. Um bom exemplo seria a própria língua portuguesa, — neste caso, o português brasileiro — uma vez que possui específicos e originais elementos de linguagens para entendimento.

Conclui-se, portanto, que a palavra signo será usada, neste trabalho, para representar um objeto perceptível. Já que, para que algo possa ser um signo, este deve representar algo, e os signos que se entendem ou organizam-se por semelhanças, são ícones e os signos que se estruturam por “contiguidade” chamamos de símbolos. Logo, o que irá caracterizar o fenômeno da imagem como objeto documental é a transformação dos símbolos em ícones.

2.1 Primeiridade, secundidade e terceiridade

Como já dito, de acordo com a tríade peirceana, os signos podem ser categorizados em três tipos fenomenológicos: o signo em si mesmo (primeiridade), o signo em sua relação com seus objetos (secundidade) e o signo em sua relação com seus interpretantes (terceiridade). É a partir destas categorias, sugeridas por Pierce, que as possibilidades para compreensão de todo e qualquer fenômeno são concebidas. Essas misturas fundamentadas, em suas diferentes classes, permitem interpretar os signos como sentimentos, percepções ou, até mesmo, pensamentos abstratos (SANTAELLA, 2004).

Um signo em si mesmo seria uma qualidade. Na visão de Santaella (2004, p. 12), “quando funciona como signo, uma qualidade é chamada de quali-signo, quer dizer, ela é uma qualidade que é um signo”. Estaria a primeiridade ligada a percepção inicial, referindo-se aos aspectos puramente qualitativos e pré-reflexivos de um fenômeno, sendo vista como uma

qualidade que ainda não foi totalmente distinguida ou elaborada. Como, por exemplo, uma câmera na cor rosa. A cor rosa é apenas uma qualidade e a constatação que a cor do objeto é rosa está em primeiridade. Existem, ainda, dois tipos de propriedades as quais os signos podem se fundamentar. Porém, suas específicas conceituações não se fazem necessárias e nem impedem a compreensão do que se aspira fundamentar neste trabalho.

Assim como a primeiridade, existem três tipos de relação que o signo pode ter com o objeto. A conexão de um signo com o seu objeto, pode ocorrer: a) em virtude de suas próprias características (ícone), b) com sua forma existencial (índice) e, c) também, por meio de suas convenções (símbolo). Nestes momentos, temos o que Peirce chama de secundidade. Este segundo processo inicia quando um fenômeno é associado a outro qualquer, “pois existir significa ocupar um lugar no tempo e espaço, significa reagir em relação a outros existentes, significa conectar-se” (SANTAELLA, 2004, p. 13). Para exemplificar, a secundidade pode se referir aos atos de ação e reação, de causa e efeito ou de impacto, frente ao objeto. Se provocou alguma sensação, tem-se a secundidade.

Do ponto de vista de Peirce (2003), os objetos se distinguem em dinâmico e imediato. Ao passo que o objeto imediato se refere ao que está na realidade, sendo este objeto como é representado no signo. Para a análise das fotografias selecionadas neste trabalho, entende-se, por meio dos estudos de Santaella (2003), o objeto imediato como as possibilidades interpretativas que um signo pode estimular. Ao passo que, o dinâmico é assimilado como o significado produzido pelo signo. Peirce explica que:

(...) resta ressaltar que geralmente existem dois objetos e mais de dois interpretantes. Nomeadamente, temos que distinguir o Objeto Imediato, que é o Objeto como o próprio Signo o representa, e cujo Ser é, portanto, dependente da Representação dele no Signo, do Objeto Dinâmico, que é a Realidade que de algum modo determina o signo para sua representação (PEIRCE, 2003, n/p).

Em recapitulação, enquanto a primeiridade é o sentimento não analisado, a secundidade é o registro deste sentimento. Por fim, o signo em sua relação com seus interpretantes resulta na interpretação dos fenômenos. Chamamos isto de terceiridade, é nesta etapa que representamos e interpretamos o mundo. De forma mais específica, Santaella (2003) explica que a terceiridade é a fase em que sintetizamos intelectualmente a primeiridade e a secundidade. É onde podemos estabelecer uma conexão entre qualidade e fato, onde a interpretação ocorre em relação a um elemento. Se considerarmos algo como um fato em “terceiro”, consideramos este como um signo. Contudo, é importante ressaltar que um “terceiro”, inclui um “segundo” e que, por sua vez, também inclui um “primeiro”.

Na área da profissão fotojornalística, a primeiridade pode ocorrer, por exemplo, quando um repórter fotográfico está andando por uma rua e visualiza, de longe, um aglomerado de pessoas e sem se referir a nada, ele apenas registra e percebe aquela multidão. Nesse caso, há somente uma primeira impressão. Se, após isso, o fotojornalista relacionar que a cor das roupas usadas por essas pessoas são da mesma cor e que elas não estão ali ao acaso, trata-se da secundidade. Ao relacionar as cores com algum movimento político ou social, o fotojornalista estará a caminho da terceiridade e, nessa dimensão, o seu olhar sobre o aglomerado de pessoas estará repleto de interpretações, de busca por explicações, de modo que ele poderá interpretar o fenômeno em questão.

Antes de partirmos para o tópico referente a semiótica aplicada à análise de fotografias, faz-se necessário o desenvolvimento de uma breve explicação sobre as visões triádicas de Peirce quanto aos signos icônicos, “ou seja, os signos que agem como tal em função de uma relação de semelhança com seus objetos” (Santaella, 2004, p. 18). Como descrito pelo filósofo-lógico-matemático, os signos icônicos se dividem em três níveis: imagem, diagrama e metáfora. Do ponto de vista de Santaella:

A imagem estabelece uma relação de semelhança com seu objeto puramente no nível da aparência. Imagens de um gato, de um bosque, de uma praça podem representar esses objetos quando apresentam níveis de similaridade com o modo como os mesmos são visualmente percebidos. O diagrama representa seu objeto por similaridade entre as relações internas que o signo exhibe e as relações internas do objeto que o signo visa representar [...]. A metáfora representa seu objeto por similaridade no significado do representante e do representado (SANTAELLA, 2004, p. 18).

Na fotografia, estes conceitos apresentados possibilitam a construção de parâmetros para a análise e desenvolvimento de métodos de exploração da informação visual. Isto será melhor detalhado no tópico a seguir, partindo, também, para o uso da semiótica na análise de fotografias e de produções fotojornalísticas, mais especificamente.

2.2 Semiótica aplicada à análise de fotografia

Neste tópico, trataremos da semiótica aplicada à análise da fotografia, de modo a conduzir para a explicitação dos caminhos metodológicos que conduziram para as reflexões analíticas do último capítulo desta monografia. Para que, assim, os apontamentos apresentados nesta monografia possam ser enfatizados e validados. Entendendo a semiótica como uma área que engloba todas as investigações sobre a natureza dos signos, da significação e da comunicação (SANTAELLA, 2004), o desenvolvimento deste conteúdo terá como fundamental apoio teórico os estudos de uma das principais divulgadoras da semiótica e

do pensamento de Charles Peirce no Brasil, a professora Lucia Santaella. Com mais de 40 livros publicados, a autora é uma referência de grande importância nas academias.

Em obra intitulada “Semiótica Aplicada”, 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” (SANTALELLA, 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.

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 monografia, 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 apresentados. Por isso, a estruturação e conceituação sobre a percepção de como os signos agem, em possível caráter de significação verbal ou não verbal, contribuem para o desenvolvimento metodológico deste trabalho. A aplicação da teoria dos signos peirceana não é algo simples, muito menos fácil, correndo o risco de reduzir e, porventura, construir uma linha de análise ampla demais, prosseguiremos com contextualizações e reflexões sobre os conceitos apresentados, demarcando a forma como eles auxiliarão na investigação aqui proposta.

O percurso metodológico e analítico para a aplicação dos conceitos, como o do signo imagético, dar-se-á, posteriormente, com a análise demonstrativa e comparativa das fotografias escolhidas nas revistas Fon-Fon! e Veja. É importante que estas conceituações sejam apresentadas, para que se possa montar uma argumentação válida e metodologicamente adequada. De acordo com Santaella (2004, p. 20), a quase-ciência da semiótica nos 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”.

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 o desenvolvimento

dos nossos pensamentos e sentimentos sobre algo, sejam eles simbólicos ou não. As nomeações da autora para os diferentes ramos da semiótica, nos possibilita enquadrar e definir esta análise como de tipo “lógica crítica”.

Ainda segundo Santaella (2004, p. 22-23), as classificações podem ser divididas em três tópicos, sendo estas, a gramática especulativa, uma forma de estudo “de todos os tipos de signos e formas de pensamento que eles possibilitam”; a 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”; e a retórica especulativa, onde a análise dos métodos “a que cada um dos tipos de raciocínio dá origem”.

Para esta análise, a especificação correta do estudo da semiótica se liga diretamente à lógica crítica. Já que, a classificação coincide com os métodos definidos e usados para a análise das fotografias selecionadas neste trabalho. Entre eles, a observação dos elementos sógnicos presentes nas imagens e, a partir deles, a possibilidade de 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 sobre a importância do fotojornalismo para as academias e para a história da humanidade.

Estando, é claro, as três classificações ligadas uma à outra, a lógica crítica se baseia, por vezes, na gramática especulativa. Este nível de dependência, constrói uma relação, por vezes confusa, entre as definições elencadas. Por isso, Santaella (2004, p. 23) explica que a gramática especulativa é a base das outras duas, sendo ela, uma “teoria geral de todas as espécies possíveis de signos, das suas propriedades e seus comportamentos, dos seus modos de significação, de denotação de informação e interpretação”.

Isto acontece porque a gramática especulativa trabalha com conceitos abstratos e gerais, que possibilitam a determinação de certos processos como signos. Permitindo que o ser humano possa “descrever, analisar e avaliar todo e qualquer processo existente de signos verbais, não-verbais e naturais”, como as “imagens fixas e em movimento, audiovisuais, hipermídia etc. As diversas facetas que a análise semiótica apresenta podem assim nos levar a compreender qual é a natureza e quais são os poderes de referência dos signos, que informação transmitem” (SANTAELLA, 2004, p. 23). É a partir deste sentido que conseguimos analisar todos os tipos de linguagens, entendendo como os signos funcionam e quais são os efeitos que eles são capazes de provocar nas pessoas. Reunindo, ainda neste tópico, a possibilidade de definição dos termos de representação, significação, objetivação e interpretação de imagens (SANTAELLA, 2004).

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”. Em termos mais simples, 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 (2003, p. 85) 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”.

Entre as principais tricotomias dos signos, as quais não cabem total descrição nesta monografia, 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 também 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”. 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”.

É a partir de tais concepções que partimos para o método de análise aplicado às fotografias e as possíveis mensagens que elas transmitem para a sociedade. Este percurso metodológico analítico possibilitará a compreensão sobre as percepções que as imagens trazem através do seu caráter imagético. O próximo tópico tem como intenção estabelecer conceitos sobre a semiótica dos signos imagéticos criados pela cobertura fotoperiódica, em específico, de pandemias.

2.3 Diálogos sobre significação, objetificação e interpretação

Inicialmente, podemos classificar as fotografias como um tipo de tradução de ideias, que se apresentam codificadas através da linguagem visual e só depois partem para a significação, objetificação e interpretação, variando, é claro, de acordo com o seu interpretante (SANTAELLA, 2004). Mauad (1996, p. 11) expressa que “a fotografia deve ser considerada como produto cultural, fruto de trabalho social de produção sónica”. De acordo com a autora, para a análise dos materiais fotográficos deve-se, primeiro, “entender que, numa dada sociedade, coexistem e se articulam múltiplos códigos e níveis de codificação, que fornecem significado ao universo cultural dessa mesma sociedade. Os códigos são elaborados na prática social e não podem nunca ser vistos como entidades ahistóricas” (MAUAD, 1996, p. 11).

Enquanto que, para o segundo passo seria necessário configurar a fotografia “como resultado de um processo de construção de sentido” (MAUAD, 1996, p. 11). Possibilitando, a partir destes dois fatores, as instruções necessárias para se analisar o que não está visível “ao primeiro olhar, mas que concede sentido social à foto” (MAUAD, 1996, p. 11). É neste sentido que as características que ligam a natureza indicial da fotografia podem ser percebidas. Visto que uma imagem sozinha, em si, não explica nada, apenas mostra ou aponta algo. O caráter indicial, normalmente, só é atribuído após o momento em que a fotografia foi capturada.

As discussões sobre as relações entre o fotojornalista e a produção da imagem a partir de seus códigos sociais, não devem passar despercebidas. Já que, o olhar do repórter fotográfico e a sua decodificação do que está sendo fotografado também envolve um processo de sentido e que, em conjunto, deve ser posto em debate. Mauad (1996, p. 11-12) explica que para se chegar ao terceiro passo de análise, e “ultrapassar o mero *analogon* da realidade”, é preciso 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 sónicas (MAUD, 1996, p. 11-12).

Para a autora, a estruturação das imagens, enquanto agente simbólico ou como transmissor de mensagens, define-se em uma “dupla referência”. Sendo a primeira, uma alusão a si mesma e a segunda ligada 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).

A cobertura do fotojornalista, frente aos acontecimentos noticiosos, tem em vista envolver o público e, por vezes, evocar sentimentos e emoções, ao mesmo tempo em que oferece informações e contextualizações sobre a narrativa apresentada. As imagens fotográficas são signos imagéticos que combinam mensagens denotativas e conotativas. Apesar do ato de fotografar ser uma atividade individual, a imagem fotográfica é percebida pelas pessoas na sua totalidade, proporcionando várias possibilidades de interpretação. Barthes (2012) coloca que as imagens possuem aspectos indiciais, icônicos e simbólicos. Além do suporte narrativo, a fotografia também desperta associações com outros signos, de outros sistemas, variando de acordo com a perspectiva sociocultural.

Barthes (2012, p. 35) também afirma que toda imagem é polissêmica, “toda imagem implica, subjacente a seus significantes, uma cadeia flutuante de significados”. Em paralelo, Santaella (2004, p. 11) explica que os efeitos de interpretação que os signos provocam em uma pessoa, 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”. O processo associativo que se cria na mente após a visualização do signo, produzirá, para o intérprete, outro signo que traduzirá o significado do primeiro. Isto é, o significado de um signo é outro signo (SANTAELLA, 2000). São nestes sequenciais sistemas de significação, que uma série de interpretantes sucessivos surgem. Logo, o signo, seu objeto e o interpretante, criado pelo cérebro humano, formam uma tríade, a partir da qual podem ser mais bem compreendidos os processos de significação.

Assim como o signo, o interpretante também possui uma versão triádica. Outra teoria de Peirce é que existem “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). Do ponto de vista da autora citada, apesar do intérprete possuir um lugar no processo de interpretação, este processo vai além do intérprete. Assim, os três tipos de interpretante, definidos por Pierce, são denominados como: imediato, dinâmico e final.

Santaella (2004, p. 24-25) explica que o primeiro nível consiste no “potencial interpretativo do signo”, ou seja, na capacidade de impressão que um signo pode vir a produzir. Uma fotografia tirada durante a gripe espanhola contém, internamente, um potencial para ser interpretada, basta encontrar o seu intérprete. Enquanto o segundo tipo de interpretante, o dinâmico, refere-se “ao efeito que o signo efetivamente produz em um

intérprete” (SANTAELLA, 2004, p. 25), consistindo-se, basicamente, de três efeitos, os emocionais, energéticos e lógicos que são produzidos na mente pelo signo.

O interpretante emocional está sempre presente em quaisquer que sejam as interpretações. Enquanto que o energético, “corresponde a uma ação física ou mental”; o efeito lógico surge quando “o signo é interpretado através de uma regra interpretativa internalizada pelo intérprete” (SANTAELLA, 2004, p. 25). São com estas concepções que as noções a respeito do símbolo como agente significativo se tornam claras, já que, “o símbolo está associado ao objeto que representa através de um hábito associativo que se processa na mente do intérprete e que leva o símbolo a significar o que ele significa” (SANTAELLA, 2004, p. 25). Em outras palavras, as fotografias de pandemias só podem servir como símbolos imagéticos de significação se internalizadas pela sociedade.

Para exemplificar, a fotografia tirada pelo francês Milan Almaram da brasileira Eneida Menezes Paes Pinto Pinheiro (Helô Pinheiro), eternizada como a Garota de Ipanema por Vinícius de Moraes e Tom Jobim, só faz referência a própria música ou simboliza uma exaltação às belezas do Rio de Janeiro para quem internalizou essa informação. Na perspectiva da semiótica, a leitura visual desta foto pode ser realizada em três fases. Por exemplo, imagine que um estudante está realizando uma pesquisa sobre as fotografias mais famosas do Brasil e, após algumas buscas, ele visualiza a foto de Almaram. Sem focar em nada além da imagem, ele apenas contempla o que está diante dos seus olhos.

Neste primeiro momento, em que o estudante permite que o signo apresente apenas as suas qualidades - seus *quali-signos* -, somente serão contemplados pensamentos referentes ao que a fotografia efetivamente aparenta: uma mulher sorrindo e de biquíni na praia. E, novamente, se, após esse olhar contemplativo, o aluno observar que o nome da modelo é o mesmo que o da musa da canção Garota de Ipanema, temos a corporificação do signo. Este segundo olhar, do ponto de vista observacional, com uma percepção mais contextual e singular da fotografia, é o que fundamenta as dimensões do *sin-signo*. É a partir dessa observação atenta às características existenciais e que levam em conta as considerações situacionais “sobre no qual o signo se manifesta e do qual é parte” (SANTAELLA, 2004, p. 31), que entramos no terceiro nível de análise. Ao relacionar a estereotipização e idealização da jovem Helô, na época com 17 anos, com a consolidação, no imaginário popular - nacional e internacional -, da objetificação da mulher brasileira, neste caso em específico, o da mulher carioca, como mais uma representação de manifestação de poder do patriarcado, o estudante estará abstraindo deste fenômeno o geral do particular. Ou seja, trata-se da fase em que é

extraído da fotografia aquilo que ela possui em comum com todas as outras que compõem a mesma classe universal. Nesse ponto, denominamos como *legi-signos*.

É dentro deste contexto que Peirce introduz outro essencial conceito: o de interpretante último, que se refere às mudanças de normas e regras. Logo, a justificativa para o desenvolvimento deste trabalho se reafirma. Santaella (2004, p. 26) ainda coloca que “se as interpretações sempre dependessem de regras interpretativas já internalizadas, não haveria espaço para a transformação e a evolução. A mudança de hábito introduz esse elemento transformativo e evolutivo no processo de interpretação”.

Por fim, o terceiro nível do interpretante - denominado como final - consiste no efeito que seria fabricado no cérebro pelo signo logo após o desenvolvimento do pensamento. Nas interpretações de Santaella (2004, p. 26), essa posição não é atingível, não podendo ser possível já que se refere “ao resultado interpretativo a que todo intérprete estaria destinado a chegar se os interpretantes dinâmicos do signo fossem levados até o seu limite último”.

Incorporado por elementos lógicos, racionais, emotivos, ativos, reativos, entre outros, o processo interpretativo é constituído por um amontoado de habilidades mentais e sensoriais, que se constituem em um todo altamente consistente. Santaella (2004) esclarece que todas as tricotomias apresentadas por Peirce estão interligadas, não operando como classificações autossuficientes, mas sim, funcionando de forma coordenada. A partir desse ponto, é possível identificar quais configurações de signos ou de símbolos se formulam através de uma fotografia, visto que a imagem pode carregar, em si, uma mensagem que normalmente não é conscientemente apreendida.

2.4 Percurso metodológico para aplicação da teoria

Todos os conceitos teóricos apresentados nos tópicos anteriores serão usados como material de apoio para a análise aplicada às fotografias selecionadas nas revistas Fon-Fon e Veja. O ponto de partida para a compreensão das implicações semióticas das imagens se dá pelo processo de estudo dos meios em que as imagens foram transmitidas e veiculadas. Possibilitando, assim, a compreensão “das características que elas tem 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). É importante ressaltar que para a construção de uma interpretação adequada, as fotografias precisam ser contextualizadas - como já apresentado no primeiro capítulo desta

monografia. Passado essa explicação, a análise se fundamentará na observação das características existenciais do signo.

Nesta mesma perspectiva, as legendas das fotografias também contribuirão com o levantamento, conferindo às imagens selecionadas sua devida particularidade histórica e a redução das possibilidades interpretativas dos signos não verbais, que são demasiadamente polissêmicos. Por isso, para que a análise deste trabalho de conclusão de curso possa, futuramente, ser utilizada como instrumento de informação é necessário colocar em prática as noções estabelecidas sobre fenomenologia, absorvendo os sinais não verbais inseridos nas imagens, para que se tenha uma percepção contemplativa, observacional e apropriada. Só assim, será possível comprovar o caráter do fotojornalista como agente narrativo na construção da história.

Resta, ainda, a tarefa de desenvolver, em correspondência às categorias de primeiridade, secundidade e terceiridade, o gradual método interpretativo das imagens. Após uma observação generalizada, a análise das fotografias segue para a terceira fase de pesquisa: 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 produzem 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. Na face da significação, Santaella coloca 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 (SANTAELLA, 2003, p. 6).

Uma vez que estes fundamentos são aplicados e o poder sugestivo, indicativo e representativo dos signos é posto, partimos para a categorização das imagens. Essa divisão se justifica pela necessidade de construção de sentido das fotografias, já que, “é só na relação com o interpretante que o signo completa sua ação como signo” (SANTAELLA, 2004, p. 38). Logo, foram determinadas três categorias de imagens para análise, sendo elas: retratos da morte, distanciamento *versus* aglomerações e política em pauta, conforme será melhor detalhado no capítulo seguinte.

3 ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE AS FOTOGRAFIAS

Para a análise comparativa foi realizada uma pesquisa entre as edições das revistas Fon-Fon! e Veja, nos anos de 1918 e 2020 respectivamente, visando a busca por fotografias que se encaixassem nas categorizações propostas. Desse modo, foram selecionadas cinco edições de cada periódico que apresentassem material suficiente para a análise. A interpretação do material teve como embasamento os estudos sobre semiótica aplicada propostas por Lucia Santaella sobre o que aponta Charles Sander Peirce quanto a significação e percepção de imagens.

Escolheu-se para a revista Fon-Fon!, as edições n. 0044, 0045, 0046, 0047 e 0048 do mês de novembro de 1918, período este em que o veículo mais introduziu fotografias relacionadas à gripe espanhola. Vale ressaltar que devido ao fato das edições serem digitalizadas, disponíveis no anuário da Fundação Biblioteca Nacional, e não possuírem nenhum registro de dados mais detalhados, as informações referentes aos nomes dos fotógrafos ficaram incompletas. Para a revista Veja, selecionaram-se as edições n. 2683, 2684, 2686, 2687 e 2689. A escolha deste segundo objeto justifica-se pelo fato de que o periódico ainda é uma das poucas revistas impressas em vigor no Brasil e por trazer, é claro, uma cobertura fotojornalística significativa da Covid-19. As imagens, de ambos os objetos, foram determinadas por ordem de impacto e quantidade de informações.

Um dos principais fundamentos norteadores desta análise se firma na ideia de que a história e a memória podem e são construídas socialmente através de processos de significação e internalização de fatos. Procedendo desta forma, os discursos fotojornalísticos ancoram-se na memória coletiva que, por consequência, valida a produção e reprodução de fotografias, possibilitando, assim, o desenvolvimento de símbolos que sustentam os valores socioculturais de uma sociedade. Por isso, para a análise semiótica das fotografias seguiu-se a metodologia apresentada no capítulo anterior. O percurso analítico se deu por três categorias, como elencadas por Peirce, na seguinte ordem: primeiridade, secundidade e terceiridade.

Na primeira categoria, buscou-se realizar uma leitura do fundamento do signo, analisando as fotografias em si mesmas, percebendo nelas suas propriedades qualitativas, em terminologia semiótica, seus quali-signo. Sendo ainda, analisadas em seu aspecto singular e geral, em busca dos seus sin-signos ou legi-signos. Na secundidade, a análise é focada no objeto do signo e a relação que esse signo possui com o objeto, explorando o poder sugestivo, indicativo e representativo das fotografias. Assim como na primeiridade, as imagens também podem ser examinadas em três níveis: expondo às suas referencialidades como ícones, índices

ou símbolos. Por fim, a terceira fase de análise se firma no acompanhamento dos níveis interpretativos do signo, focada nos possíveis tipos de efeitos que as fotografias podem produzir nos seus receptores. Tal como as outras duas categorias, na terceiridade também existem três potenciais níveis de interpretação, podendo ser estes puramente emocionais, reativos ou lógicos. Antes de partirmos para a análise de fato, deve-se assinalar brevemente alguns pontos de contextualização sobre as revistas em si. Visto que, o ponto de partida para a compreensão das imagens se dá pelo processo de estudo dos meios em que as imagens foram veiculadas.

3.1 Revistas Fon-Fon! e Veja

A revista Fon-Fon!, considerada por muitos como uma das melhores publicações ilustradas do século XX no Brasil, esteve em circulação entre 1907 a 1945. Na primeira página do seu primeiro número, o impresso se classificava como um “semanário alegre, político, crítico e esfuziante” (ZANNON, 2005). O periódico influenciava, por meio de seus registros, não só o comportamento da elite carioca, mas, também, impregnava-se no imaginário popular com suas declarações cômicas e fotografias de casamentos ou piqueniques — um de seus maiores sucessos. Tendo como foco assuntos ligados, em especial, aos traços da vida social carioca, a revista se constitui “em um importante documento, um referencial para pesquisas e para compreender as relações comportamentais da sociedade da época” (ZANNON, 2005, p. 220).

Atualmente, a Veja se consolida como uma das principais revistas ainda em vigor no Brasil, com periodicidade semanal, sua primeira edição foi impressa em setembro de 1968 pelo grupo da Editora Abril. Estão entre seus temas, assuntos associados à política, economia, cultura, ciência e tecnologia. O desenrolar histórico da revista Veja é perpassado por turbulentas tentativas de sucesso e falhas, orientada por uma forte corporação econômica (VILLALTA, 2002), o periódico conseguiu sobreviver desde o regime militar brasileiro (1964 – 1985) às transformações tecnológicas dos meios de informação. Adequando-se às aspirações e demandas do seu público, a publicação da Editora Abril adentrou no cotidiano da classe média brasileira, como um produto cultural em sintonia com as demandas capitalistas (VILLALTA, 2002), e não saiu mais. Feitas as devidas apresentações das revistas, ainda que brevemente, segue-se para as categorias analíticas criadas e sistematizadas a partir da observação do corpus.

3.2 Retratos da morte

Em relação aos aspectos semióticos, será apresentado, além da análise categórica, como estipulado no método, os elementos que compõem a relação do signo com ele mesmo, com o objeto e o interpretante. Para as demais fotografias, a fim de não ficar repetitivo, a análise será apresentada considerando apenas as três categorias universais. Partimos para a primeira categorização: “retratos da morte”. Essa primeira categoria agrupa as fotografias que se referem, de alguma forma, à cobertura fotográfica da morte.

A revista Fon-Fon! tinha por costume, agrupar várias fotografias em uma única página. Nela encontramos algumas imagens de covas sendo cavadas. Considerando a teoria Peirciana, ao analisar essas imagens, deve-se entender que, na primeiridade, ocorrem apenas os sentimentos ligados a uma percepção inicial. Partindo desse pressuposto, o que nos fornece fotografias em preto e branco da Fon-Fon!, num primeiro momento, são imagens de um cemitério em que várias covas estão sendo cavadas.



Diversos aspectos do serviço de enterramento no cemitério do Cajú.

Figura 1. Revista Fon-Fon!, 1918. Edição 0045, s/p.
(Legenda: Diversos aspectos do serviço de enterramento no cemitério do Cajú).



Figura 2. Revista Veja, 2020. Edição 2687, p. 8. Fotógrafo: Jonne Roriz.
(Legenda: Cemitério em Manaus: calamidade pública em hospitais funcionando além de seus limites).

As figuras e suas vestimentas trazem um contraste para as fotografias, remetendo ao passado. Já em comparação com a segunda fotografia da revista Veja, que também apresenta um cemitério e covas em aberto, o paralelo em busca de características semelhantes chega a ser assustadoramente mórbido, mas guardemos este sentimento para os próximos níveis. É justamente, nessa similaridade marcante entre os dois quali-signos, de ambas as fotografias – o cemitério e as covas –, que classificamos como propriedades icônicas do signo.

Na secundidade, a relação é estabelecida pela reação do interpretante ao que está sendo apresentado. Neste ponto, colocamos em análise, não apenas as imagens, mas, também, as legendas que fundamentam as fotografias, que contextualizam e lhe trazem referencial. Ou seja, agora as imagens, para quem as analisa, não representam mais apenas cemitérios, mas sim, cemitérios de Cajú e Manaus, em épocas diferentes. Como já explorado e afirmado, o uso de legendas serve para complementar e contextualizar as informações sobre o que está sendo exposto. Elas conduzem a interpretação do observador, limitando a polissemia das imagens. Por isso, vale ressaltar que, as referências que constam na descrição da revista Fon-Fon, se expostas sozinhas, são insuficientes, para apresentação do seu contexto, sendo possível apenas ter conhecimento de que se trata de uma calamidade ou algo trágico. Em um

primeiro momento, a fotografia de Jonne Roriz, em seu aspecto único, também não traz mais informações que possam contextualizar o leitor em um plano geral de esclarecimento sobre qual seria a calamidade.

Ao contrário da revista Fon-Fon!, a Veja apresenta seu produto acompanhado de complementos textuais e que situam o interpretante. É possível perceber, nas fotografias das duas revistas, embora as da Veja estejam mais claras, a presença de árvores mais ao fundo, o que indica se tratar de um ambiente externo. E é claro que, a existência de plantas em cemitérios não é algo tão incomum, porém, ainda sim, é interessante notar que essa visualização só é percebida graças ao enquadramento das imagens. Outro notável e comparativo ponto sobre as imagens, se firma nas pessoas que cercam as covas (presentes na primeira foto da figura 1). Em uma figuração do limiar entre a vida e a morte: o luto.

Essa segunda categoria, elencada por Peirce, permite ao interpretante uma análise mais ampla e de corporificação do signo, trazendo à tona, seus atributos singulares e ao mesmo tempo semelhantes. A concepção de que as fotografias se referem a uma doença e que, em consequência, muitas pessoas morreram é o que fundamenta as dimensões do *sin-signo*.

Na esfera que cerca a terceiridade, segundo a teoria, encontra-se a conexão interpretativa entre a qualidade e o fato. É neste nível que a nossa interpretação ocorre em relação às fotografias. O que elas representam e o que podem simbolizar? Esse processo de análise unifica os outros dois últimos níveis para que o interpretante venha a compreender o fenômeno em questão. A hipótese que sustenta esta monografia se firma na ideia de que são essas características similares de enfoque e enquadramento entre as imagens, que fazem com elas funcionem como um signo imagético, habilitando as representações das mortes durante as respectivas pandemias. As imagens dos cemitérios estabelecem uma associação convencional com o que se entende por morte do corpo físico humano. Mostrando-se como um símbolo visual criado pelo homem, esse conceito mental (*legi-signo*), por vezes cultural, sempre fez parte da vida humana e seu valor simbólico é quase que um consenso entre a humanidade. Logo, torna-se passível para produzir efeitos relacionados a tristeza, horror, empatia, luto, indignação, interesse ou, até mesmo, curiosidade sobre a mente interpretadora.

Durante o amadurecimento das possíveis interpretações sobre as imagens, o indivíduo pode se questionar sobre o que levou os hospitais de Manaus a ultrapassarem seus limites, seria a falta de investimento público ou o descaso do governo quanto às questões de saúde pública? Em retrospecto ao passado, como a humanidade, que já vivenciou uma pandemia como a gripe espanhola, não conseguiu desenvolver políticas públicas eficientes que pudessem prepará-los para outra doença? Todos esses questionamentos mais gerais

(legi-signos), significados e interpretações que vamos construindo a partir das comparações, permitem que uma conexão seja estabelecida entre as duas pandemias e possibilitam, assim, o desenvolvimento da percepção crítica e apurada sobre o assunto, contribuindo com a internalização desses símbolos na história de um país.

Percebe-se como elementos comuns entre as fotografias, o enquadramento focado, principalmente, nas covas e nos túmulos; o aglomerado de trabalhadores e visitantes ao redor dos buracos e, não menos importante, a temática da morte. As mensagens indicativas das imagens passam a ideia, pós-contextualizadas, das consequências das doenças e, também, da numerosa quantidade de pessoas que vieram a óbito. Neste momento, a transição imagética e de percepção entre a linguagem visual e verbal se chocam com mais força para o interpretante. Essa comparação entre as fotografias não tem por intenção colocá-las em competição, em busca de qual é a melhor, mas sim, traçar as similaridades que constam nas próprias imagens, em suas significações mais abstratas e em seu poder simbólico.

3.3 Distanciamento *versus* aglomerações

Ao observarmos as fotografias que se referem as aglomerações, percebemos que a quebra dos protocolos de saúde pública não foram qualidades únicas do brasileiro contemporâneo. Considerando-se o aspecto indicial do signo, como registro de um fato, podemos apontar que as fotografias selecionadas registram a movimentação de pessoas em um espaço aberto e público. Em posterior, verifica-se que essas aglomerações se inserem, sobretudo, em centros comerciais, espaços urbanos de compra e venda de produtos, é a partir deste aspecto que o olhar sob um ponto de vista observacional e de generalização se desenrola. Por que a escolha da cobertura fotográfica destes locais é tão presente em veículos de comunicação? Ou como essa perspectiva se mostra relevante para a história?

As respostas para esses questionamentos partem do pressuposto de que os meios de comunicação são espaços de construção da memória, onde a veiculação de imagens e o trabalho fotojornalístico perpetuam como agentes necessários para a internalização de fatos. Não é novidade que as atividades comerciais, em qualquer período, sempre contribuíram com o progresso econômico local. Com a expansão dos princípios mercantilistas e a hegemonia metropolitana, os perfis de demanda e produção brasileiros se desenvolveram em uma problemática fortemente discutida por estudiosos da área. Celso Furtado (1920 – 2004), um economista brasileiro e, possivelmente, um dos mais notáveis intelectuais do país durante o século XX, pregava que devido ao progresso industrial indireto no Brasil, como resultado a

prosperidade dos países desenvolvidos, e a intensa presença de multinacionais, o padrão de consumo da população foi influenciado e induzido a uma concepção de compra desnecessária de bens (BAER, 2003). Para além das discussões e críticas ao sistema capitalista político-econômico brasileiro, o principal ponto de argumentação e resposta ao questionamento sobre as fotografias focadas nos centros comerciais segue o raciocínio de que este tópico se encaixa como um dos critérios de valor-notícia de interesse público, estando relacionado de forma direta com o desempenho econômico do país.

Por outro lado, ao considerarmos o aspecto histórico e simbólico das fotografias, percebe-se que o desrespeito quanto às regras do isolamento social decorreram, em parte, pela duvidosa atuação do poder público. Falando especificamente sobre a pandemia do coronavírus, as declarações de desdenho quanto às recomendações de cientistas, o descrédito sobre o uso de máscaras, as risadas perante as lágrimas de milhares de famílias⁸, a suposta priorização a economia⁹, entre outras atrocidades ditas¹⁰ pelo trigésimo oitavo presidente do Brasil durante todo o período pandêmico, são um exemplo claro de como a atuação de uma figura de poder pode, de forma prejudicial, influenciar uma parcela da população.



Figura 3. Revista Fon-Fon!, 1918. Edição 0047, n/p. (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).

É sabido que os símbolos não costumam guardar qualquer relação de semelhança com o objeto, essa relação é unicamente convencional. Por isso, para que possamos compreender o símbolo que cerca essas fotografias, faz-se necessário entender o seu contexto.

⁸ YouTube, Canal Jornal O Globo. Disponível: <Bolsonaro imita falta de ar por Covid-19 - YouTube>. (Acesso em: dezembro de 2022).

⁹ Disponível: <Coronavírus: o falso dilema da economia x vidas (theintercept.com)>. (Acesso em: dezembro de 2022)

¹⁰ Disponível: <2 anos de covid: Relembra 30 frases de Bolsonaro sobre pandemia (poder360.com.br)>. (Acesso em: dezembro de 2022)



Figura 4. Revista Veja. Edição 2683, p. 36. Fotógrafo: Cristiano Andujar. (Legenda: DUAS REALIDADES EM... Florianópolis: o prefeito endureceu o isolamento social e vai testar passageiro no aeroporto).

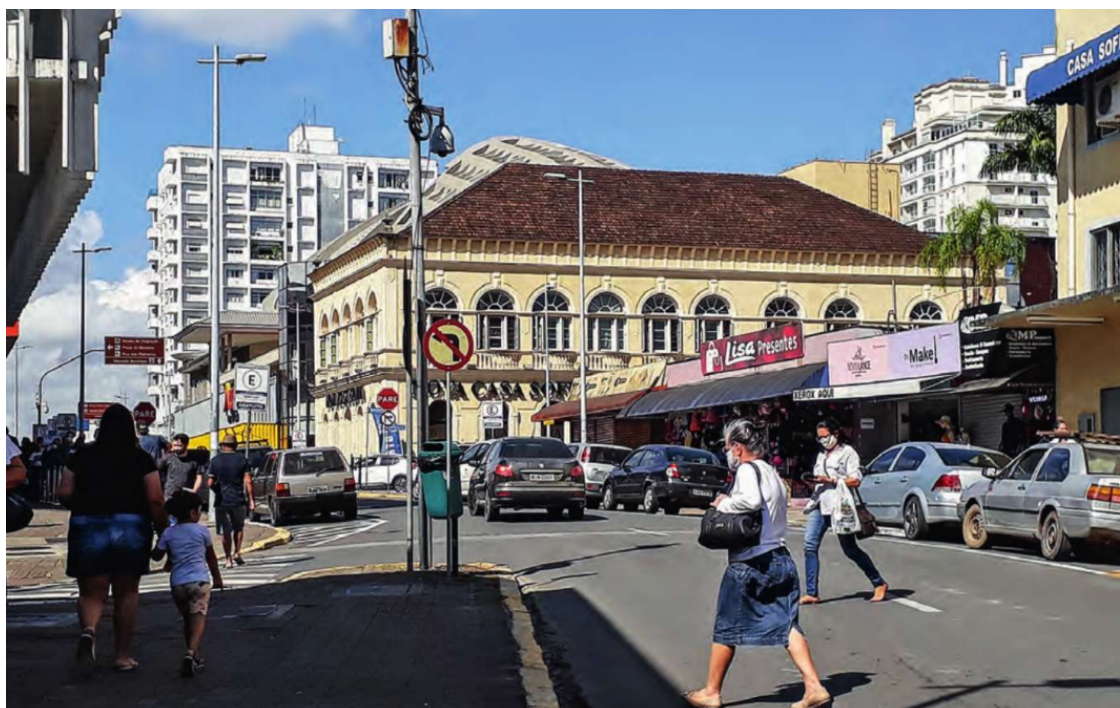


Figura 5. Revista Veja. Edição 2683, p. 37. Fotógrafo: Claudia Morriesen. (Legenda: ... UM MESMO ESTADO Joinville: pessoas foram às ruas assim que a cidade anunciou a reabertura do comércio).

No Brasil, a cobertura dos veículos jornalísticos sobre a gripe espanhola e seus reais efeitos não perdurou por muito tempo como notícia principal. Na verdade, além do atraso em noticiar a chegada da doença (KOLATA, 2002), a imprensa brasileira também falhou em cobrir seus desdobramentos. Passado alguns meses após o surgimento da variação do vírus da

influenza H1N1, as notícias sobre a gripe não ocupavam mais as principais páginas jornalísticas, mas sim, foram alocadas como espécie de notícia secundária e pior, não eram mais noticiados os desdobramentos da doença, apenas sua superação¹¹. Coincidentemente, a revista Fon-Fon! se torna um ótimo exemplo para estas afirmações. Após o mês de novembro de 1918, o impresso não veiculou nenhuma outra imagem ou notícia que focasse verdadeiramente na gripe espanhola.

Não fica difícil montar uma linha de raciocínio sobre este período, se a própria imprensa não repassava informações de validação sobre o real perigo da gripe espanhola, como o governo federal se portava diante da crise de saúde frente aos impactos na sociedade brasileira? Assim, as imagens, se postas em comparação e sob a teoria da semiótica peirciana, funcionam como legi-signos, pois são movidas por preceitos reconhecidos apenas por aqueles que conhecem os sentidos de seus elementos de configuração. No que se refere aos potenciais interpretantes (imediatos) gerados, pode-se supor, a partir da análise das fotografias, que a parte significativa da população desconhece as reais implicações que regem a contaminação, minimiza a gravidade das pandemias ou aceitam os riscos inerentes à elas.

3.3 Política em pauta

Em continuidade aos apontamentos apresentados no tópico de análise anterior, partimos para a exploração das imagens relacionadas à política. Essa última categoria reúne as fotografias em que o tema político surge como narrativa central. O principal fundamento norteador deste tópico expressa a ideia de que a cobertura fotográfica, de cada revista, contribuiu, de certa forma, como uma importante ferramenta na construção da percepção da população sobre as respectivas doenças. Agarrando-se, ainda, a ideia de que a história e a memória são construídas socialmente (NORA, 1993). Cabe frisar que as fotografias abaixo foram veiculadas nas revistas durante as respectivas pandemias, logo, possuem uma relação direta com o foco deste trabalho.

Pressupõe-se que a simples fotografia de um determinado núcleo político ou de uma ação política durante uma pandemia, por si só, possui atributos suficientes para veicular ao momento sentimentos ligados ao descontentamento, aprovação, desaprovação ou até mesmo revolta. Ao assim proceder, essas imagens se ancoram em uma memória coletiva que revela a produção e reprodução de símbolos que sustentam específicos valores socioculturais e

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

identitários. Logo em fase de primeiridade, é possível estabelecer, entre as figuras 6 e 7, uma conexão visual de similaridade. Sob um olhar contemplativo, instantaneamente, nota-se que em ambas as imagens existem figuras de poder e, neste mesmo aspecto, destacamos o infeliz e similar fato de que nas duas fotos estão presentes apenas homens. Outra característica símil, e que talvez não tenha seu devido destaque dentre todas as particularidades, é a aparição de um único quadro em cada foto — à direita na foto 6 e à esquerda na foto 7. Nota-se, ainda, que a referencialidade dessas fotografias se situam de forma direta (índice) ao interpretante, isto é, indicam sem qualquer imprecisão aquilo a que elas se referem.



Figura 6. Revista Fon-Fon!, 1918. Edição 0047, n/p. (Legenda: Visita de despedida do Dr. Wencesláu Braz no Supremo Tribunal, vendo-se S. Ex. ao centro da photographia, rodeado de um grupo dos nossos mais notáveis jurisconsultos).



Figura 7. Revista Veja, 2020. Edição 2687, p. 45. Fotógrafo: Marcos Corrêa/PR. (Legenda: Meyer Nigri, em reunião com o presidente Bolsonaro no planalto).

As legendas acrescentam informações às imagens e, pelo menos para a revista *Veja*, complementam sua matéria em questão. Contudo, antes de descrever o contexto que acompanha a figura 7, partimos para a contextualização da figura 6. Como já dito, a *Fon-Fon!* tinha por costume ocupar várias páginas do periódico com dezenas de fotos “avulsas”¹², algumas com descrição, outras não. Nesta edição, as únicas informações sobre a imagem em questão, além da legenda, é a categorização denominada como “o novo governo”. Voltemos rapidamente no tempo, o nono Presidente do Brasil, Venceslau Brás (ao centro na figura 6), governou entre 1914 a 1918, sendo substituído por Delfim Moreira em 1919. Logo, um interpretante contemporâneo só conseguirá compreender a fotografia, em uma perspectiva mais ampla e interpretativa, se possuir conhecimento sobre este fato. Transfere-se a palavra “despedida” um sentido mais pleno e valoroso. Cabe esclarecer, que não é intenção desta autora insinuar que todas as pessoas precisam de conhecimento histórico para captar o que uma imagem pode ou não representar, mas sim, sustentar o argumento de validação e relevância que este trabalho e outras pesquisas relacionadas à análise de imagens significam para as academias e para a história.

Além das fotografias, também é possível traçar um paralelo de semelhança quanto às ações tomadas pelos governos de cada época para impedir a propagação do vírus. Uma delas, por exemplo, está relacionada às recomendações de resguardar-se de aglomerações. Do

¹² Nas edições analisadas da revista *Fon-Fon!*, as fotografias, dispostas em uma espécie de galeria de sequência, não eram acompanhadas de algum texto ou notícia que fizesse uma contextualização apropriada da imagem.

mesmo modo que fora recomendado o isolamento durante a pandemia do coronavírus, os brasileiros de 1918 também foram aconselhados a ficarem em casa se estivessem doentes e a evitar reuniões, o que, pelo que pode-se analisar nas fotografias, não foi ignorado apenas pela população. Retornemos ao contexto da figura 7, a reportagem que acompanha a fotografia apresenta ao leitor, não a saída do trigésimo oitavo presidente, mas sim, informações sobre as sugestões que o empresário, Meyer Nigri, ofereceu ao governo. Conhecido por ser um apostador e apreciador de cassinos e jogos de azar, o texto situa, em diferentes perspectivas, os assuntos abordados durante a reunião, entre eles, o de legalização das práticas.

Assume-se, aqui, a hipótese de que a escolha para veiculação dessas imagens, apesar de inseridas em diferentes contextos culturais e temporais, reflete composições semióticas semelhantes ao apresentarem figuras relacionadas ao governo. Nestas imagens, os efeitos de interpretação podem variar em três níveis, configurando-se de acordo com a complementaridade. Em outras palavras, as figuras 6 e 7 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 transmitir.

Estabelece-se aqui, a relação de que o retratar político também é uma das óticas das pandemias. Tendo em vista que essas figuras de poder exercem influência na população e atuam como representantes do povo. Costuma-se esperar que tais lideranças políticas atuem como fontes estratégicas de informação. Esse diálogo com a sociedade, movimenta e engaja visões sobre o que está acontecendo. Logo, contribuem com a percepção das pessoas sobre o que está ou será apresentado. No Brasil, a Rede de Pesquisa Solidária da Universidade de São Paulo (USP) divulgou, durante a pandemia da Covid-19, informações de que o período pandêmico trouxe impactos psicológicos importantes, principalmente para a população mais vulnerável, tais como medo de morrer, preocupação e desespero¹³. O que se pretende neste tópico, é apontar que as imagens analisadas

¹³ Disponível: <Rede de Pesquisa Solidária estuda aspectos sociais da pandemia – Jornal da USP>. (Acesso em: dezembro de 2022).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As pesquisas relacionadas às mais diversas propriedades das fotografias, sejam elas técnicas ou perceptivas, possuem, sem quaisquer dúvidas, um vasto campo para investigação e estudo. O mesmo se aplica a análise da Semiótica, que como ciência se classifica de forma abstrata e constantemente se transforma (SANTAELLA, 2004). Não podemos esquecer que os signos estão se desenvolvendo diariamente e numa pluralidade muito grande nos últimos anos. Devido a sua extrema mutabilidade, o signo que conhecemos ontem, pode não ter o mesmo significado de hoje ou de amanhã, em cada lugar do mundo ele pode significar uma coisa. As interpretações dos estudos de Charles Sanders Peirce são deveras extensas e adaptáveis a vários tipos de pesquisa. É conveniente ressaltar que esta pesquisa apenas abordou de forma introdutória, se comparado ao vasto material de Peirce, os principais conceitos relacionados à Semiótica.

O presente trabalho buscou se dedicar a análise comparativa entre as fotografias produzidas durante a Gripe Espanhola e a pandemia do Coronavírus nas revistas Fon-Fon! e Veja, sob a perspectiva semiótica de Peirce sobre os processos de significação das imagens. Tal interesse ocorreu como uma tentativa de exploração de conceitos que ratificassem a importância do fotojornalismo como agente narrativo na construção da história. Visto que, seguindo um fundamentos norteadores desta análise, a história e a memória podem e são construídas socialmente através de processos de significação e internalização de fatos. Logo, o fotojornalismo se ancora como principal atuante na construção da memória coletiva e que, como efeito, valida a produção e reprodução fotográfica, possibilitando, assim, o desenvolvimento de símbolos que sustentam uma sociedade.

Estas afirmações sobre a importância e aptidão da fotografia para a história já foram constatadas por outros estudiosos, entre os quais se destaca, em especial, Boris Kossy (1999, p. 22), segundo o qual, 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”.

Para alcançar o que se foi proposto, este trabalho apoiou-se nas perspectivas teóricas e metodológicas de Peirce sobre as classificações dos signos, tendo ainda, como suporte, os estudos de Lucia Santaella, uma das principais divulgadoras da semiótica e do pensamento do norte-americano. Em específico, focou-se na aplicação da teoria aos processos de primeiridade, secundidade e terceiridade dos signos. Estas ponderações forneceram os

fundamentos necessários para compreensão desses fenômenos. Neste aspecto, chegou-se aos seguintes resultados: a) o estudo sobre as teorias dos signos possibilitaram que as explicações e interpretações sobre o real potencial das imagens fosse corroborado; b) as propostas para análise de imagens através da semiótica peirceana se mostraram uma válida ferramenta para construção do conhecimento acerca das capacidades de significação que as fotografias carregam em si; c) para compreensão do percurso sobre os efeitos de sentido produzidos a partir da percepção fotográfica, isto é, para compreender o ícone como um símbolo social, é necessário que haja uma assimilação do contexto histórico, bem como, a investigação das singularidades que cercam o objeto analisado; d) é possível estabelecer uma relação de similaridade entre as fotografias analisadas que, apesar dos momentos históricos distintos, assemelham-se na cobertura dos temas.

Assim, vê-se como fundamental o estudo das contribuições da semiótica, não só para o jornalismo, mas também para as mais diversas áreas ligadas à comunicação. Em apoio ao desenvolvimento das conceituações e contextualizações apresentadas, usou-se dos apontamentos dos autores Jorge Pedro Sousa, Ana Maria Mauad, Roland Barthes, Boris Kossoy e Filipe Salles. A partir disso, foi possível estabelecer algumas constatações gerais e específicas sobre a análise das imagens selecionadas. Vale lembrar que, conforme foi exposto nos tópicos iniciais deste trabalho, os estudos relacionados à fotografia e ao fotojornalismo, apesar de abrangentes, precisam ser constantemente aprofundados. Considerando, principalmente, as inúmeras mudanças tecnológicas que vivenciamos nos últimos anos.

Por isso, a presente pesquisa se mantém em aberto para novos desdobramentos e indagações, sobretudo, as que se relacionam com a análise de novas categorias ou temáticas fotográficas destes e outros períodos históricos. Está entre as intenções desta autora, dar continuidade na pesquisa de modo mais profundo e específico. O percurso adotado comprovou a hipótese de que existe uma semelhança entre as fotografias, seja em um plano político-social ou apenas sob um ponto de vista visual. Portanto, podemos afirmar que, a fotografia fotojornalística é um componente essencial na construção de percepções sobre pandemias, atuando como um agente ativo e informativo na construção de narrativas históricas. Esse poder proporciona à sociedade uma capacidade de percepção e de sentido, aproximando as pessoas da situação que lhes cerca e atinge. Por fim, faz-se necessário frisar, que este trabalho nunca teve a intenção de instituir verdades absolutas, mas apenas fazer uma contribuição para os estudos relacionados ao fotojornalismo. Sendo assim, espera-se que este trabalho de conclusão de curso contribua de alguma forma com outras pesquisas sobre a análise de fotografias por meio da perspectiva semiótica de Peirce.

REFERÊNCIAS

- ALCAIDE, E. **Fotoperiodismo 3.0**. Editora Libros, 2017. E-book
- ALI, Fátima. **A arte de editar revistas**. Ed. 1. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2009.
- ANTUNES, Elton et al. **Cobertura jornalística e assassinato de mulheres: observando vítimas e agressores, refigurando a violência**. CALDEIRA, Bárbara; CORREIA, Maria da Luz; MARTINS, Moisés de Lemos; VAZ, Paulo Bernardo, p. 25-46, 2017.
- AVANCINI, A. J. A expansão do fotojornalismo. **Revista Extraprensa**, 2017, p. 241-255. Disponível: <<https://doi.org/10.11606/extraprensa2017.115241>>. Acesso em: 20 de outubro de 2022.
- BAER, Werner. **A economia brasileira**. NBL Editora S.A., 2003.
- 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. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. **Elementos de semiologia**. Editora Cultrix, 2012.
- BAZIN, A. **A ontologia da imagem fotográfica**. In O que é o cinema?. Lisboa: Brasiliense e Livros Horizonte. 1992. p.13- 21.
- BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão, seguido de A influência do jornalismo e Os Jogos Olímpicos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- BROSSO, R. VALENTE, N. **Elementos da semiótica: comunicação verbal e alfabeto visual**. São Paulo: Panorama, 1999.
- COLI, Jorge. A fotografia, o tempo, a morte. **Studium**, n. 37, p. 94-103, 2015. Disponível: <<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/studium/article/view/12554>>. Acesso em: 28 de outubro de 2022.
- COSTA, Helouise; BUITONI, Dulcília H. Schroeder. **Aprenda a ver as coisas: fotojornalismo e modernidade da revista o cruzeiro**. 1992. Disponível: <<https://repositorio.usp.br/item/000736178>>. Acesso em: 18 de outubro de 2022.
- ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho. **Mergulho na imaginação criadora: antropologia e imagem**. Anuario La Escalera de la Facultad de Arte Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Escuela Superior de Teatro, v. 20, p. 10-20, 2011. Disponível: <www.ojs.artes.unicen.edu.ar>. Acesso em: 10 de novembro de 2022.
- FIDALGO, A; GRADIM, A. Manual de Semiótica. UBI – PORTUGAL: Bocc. 2005.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia**. 1983.

FREUND, Gisele. **La fotografia como documento social**. Barcelona: Gustavo Gili, 1976. Disponível: <<https://fotografiacreativa1.files.wordpress.com/2012/02/60725792>>. Acesso em: 20 de novembro de 2022.

HALBWACHS, Maurice. **On collective memory**. University of Chicago press, 1992.

KEEN, Andrew. **Vertigem digital: por que as redes sociais estão nos dividindo, diminuindo e desorientando**. Tradução: Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Zahar, 2012. Disponível: <<doc.player.com>>. Acesso em: 15 de outubro de 2022.

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

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. O imaginário urbano sobre fotografia e morte em Belo Horizonte, MG, nos anos finais do século XX. **Varia história**, v. 22, p. 100-122, 2006. Disponível: <<https://www.scielo.br/j/vh/a/7>>. Acesso em: 28 de outubro de 2022.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. Edição revista.

_____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. Ateliê Editorial, 1999.

LIMA, Ivan. **Fotojornalismo brasileiro: realidade e linguagem**. Fotografia Brasileira, 1989.

MAUAD, Ana; LOUZADA, Silvana; DE SOUZA JÚNIOR, Luciano Gomes. **Das revistas ilustradas ao fotojornalismo independente: itinerários da prática fotográfica no Brasil do século XX**. Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía, n. 22, p. 221-254, 2021. Disponível: <<https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/11713>>. Acesso em: setembro de 2022.

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

_____. et al. **Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografias**. 2008. Disponível: <<https://app.uff.br/riuff/handle/1/15016>>. Acesso em: setembro de 2022.

_____. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. **Anais do museu paulista: história e cultura material**, v. 13, p. 133-174, 2005. Disponível: <SciELO Brasil>. Acesso em: setembro de 2022.

_____. **Flagrantes da “Hespanhola”: a epidemia de influenza na imprensa ilustrada, Rio de Janeiro, 1918**. Brasiliana: Journal for Brazilian Studies, 9(1), 2-40. 2020. Disponível: <<https://tidsskrift.dk/bras/article/view/119938>>. Acesso em: 30 de novembro de 2022.

MONTEIRO, Charles. **História e Fotojornalismo: reflexões sobre o conceito e a pesquisa na área**. Revista Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 8, n. 17, p. 64 - 89. 2016. Disponível: <https://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/10822/2/Historia_e_Fotojornalismo_refl_exoes_sobre_o_conceito_e_a_pesquisa_na_area.pdf>. Acesso em: 20 de outubro de 2022.

NORA, Pierre et al. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, v. 10, 1993. Disponível: <<https://revistas.pucsp.br/revph/article/download/12101/8763>>. Acesso em: 20 de outubro de 2022.

OLIVEIRA, Maria Amália Silva Alves. **Memória e identidade em processos de turistificação de lugares: o caso do Cais do Valongo (RJ-Brasil)**. Patrimônio e Memória, v. 14, n. 2, p. 49-74, 2018. Disponível: <<http://pem.assis.unesp.br/>>. Acesso em: 22 de outubro de 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.

RAMOS, Márcia Elisa Teté. **O ensino de história na revista Nova Escola (1986-2002): cultura midiática, currículo e ação docente**. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009. Antíteses, v. 2, n. 3, p. 519-522, 2009. Disponível: <<https://www.redalyc.org/pdf/1933/193317383026.pdf>>. Acesso em: 13 de outubro de 2022.

ROSÁRIO, Lúcio Francisco Viralhadas do. **A pintura, o realismo e a sua relação com a fotografia**. Diss. 2016. Disponível: <<https://iconline.ipleiria.pt/handle/10400.8/1669>>. Acesso em: 20 de outubro de 2022.

ROUILLÉ, André. Tensões da fotografia. **A. Rouillé. A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac, p. 189-229, 2009.

SALLES, Filipe. **Breve história da fotografia**. São Paulo, 2004.

_____. **Manual de fotografia e cinematografia básica**. São Paulo: Editora PUC/SP, 2004.

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

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

_____. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Pioneira, 2004.

SANTAELLA, Lucia; NOTH, Winfried. **Introdução à semiótica**. Paulus Editora, 2021. Disponível: <books.google.com>. Acesso em: setembro de 2022.

SANTOS, C. J. dos. Amor, morte, fotografia. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG**, [S. l.], p. 188-199, 2016. Disponível: <<https://periodicos.ufmg.br/>>. Acesso em: 4 de novembro de 2022.

SOARES, Miguel Augusto Pinto et al. **Representações da morte: fotografia e memória**. 2007.

_____. **Imagens da Morte: Fotografia e Memória**. Editora Dialética, 2022.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Editora Companhia das Letras, 2003.

_____. **Sobre fotografia**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

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

STURKEN, Marita; CARTWRIGHT, Lisa. **Practices of looking: an introduction to visual culture**. New York: Oxford University Press, 2005.

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

TAGÉ, M. **Isto não é só cinema: a dinâmica de dispersão e convergência narrativa do Universo Cinemático Marvel**. Aveiro: Ria Editorial, 2021. Disponível: <<https://revistas.intercom.org.br/index.php/insolita/article/view/4166>>. Acesso em: 16 de outubro de 2022.

TAVARES, Frederico de Mello B.; SCHWAAB, Reges. **A revista e seu jornalismo**. Porto Alegre: Penso, 2013. Disponível: <<https://www.redalyc.org/pdf/4955/495551017025.pdf>>. Acesso em: 16 de outubro de 2022.

TESSARI, Anthony Beux. **Fotografia na história e no ensino de História**. Revista Aedos, v. 4, n. 11, 2012. Disponível: <<https://www.seer.ufrgs.br/aedos/article/view/30773>>. Acesso em: 10 de outubro de 2022.

VILLALTA, Daniella. **O surgimento da revista Veja no contexto da modernização brasileira**. 2002. Disponível: <<http://www.portcom.intercom.org.br/>>. Acesso em: 20 de outubro de 2022.

ZANNON, Maria Cecília. Fon-Fon – **Um registro da vida mundana no Rio de Janeiro da Belle Époque**. Patrimônio e Memória, v. 1, n. 2, p. 18-30. 2005. Disponível: <<http://hdl.handle.net/11449/107983>>. Acesso em: 15 de novembro de 2022.