



UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS
CAMPUS DE PALMAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E SOCIEDADE

FRANCIELLY OLIVEIRA RODRIGUES DA SILVA

**PERCURSO FOTOGRÁFICO DA PANDEMIA:
COMPARATIVO SEMIÓTICO DE IMAGENS PUBLICADAS NO INSTAGRAM
DO G1, ANTES E DEPOIS DA VACINAÇÃO CONTRA A COVID-19**

Francielly Oliveira Rodrigues da Silva

**PERCURSO FOTOGRÁFICO DA PANDEMIA:
COMPARATIVO SEMIÓTICO DE IMAGENS PUBLICADAS NO INSTAGRAM
DO G1, ANTES E DEPOIS DA VACINAÇÃO CONTRA A COVID-19**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociedade da Universidade Federal do Tocantins (PPGCOM/UFT), como requisito à obtenção do grau de Mestra em Comunicação e Sociedade.

Orientadora: Dr^a. Ingrid Pereira de Assis

**Palmas, TO2025
FRANCIELLY OLIVEIRA RODRIGUES DA SILVA**

PERCURSO FOTOGRÁFICO DA PANDEMIA:

COMPARATIVO SEMIÓTICO DE IMAGENS PUBLICADAS NO INSTAGRAM
DO G1, ANTES E DEPOIS DA VACINAÇÃO CONTRA A COVID-19

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociedade da Universidade Federal do Tocantins (PPGCOM/UFT), como requisito à obtenção do grau de Mestra em Comunicação e Sociedade.

Orientadora: Dr^a. Ingrid Pereira de Assis

Data de aprovação: 10 de março de 2025

Banca Examinadora

Prof. Dra. Ingrid Pereira de Assis, PPGCom/UFT

Prof. Dra. Flávia Garcia Guidotti, PPGJor/UFSC

Prof. Dra. Cynthia Mara Miranda, PPGCom/UFT

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

- O48p Oliveira Rodrigues da Silva, Francielly.
Percurso fotográfico da pandemia: comparativo semiótico de imagens publicadas no Instagram do G1, antes e depois da vacinação contra a Covid-19. / Francielly Oliveira Rodrigues da Silva. – Palmas, TO, 2025.
133 f.
Dissertação (Mestrado Acadêmico) - Universidade Federal do Tocantins – Câmpus Universitário de Palmas - Curso de Pós-Graduação (Mestrado) em Comunicação e Sociedade, 2025.
Orientadora : Ingrid Pereira de Assis
1. Fotojornalismo. 2. Semiótica. 3. Instagram. 4. Covid-19. I. Título

CDD 302.2

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).

*Dedico este trabalho aos meus tios e
padrinhos, Darly e Rogério, e ao meu primo,
Rogério Júnior, estou [sempre] com
saudades.*

RESUMO

Esta pesquisa tem como *objetivo* principal analisar a construção narrativa fotojornalística do G1, no Instagram, sobre a pandemia da Covid-19, antes e depois do início da vacinação no Brasil. Além disso, o processo de análise aponta algumas questões reflexivas sobre o percurso narrativo em relação ao período pandêmico. Nessa perspectiva, o *processo metodológico* desta pesquisa se baseia nos estudos de Charles Sanders Peirce (1839-1914) sobre a análise semiótica, abordando como essa área atua na investigação dos processos de criação, percepção e significação das fotografias. Essa proposta de estudo, que tem como suporte teórico os apontamentos de Lúcia Santaella, uma das principais divulgadoras da semiótica e do pensamento de Peirce no Brasil, permite identificar se houve alteração na narrativa fotográfica das imagens publicadas no objeto selecionado. Logo, parte-se da *hipótese* de que as imagens publicadas antes da vacinação podem ter apresentado características visuais mais dramáticas, tristes e melodramáticas, em reflexo ao número de casos e mortes pela Covid-19. Em contraste, após o início da vacinação, as fotografias podem ter adotado um tom mais esperançoso, otimista e corajoso, apesar dos números ainda alarmantes de casos da doença e mortalidade. A conclusão alcançada demonstra que a construção visual da pandemia foi muito mais complexa do que uma dualidade estética. O impacto dessas imagens não se restringe apenas ao choque inicial ou à esperança posterior, mas se insere em camadas narrativas mais profundas, que perpassam a memória, a política e como eventos são percebidos (e, eventualmente, esquecidos) na sociedade.

Palavras-chave: Fotojornalismo. Semiótica. Instagram. Covid-19. G1.

ABSTRACT

This research aims to analyze the photojournalistic narrative construction of G1, on Instagram, regarding the Covid-19 pandemic, before and after the beginning of vaccination in Brazil. Furthermore, the analysis process raises some reflective questions about the narrative path and the construction of meanings concerning the pandemic period. In this perspective, the methodological process of this research is based on Charles Sanders Peirce's (1839-1914) studies on the semiotic analysis, addressing how this field operates in investigating the processes of creation, perception, and signification of photographs. This study proposal, which is theoretically supported by the insights of Lúcia Santaella, one of the main disseminators of semiotics and Peirce's thought in Brazil, allows identifying if there has been a change in the photographic narrative of the images published in the selected object. Thus, the hypothesis is that images published before vaccination may have presented more dramatic, sad, and melodramatic visual characteristics, reflecting the number of Covid-19 cases and deaths. In contrast, after the onset of vaccination, the photographs may have adopted a more hopeful, optimistic, and courageous tone, despite the still alarming numbers of disease cases and mortality. The conclusion drawn reveals that the visual representation of the pandemic was significantly more complex than a simple aesthetic dichotomy. The impact of these images extends beyond the initial shock or subsequent hope, instead becoming embedded in more profound discursive layers that intersect with memory, politics, and the archiving (and potential forgetting) of historical events within society.

Keywords: Photojournalism. Semiotics. Instagram. Covid-19. G1.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Post do G1 [Instagram], do dia 18 de dezembro de 2020.....	22
Figura 2 - Joseph Niépce, Vista da janela em Le Gras.....	26
Figura 3 - Raising the Flag on Iwo Jima. Foto de: Joe Rosenthal.....	35
Figura 4 - Post do G1 [Instagram], do dia 27 de janeiro de 2021.....	42
Figura 5 - Post do G1 [Instagram], do dia 30 de março de 2021.....	54
Figura 6 - Post do G1 [Instagram], do dia 6 de março de 2021.....	59
Quadro 1 - Classificação dos Signos.....	62
Figura 7 - Post do G1 [Instagram], do dia 12 de março de 2021.....	69
Figura 8 - Post do G1 [Instagram], do dia 17 de março de 2021.....	70
Gráfico 1 - Processo de seleção das fotografias para análise.....	73
Figura 9 - Fotomontagem da categoria “Distanciamento social e aglomerações”.....	80
Figura 10 - Post do G1 [Instagram], do dia 29 de novembro de 2020.....	81
Figura 11 - Post do G1 [Instagram], do dia 28 de março de 2021.....	82
Figura 12 - Fotomontagem da Categoria “Hospitais e/ou internações”.....	89
Figura 13 - Post do G1 [Instagram], do dia 1 de dezembro de 2020.....	91
Figura 14 - Post do G1 [Instagram], do dia 16 de março de 2021.....	92
Figura 15 - Colagem da Categoria “Vacinações e/ou morte”.....	95
Figura 16 - Post do G1 [Instagram], do dia 10 de março de 2021.....	97
Figura 17 - Post do G1 [Instagram], do dia 26 de dezembro de 2020.....	98

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

PPGCom	Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociedade
UFT	Universidade Federal do Tocantins
OMS	Organização Mundial de Saúde
UTI	Unidade de Terapia Intensiva
EPI	Equipamentos de Proteção Individual

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	ENTRE A IMAGEM, O JORNALISMO E A NARRATIVA.....	19
2.1	Contextualizando a fotografia.....	24
2.1.1	Cobertura de guerras: a morte noticiada.....	28
2.2	Narrativas fotográficas.....	34
2.3	As novas dinâmicas da fotografia.....	37
3	INTERSECÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS.....	45
3.1	Por que a Semiótica?.....	47
3.2	Signo, Objeto e Interpretante.....	52
3.3	Ícone, Índice e Símbolo.....	58
	Quadro 1 - Classificação dos Signos.....	62
3.4	Primeiridade, Secundidade e Terceiridade.....	62
3.4.1	Primeiridade.....	64
3.4.2	Secundidade.....	67
3.4.3	Terceiridade.....	67
3.4.4	Semiótica aplicada à análise de fotografias nesta pesquisa.....	70
	Gráfico 1 - Processo de seleção das fotografias para análise.....	73
4	ANÁLISE E RESULTADOS A PARTIR DA SEMIÓTICA.....	75
4.1	Análise comparada da categoria “Distanciamento social e aglomerações”.....	79
4.1.1	Entre o que se vê e o que se interpreta.....	81
4.2	Análise comparada da categoria “Hospitais e/ou internações”.....	89
4.2.1	Hospitais como espaços narrativos.....	90
4.3	Análise comparada da categoria: “Vacinação e/ou morte”.....	94
4.3.1	Entre a esperança e o luto.....	95
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	100
	REFERÊNCIAS.....	105
	APÊNDICE 1.....	111

1 INTRODUÇÃO

“*Além de inteligente, meu primo também era engraçado. Mas, para mim, suas risadas sempre foram melhores que suas piadas*”. Este trecho é parte de um dos diversos depoimentos escritos, por esta autora, sobre e para Rogério Alves Magalhães Junior, de 21 anos, vítima, em 21 de maio de 2021, do coronavírus no Tocantins. Assim como a família desta autora, inúmeras outras também perderam seus entes queridos para a Covid-19. Até janeiro de 2025, setecentos e quatorze mil, setecentos e trinta e seis óbitos foram confirmados só no Brasil¹. De todo modo, a morte vai além de sua quantificação em números, como tentou mostrar o fotojornalismo brasileiro, desenvolvendo narrativas visuais, ao longo da pandemia. Afinal, como aponta Santaella (2002, p. 10) além das *palavras*, “também nos comunicamos e nos orientamos [por meio] de imagens (...). Somos uma espécie animal tão complexa quanto são complexas e plurais as linguagens que nos constituem como seres simbólicos, isto é, seres de linguagem”. Nessa perspectiva, observa-se que a produção e circulação de imagens não apenas contribuíram para o processo comunicativo, mas, também, desempenharam um papel importante no desenvolvimento de narrativas sobre a pandemia da Covid-19.

Com a evolução e democratização das plataformas digitais, o compartilhamento de imagens e vídeos se tornou algo ainda mais rotineiro na vida das pessoas. O Instagram, por exemplo, é uma rede social *online* voltada para o compartilhamento de fotos e vídeos, que possibilita a disseminação de fotografias, histórias e interações entre bilhões de indivíduos. Criada em 2010 e comprada pelo Facebook em 2012, por 1 bilhão de dólares, a plataforma se transformou, de acordo com jornais brasileiros, em uma potência cultural com bilhões de contas registradas². Somente no Brasil, foram totalizadas cerca de cento e treze milhões de contas em 2023³.

No meio acadêmico, é comum ouvir que, nos últimos cinco anos (2019-2024), foram gerados mais dados do que em todo o século XX. Para ilustrar, apenas durante a leitura desta introdução (cerca de cinco minutos), o mundo terá produzido aproximadamente nove mil terabytes de dados⁴. A realidade é que, independente da área de pesquisa, as imagens se

¹ Brasil. Ministério da Saúde. Painel Coronavírus. Disponível em: <https://covid.saude.gov.br/>. Acesso em: 30 jan. 2025.

² Business Insider. “*How to use Instagram, the wildly popular photo-sharing app with more than a billion users*”. Disponível em: <https://www.businessinsider.com/instagram>. Acesso em: 16 jun. 2023.

³ Índio Brasileiro. Relatório Instagram no Brasil. 2024. Disponível em: <http://indiobrasileiro.net/>. Acesso em: 30 set. 2024.

⁴ Domo. Data Never Sleeps 10.0. Disponível em: <https://www.domo.com/data-never-sleeps>. Acesso em: 21 set. 2024.

multiplicam e se inserem no cotidiano ocidental. Correlacionado com essa visão, Santaella (2007) aponta que, com a crescente relação entre seres humanos e máquinas, o mundo alimenta cada vez mais uma enorme rede de compartilhamento de informações. É mediante aplicativos, como o Instagram, que ocorre, diária e constantemente, uma troca de informações, dados e fotografias com outras pessoas. “Se podemos estar certos de alguma coisa a respeito do futuro é que a influência da tecnologia digital continuará a crescer e a modificar grandemente os modos como nos expressamos, nos comunicamos, ensinamos e aprendemos” e, nesse sentido, “os modos como percebemos, pensamos e interagimos no mundo” (Santaella, 2007, p. 128).

Nessa direção, Assis (2020, p. 16) destaca que “a popularização das plataformas de redes sociais, por meio de aplicativos em dispositivos móveis, fez com que as grandes empresas [de mídia] vissem a necessidade de estarem presentes nesses ambientes para aumentar ou manter a audiência”. Sabe-se que, durante a pandemia da Covid-19 e, conseqüentemente, com as recomendações da Organização Mundial de Saúde (OMS) sobre as ações de contenção social, como o isolamento e a quarentena, as pessoas passaram a usar mais as redes sociais e essas plataformas se tornaram ainda mais essenciais no cotidiano. Com essa configuração, “tais plataformas se estabelecem como novos espaços de divulgação da informação jornalística” (Assis, 2020, p. 16).

No Brasil, diversos setores da sociedade entraram em crise e o jornalismo desempenhou um importante papel ao informar precisamente e ao desmistificar desinformações. Dito isto, o Instagram do G1 é um exemplo de como o jornalismo brasileiro se adequou à plataforma ao usá-la como ferramenta noticiosa e, também, é claro, como espaço para a documentação visual da pandemia — já que as publicações no *feed*, podem e são, normalmente, acompanhadas de fotografias.

Dentro deste contexto, o **problema desta pesquisa** se firma no seguinte questionamento: como o G1 construiu a narrativa fotojornalística sobre a pandemia da Covid-19 em seu Instagram, antes e depois do início da vacinação no Brasil? Portanto, este trabalho tem como **tema** o percurso fotojornalístico elaborado pelo G1, acerca do período pandêmico, tomando como marcos temporais os dois momentos históricos supracitados.

Nestas circunstâncias, **objetiva-se**, principalmente, analisar a construção narrativa fotojornalística do G1, no Instagram, sobre a pandemia da Covid-19, antes e depois do início da vacinação no Brasil. Por isso, o **recorte temporal** abrange os meses de novembro e dezembro de 2020, e janeiro, fevereiro e março de 2021. Esta escolha se justifica pela

mudança contextual entre as situações vivenciadas nesses períodos. Logo, realizou-se uma pesquisa de caráter empírico-qualitativo, por meio da análise dos conteúdos não-verbais perceptíveis do *corpus* selecionado, que consistiu em 34 fotografias⁵.

Para atingir o objetivo proposto, fixou-se os seguintes **objetivos específicos**: **a)** discutir o papel da fotografia no jornalismo, sua evolução histórica e influência na construção de narrativas jornalísticas, sobretudo, no ambiente das plataformas de redes sociais; **b)** detalhar os aspectos metodológicos e conceitos semióticos, visando estabelecer uma abordagem metodológica e procedimentos a serem adotados no processo de análise; e **c)** analisar o material publicado pelo G1 durante a pandemia, observando como a fotografia foi utilizada na construção narrativa, traçando um comparativo entre as imagens publicadas antes e depois da vacinação.

Partiu-se da **hipótese** de que as imagens publicadas antes da vacinação podem ter apresentado uma composição estética mais dramática, triste e/ou melodramática, em reflexo ao número de casos e mortes pela Covid-19. Em contraste, após o início da vacinação, as fotografias podem ter adotado um tom mais esperançoso e/ou otimista, embora muitos dos problemas vivenciados no período pré-vacinação ainda estivessem ocorrendo.

Assim como apontado por Iyengar (1994), cientista norte-americano que pesquisa os efeitos da mídia na opinião pública, conforme determinadas situações evoluem, os meios de comunicação tendem a alterar o foco e o tom das notícias, o que, por sua vez, muda a percepção pública. Logo, visualiza-se que, esse contexto, de antes e depois do início da vacinação, contribuiu na construção narrativa das notícias.

Iyengar (1994) desenvolve a argumentação de que diferentes formatos de apresentação de notícias podem levar o público a diferentes conclusões sobre a responsabilidade e à solução de problemas. Em complemento a essa ideia, Manovich (2002) argumenta que as fotografias digitais não só transformaram a prática fotográfica, como, também, modificaram cultural e socialmente a percepção das pessoas sobre a realidade. Nesse sentido, compreende-se o papel fundamental que as fotografias desempenham na construção narrativa sobre determinado acontecimento. Afinal, imagens podem oferecer informações relevantes sobre tendências, significações e mudanças sociais (Berger, 1999).

O processo de análise desta pesquisa aspira, portanto, levantar algumas questões reflexivas sobre a narrativa fotográfica durante o período pandêmico. Ademais, além de informações estatísticas e de esclarecimentos sobre a situação da pandemia, os veículos de

⁵ Os critérios de seleção das fotografias serão melhor detalhados no capítulo metodológico.

notícias do Brasil construíram, consistentemente, uma resposta coletiva, verbal e não-verbal, à crise por meio de seus perfis nas plataformas de redes sociais.

Nessa linha de pensamento, **justifica-se** a escolha do G1 por ele ser um portal de notícias brasileiro, mantido pelo Grupo Globo, que, desde 2006, consolidou-se como um dos principais veículos de notícias do Brasil. De acordo com o próprio G1, o site foi a primeira iniciativa de conteúdo jornalístico da Globo criado e pensado para o digital, atingindo, em média, mais de 55 milhões de usuários mensalmente. Não apenas o portal, mas também o Instagram do G1, que possui, em 2025, 9,8 milhões de seguidores⁶, atuaram intensamente na cobertura jornalística da pandemia e, claro, na divulgação de fotografias relacionadas ao período.

Vale observar que diversas pesquisas de mercado destacaram o aumento significativo no uso de plataformas digitais durante a pandemia da Covid-19. A organização alemã Statista, especializada em coleta e visualização de dados, por exemplo, apontou que em 2020 mais da metade da população global acessava plataformas digitais diariamente. Ou seja, quase quatro bilhões de pessoas usaram, diariamente, alguma rede social no início do período pandêmico.

No Brasil, estudos da Kantar e da Socialbakers (2021) indicaram um aumento no uso do Instagram, que, nos últimos anos, se consolidou como uma das plataformas mais relevantes em termos de audiência, interação e engajamento, ampliando sua liderança em relação ao Facebook. Durante a pandemia, o Instagram registrou um crescimento exponencial, ampliando seu impacto em quase dezenove vezes mais que outras plataformas do Grupo Meta⁷. Em 2024, mesmo diante da concorrência de redes emergentes, como o TikTok, o Instagram continua sendo uma das principais plataformas digitais, tanto no Brasil quanto no resto do Ocidente. Conforme relatório⁸, cerca de 64% dos brasileiros preferem a plataforma para consumir conteúdo e interagir socialmente. Esse crescimento não apenas fortaleceu a presença da plataforma no mercado, mas, também, revelou uma mudança nos hábitos digitais: a preferência do público por consumir notícias diretamente nessas plataformas digitais, em vez de buscar veículos tradicionais de comunicação.

Na página oficial do Instagram, a frase principal é: *“Give people the power to build community and bring the world closer together”* que, em tradução, significa “Dê às pessoas o

⁶ Até janeiro de 2025, o perfil do Instagram do G1 contava com 9,8 milhões de seguidores. Instagram. Portal G1. Disponível em: <https://www.instagram.com/portalg1/>. Acesso em: 30 jan. 2025.

⁷ Ninho Digital. “O uso das redes sociais no Brasil e as mudanças durante a pandemia”. Disponível em: <https://ninho.digital/uso-das-redes-sociais>. Acesso em: 8 out. 2023.

⁸ Opinion Box. Relatório Instagram no Brasil 2024. Disponível em: <http://indiobrasileiro.net/>. Acesso em: 17 out. 2024.

poder de construir uma comunidade e aproximar o mundo”. Com essa visão, de aproximação e conexão com bilhões de pessoas, a **escolha da plataforma é justificada** pela sua relevância na construção e manutenção das relações sociais, durante e após a pandemia. Sendo o Brasil, o segundo país com maior número de interagentes⁹ no Instagram, atrás apenas dos Estados Unidos, compreende-se que a plataforma atuou e ainda atua como um importante dispositivo na realidade da população, influenciando, informando, entretendo e aproximando as pessoas conectadas, ainda que tais ações sejam intermediadas pelos algoritmos, ponto no qual tais empresas não oferecem muita transparência quanto ao funcionamento, ocorrendo cada vez mais opacidade (Doneda; Almeida, 2018).

O **processo metodológico** desta pesquisa se baseará nos estudos de Charles Sanders Peirce (1839-1914) sobre a análise semiótica de imagens, abordando como essa área atua na investigação dos processos de criação, percepção e significação das fotografias. Já que “toda e qualquer coisa que se organize ou tenda a organizar-se sob a forma de linguagem verbal ou não, é objeto de estudo da Semiótica” (Pignatari, 2004, p. 15). Essa proposta de pesquisa, que terá como suporte teórico os apontamentos de Santaella, uma das principais divulgadoras da semiótica e do pensamento de Peirce no Brasil, visa identificar se houve alteração na narrativa fotográfica das imagens publicadas no objeto selecionado. Hermes (2006, p. 2) destaca que a metodologia peirceana para estudos jornalísticos, “fornece os fundamentos lógicos tanto para a análise das ilustrações como para a investigação dos desdobramentos de sua produção, exatamente por possibilitar a compreensão da dimensão estética dos processos midiáticos”.

Para este trabalho, a noção de processo narrativo é compreendida conforme Meditsch (2010) descreve, destacando que a mídia não se limita a reportar os fatos da sociedade, mas os seleciona, interpreta e os apresenta de forma a criar narrativas que moldam a percepção e a interpretação da realidade pelas pessoas. Nas sociedades ocidentais, conforme apontado por Foucault (2010), existe uma preocupação constante em controlar, selecionar, organizar e redistribuir os discursos. Assim, parte-se da ideia de que não existe imparcialidade na mídia, pois não há imparcialidade no próprio sujeito.

⁹ O termo “interagentes” será usado para se referir às pessoas conectadas ao Instagram. A escolha é endossada pela crítica de Alexa Primo (2003) ao termo “usuário”, o qual ele explica estar associado a uma figura vista apenas como um consumidor passivo que está à mercê de outro hierarquicamente superior. Ao explorar a interação mediada por computador, o pesquisador constata que existe uma inadequação do termo. Por isso, esta pesquisa adota o termo “interagente” (uma tradução livre de *interactant*) como alternativa, pois, no contexto desta pesquisa, entende-se que existe uma relação interativa e ativa do sujeito com a plataforma. PRIMO, Alexa. Enfoques e desfoques no estudo da interação mediada por computador. Intercom, 2003. Disponível em: <https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/>. Acesso em: 11 out. 2023.

Ao falar, criticamente, sobre a narrativa jornalística, Motta (2013, p. 96) esclarece que “a lógica narrativa só se revelará nas duras e cruas notícias do dia a dia se observarmos como elas lidam com o tempo e o organizam”. Já que, “o tempo no relato jornalístico é difuso, anárquico e invertido. Por isso, a lógica e a sintaxe narrativas só despontaram se pudermos reconfigurar os relatos como unidades temáticas” (Motta, 2013, p. 96). Seguindo essa abordagem, a análise narrativa do *corpus*, neste trabalho, será categorizada em eixos temáticos com foco nos principais temas das notícias. Por isso, visando atender aos objetivos desta pesquisa, decidiu-se categorizar as imagens com base em suas características principais¹⁰, objetivando verificar se houve de fato mudanças na narrativa. Pensando nisso, estabeleceram-se os seguintes eixos temáticos: **1.** Distanciamento social e aglomerações; **2.** Hospitais e/ou internações; e **3.** Vacinação e/ou morte.

A **justificativa** social desta pesquisa se sustenta no próprio impacto da pandemia da Covid-19 na vida das pessoas. O mesmo se deu, especificamente, no jornalismo e a fotografia não ficaria de fora. No entanto, a justificativa se torna mais complexa à medida que tal discussão se relaciona à memória e tem a pretensão de proporcionar um panorama significativo (científico) sobre a importância da fotografia para este momento histórico. Os debates sobre se o passado é um remédio ou um veneno continuam e continuarão sendo levantados em trabalhos acadêmicos (Ricoeur, 1994; 2007). O esforço de combate ao esquecimento é, na concepção desta autora, uma marca dominante e característica da humanidade. Não se cogita discutir filosoficamente o que significa a abstração humana, mas, sim, constatar que, existindo ou não, é por meio da fotografia (e, claro, da escrita e da oralidade) que a história pode e é construída. A escolha do que deve ser lembrado, apontado ou esquecido é única e determinada pelos seres humanos (Sontag, 2003).

Sendo assim, este trabalho parte do pressuposto de que pode ser uma porta de entrada para a sensibilização da alma fotográfica sobre o mérito da fotografia na construção da história. Duas décadas após o início do século XXI, no qual a liquidez das relações sociais e a imprevisibilidade do futuro, configuram-se em um cenário de incerteza constante (Bauman, 2013; Lipovetsky, 2009), a fotografia oferece uma forma de compreensão das narrativas produzidas no passado.

Márcia Tiburi, filósofa brasileira, certa vez afirmou em um vídeo publicado no YouTube que “as imagens que são apresentadas analogicamente, são contextualizadas, e o contexto é determinante para o texto. O texto sempre depende de um contexto. (...) é

¹⁰ A estratégia de categorização será melhor explicada no capítulo metodológico.

necessário entender em que contexto são ditas para compreender os efeitos que produzem”¹¹. O mesmo pode ser aplicado ao fotojornalismo. Ao visualizar uma imagem, sabe-se que ela está sempre inserida em um contexto. Por exemplo, ao ver uma foto de um cemitério com várias covas abertas, a foto, por si só, mostra uma cena, mas é o contexto em que essa foto foi tirada que ajuda a entender seu significado ampliado. Se o contexto foi março de 2021 — período em que houve mais mortes por Covid-19 na história do Brasil — pode-se supor que a quantidade de covas seja um elemento sógnico relevante para se representar o número de falecimentos da pandemia. Olhar não só para uma fotografia, mas, também, considerar seu contexto para tentar entender seu significado e os efeitos que podem ser produzidos em uma sociedade, é especialmente importante para o fotojornalismo e, em específico, para este trabalho.

Feitas estas iniciais ponderações, esta dissertação está estruturada da seguinte forma: o capítulo seguinte aborda o papel da fotografia no jornalismo, discutindo, brevemente, sua evolução histórica e sua influência na construção de narrativas jornalísticas. Dentro deste tópico, também é explorado como as imagens podem contar histórias por si só e de que forma os elementos visuais podem ser acionados para transmitir mensagens. Nesse sentido, Barthes (1984), Berger (2017), Sontag (2003) e outros autores serão a base teórica para discutir a importância da fotografia no jornalismo, calcados nos âmbitos histórico e teórico.

O capítulo posterior tem como foco a exploração dos principais referenciais teóricos e metodológicos relevantes para a pesquisa, bem como o detalhamento dos procedimentos de análise adotados nesta investigação, incluindo o recorte do corpus, a abordagem para a seleção das imagens, os critérios de análise e as técnicas de interpretação. Para isso, os textos de Peirce (2003) fornecem uma base sólida para a teoria da semiótica à qual esta pesquisa se vincula metodologicamente, os de Fernandes (2011) serão acionados para discutir a aplicação prática da semiótica na análise de imagens. Já Santaella (2002, 2003, 2013, 2018, 2020) e outros autores serão apresentados como suporte teórico, para explorar a aplicação da semiótica em contextos específicos, como o da fotografia. O capítulo encerra ao descrever o processo (foto)noticioso nas redes sociais, detalhando as particularidades do objeto e seus desafios metodológicos, trazendo, conforme já mencionado, uma proposta de análise, aplicada no capítulo final.

¹¹ Filosofia em Comum (YouTube, 2023). Márcia Tiburi. Fotojornalismo x obra de arte. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch>. Acesso em: 19 jun. 2024.

O último capítulo concentra os resultados na análise. Este capítulo descreve como o G1 utiliza a fotografia e como ela atua na construção de narrativas, com foco no material produzido durante a pandemia. O capítulo encerra com uma síntese dos resultados da investigação e apresentação das interpretações sobre as imagens.

Vale pontuar que este trabalho se insere na linha de pesquisa “Jornalismo, Mídias e Cultura”, do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Sociedade (PPGCOM/UFT). Isso porque este estudo, conforme já mencionado, explora determinados aspectos relacionados às transformações e continuidades no jornalismo, mais especificamente, no fotojornalismo (tema que se conecta com essa linha), sobretudo no cenário da pandemia, que impactou não só o fazer (foto)jornalístico, mas, também, as dinâmicas das mídias e seus reflexos na sociedade. Pontuado isto, segue-se, agora, para o capítulo metodológico desta pesquisa.

2 ENTRE A IMAGEM, O JORNALISMO E A NARRATIVA

Chamo de imagens em primeiro lugar as sombras, depois os reflexos que vemos nas águas ou na superfície de corpos opacos, polidos e brilhantes e todas as representações do gênero (Platão, 1956).

O famoso texto filosófico de Platão, intitulado O Mito da Caverna¹², especialmente no diálogo entre Sócrates e Glauco, consegue provocar algumas reflexões sobre a noção de imagens e representações no contexto de “visões de mundo”. No mito, as sombras projetadas na parede da caverna simbolizam as percepções ilusórias do mundo sensível, que os prisioneiros, alheios à “verdadeira realidade”, tomam como seu único referencial de verdade. Esse conceito de sombras pode ser interpretado, metaforicamente, como uma forma de imagem que sempre implica uma moldura e um campo (Santaella, 2012), limitando o que é percebido e, conseqüentemente, restringindo a compreensão da realidade em sua totalidade. Partindo dessa metáfora, pode-se estabelecer uma analogia com a fotografia.

Assim como no mito de Platão, em que as sombras projetadas representam uma realidade parcial, a fotografia, ao capturar e apresentar algo, muitas vezes, de forma fragmentada, desafia o observador a adaptar sua visão. No início, o processo de interpretação das imagens fotográficas pode, assim como as sombras na caverna, parecer confuso ou incompleto. No entanto, com o tempo e a exposição contínua, essas representações se tornam mais claras, integrando-se ao processo de construção de narrativas.

Platão (1956) diz que o ser humano precisaria, primeiramente, habituar-se para poder contemplar o mundo, da mesma forma que, “para iniciar uma investigação semiótica é preciso, em primeiro lugar, colocar todos os sentidos à disposição daquilo que aparece e deixar-se afetar por ele” (Silva, 2014 p. 51). Por isso, ao construir um paralelo com o foco desta dissertação, essa ideia pode ser reforçada, no que Recuero (1999, p. 9) afirma, quando fala sobre o valor artístico de uma fotografia jornalística, dizendo que “é preciso deixar que a imagem nos fale em primeiro lugar, para só então compreendendo-a, nós possamos avaliá-la”.

Nesse contexto, não se pode deixar, também, de destacar o pensamento de Tiburi (2024, p. 15), de que “se o mundo é objeto ou fonte de conhecimento, não se pode esquecer que ele é espaço habitado e condição de toda experiência, inclusive da própria experiência de mundo”. Isso significa que, além de ser um objeto de estudo, o mundo, onde os seres humanos vivem, é um ambiente no qual ocorrem todas as interações sociais, econômicas e culturais de uma sociedade. Logo, não se pode considerar o cenário da existência humana, palco de todas as sensações, percepções e vivências, apenas como um objeto distante. Em

¹² O Mito da Caverna, narrado por Platão no livro VII de *A República*, é uma alegoria sobre a teoria do conhecimento e a educação filosófica. Nele, Platão descreve prisioneiros acorrentados em uma caverna, capazes de ver apenas sombras projetadas na parede, que tomam como a realidade. Um prisioneiro consegue se libertar, saindo da caverna e experimentando a luz do sol, representando o conhecimento verdadeiro e as ideias. Ao retornar para contar aos outros prisioneiros sobre o mundo real, ele enfrenta descrença e rejeição. O mito simboliza a jornada filosófica de ascensão da ignorância sensível à iluminação intelectual, destacando o papel da dialética como meio de libertação e busca pela verdade (Chauí, 2003).

outras palavras, todas as ideias criadas e as que continuam sendo desenvolvidas (e as que ainda serão) sobre o mundo estão intrinsecamente ligadas à existência e à interação com ele. Assim, considerando a fotografia como uma ferramenta que retrata uma parte de um determinado mundo, compreende-se que sua interpretação demanda mais do que apenas uma análise técnica ou puramente estética, também é fundamental refletir sobre os sentimentos que ela transmite acerca das pessoas e dos lugares representados.

De acordo com Santaella (2012), é possível identificar três domínios principais da imagem: as imagens mentais, as diretamente perceptíveis e as imagens enquanto representações visuais. Cada uma dessas categorias desempenha um papel específico na forma como o mundo é interpretado. Ao discutir sobre as imagens mentais, o filósofo francês Jean-Paul Sartre (2012) faz uma comparação bastante provocativa entre as criações feitas pela mente humana e as fotografias, afirmando que, embora tenham origens distintas, ambas pertencem ao mesmo gênero, já que compartilham a característica fundamental de tentar representar ou revelar algo ao mundo.

Sartre (2012) sugere, portanto, que tanto as imagens criadas mentalmente quanto aquelas produzidas por meios físicos são expressões distintas de como a mente humana busca representar a sua realidade. Sendo que, de acordo com o francês, essa representação ocorre de maneira única e subjetiva para cada pessoa, uma vez que a percepção é sempre influenciada pela bagagem pessoal de experiências culturais de quem a observa.

Ao constatar que “o simples fato de olharmos a realidade já objetiva a transformação” (Kubrusly, 2017, p. 69), evidencia-se que a percepção de imagens não é um processo passivo, mas, sim, uma organização ativa do mundo. Se imagens só ganham significado quando enquadradas em estruturas conceituais que o observador já carrega consigo, perceber é, portanto, interpretar. El-Hani e Pereira (2001) explicam que observar algo é, necessariamente, um ato de colocar (esse algo) em linguagem. Percepção e interpretação, nesse sentido, são processos complementares e interligados, pois compreender o mundo depende tanto de vê-lo quanto de lhe colocar um significado.

Para observar-se algo, é preciso ter o conhecimento necessário a sua observação; então, de certo modo, ver algo é necessariamente enunciar-lo, colocá-lo em linguagem, ver que. A visão está sempre submetida a aspectos disposicionais que a antecedem, que estão sempre ocorrendo no momento mesmo da percepção, e não apenas posteriormente (El-Hani; Pereira, 2001, p. 156).

Influenciado por Platão, Francis Bacon (1952) sustentava a ideia de que a mente humana, tal qual um espelho irregular, não reflete a realidade de maneira neutra. Pelo

contrário, ela distorce e transforma aquilo que percebe, influenciada por preconceitos, contextos e limitações subjetivas. Assim como as ideias, a fotografia emerge de um terreno inicial de incertezas e especulações (Santaella, 2002). Uma imagem de um hospital lotado durante a pandemia, por exemplo, pode ser vista como um registro objetivo de um espaço. No entanto, sua interpretação depende das vivências e disposições de quem a observa. Para alguns, pode evocar sentimentos de desespero, para outros, um marco de superação ou resiliência. Percepção e interpretação, assim, não existem de forma isolada. Juntas, essas dimensões revelam não apenas como a experiência humana é moldada, mas, também, como a ideia de imagem transcende o meio físico.

A relação entre as reflexões de Sartre e a fotografia é explorada por Roland Barthes na dedicatória de sua obra *A Câmara Clara* ao livro *O Imaginário* do filósofo. Embora focado no espaço do imaginário, algumas considerações sartreanas podem ser relacionadas não apenas à fotografia, mas também ao processo interpretativo envolvido na percepção de imagens. Pois, assim como afirmado por Tiburi (2024, p. 15), “o mero olhar humano, assim como todas as teorias criadas sobre o mundo, mais projeta do que revela algo sobre ele”.

Ao adotar uma perspectiva fenomenológica, Sartre (2012) sugere que as imagens, sejam elas mentais ou fotográficas, possuem como característica principal a representação do “ausente”. Esse conceito é especialmente relevante no contexto desta pesquisa, visto que se entende que, o objeto fotografado nunca estará presente, ele sempre será apenas uma marca de algo que existiu em algum momento. Para Sartre (2012), é justamente no reconhecimento da ausência que a mente humana começa a preencher as lacunas da sua existência. Assim, pode-se resumir que a ausência nas imagens é um elemento inevitável.

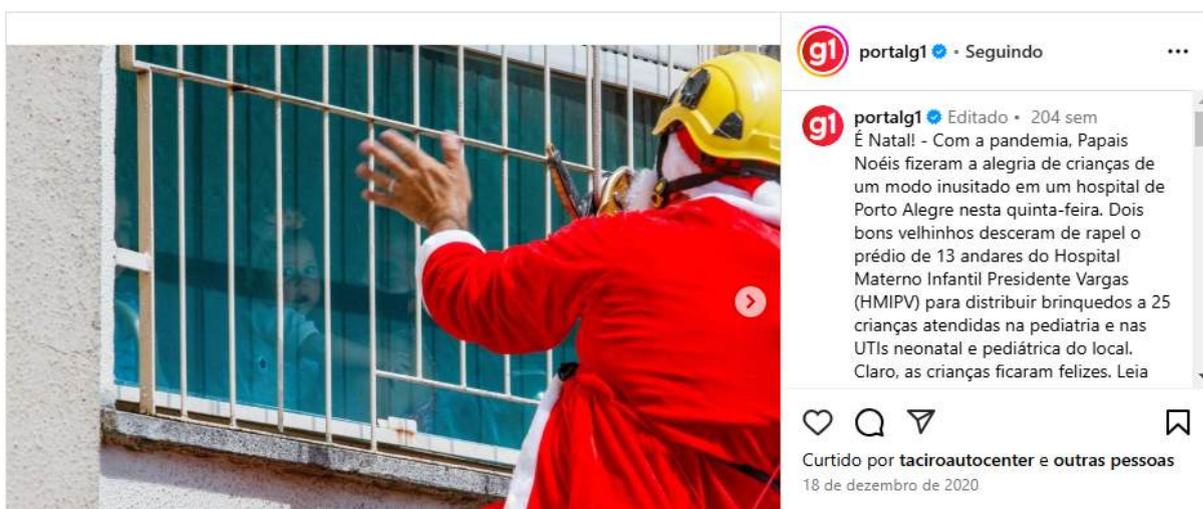
Se cada pessoa que observa uma fotografia atribui a ela suas próprias e distintas interpretações, isso significa que uma imagem nunca está completamente “acabada” ou definida para todos os observadores. Como afirma Barthes (1984, p. 123), “a fotografia não restitui o que é abolido nem remonta o passado, ela atesta que algo existiu”. Ou seja, a fotografia nunca é apenas uma reprodução da realidade, mas uma composição de elementos que conduzem suas formas de representação. Barthes (2014, p. 211) sintetiza declarando que, “eis aqui, portanto, finalmente, a definição da imagem, de toda imagem: a imagem é aquilo de que sou excluído”.

Para facilitar a compreensão dessas ideias, pode-se considerar o seguinte exemplo: ao registrar a fotografia abaixo (Figura 1), se a fotógrafa Cristine Rochol, algum tempo depois, fechar os olhos para tentar lembrar da cena capturada, a imagem que surge na mente dela não

é mais a fotografia real, mas, sim, uma reprodução mental daquela cena. Nesse momento, a fotografia original se transforma em uma imagem mental.

Sartre (2012) explica que, em ambos os casos, tanto na fotografia quanto na imagem mental, a imagem faz perceber que o objeto real não está presente. Não importa o quão detalhada ou impactante seja a imagem capturada, ela sempre lembra que o que está sendo visto é apenas uma representação e não o objeto verdadeiro.

Figura 1 - Post do G1 [Instagram], do dia 18 de dezembro de 2020



Fonte: Print do perfil do G1 no Instagram, realizado no dia 21/11/2024. Foto de: Cristine Rochol/PMPA.

Nesse sentido, abre-se um espaço para destacar que a cena capturada de uma janela de um prédio de treze andares do Hospital Materno Infantil Presidente Vargas, em Porto Alegre, durante a pandemia e antes do início da vacinação contra a Covid-19, cria uma sensação ambígua e simbólica. A perspectiva da foto, tirada do lado de fora do hospital, é ambígua porque, ao mesmo tempo que constrói uma intimidade e conexão com a narrativa festiva do Natal, momento de comemoração em grande parte do mundo, também cria uma atmosfera de separação. O isolamento social é evidenciado simbolicamente pelas grades da janela. Essa cena traz uma sutil particularidade, ao mesmo tempo que aciona uma universalidade em relação à situação da Covid-19 naquele período. Não está entre os objetivos deste capítulo montar um processo de análise dessa imagem, mas se considera importante construir uma narrativa que permita visualizar as fotografias que compõem o acervo de análise desta dissertação. Isso para que a percepção e interpretação, da mesma forma que chegou para esta autora, chegue também para os leitores deste trabalho.

Pensando que é impossível não se delongar ao analisar uma fotografia tão emocionalmente impactante como a Figura 1. Destaca-se, por ora, apenas um trecho escrito por Joly (1996, p. 10) sobre o paradoxo da leitura de imagens, que, de certa forma, é tão familiar para as pessoas.

De fato, a utilização das imagens se generaliza e, contemplando-as ou fabricando-as, todos os dias acabamos sendo levados a utilizá-las, decifrá-las, interpretá-las. Um dos motivos pelos quais elas podem parecer ameaçadoras é que estamos no centro de um paradoxo curioso: por um lado, vemos as imagens de uma maneira que nos parece totalmente “natural”, que, aparentemente, não exige qualquer aprendizado e, por outro, temos a impressão de estar sofrendo de maneira inconsciente de que consciente a ciência de certos iniciados que conseguem nos “manipular”, afogando-nos com imagens em códigos secretos que zombam de nossa ingenuidade.

Segundo Kossoy (2001, p. 45), a fotografia funciona como um registro visual único na memória, oferecendo uma base indispensável para a compreensão do mundo, sendo que, “essas imagens, entretanto, uma vez assimiladas em nossas mentes, deixam de ser estáticas; tornam-se dinâmicas e fluidas e mesclam-se ao que somos, pensamos e fazemos”, e, “efetivamente, algo como ‘o mundo’ só pode ser concebido dentro dos limites do pensamento ou da linguagem” (Tiburi, 2024, p. 15). Isso significa que a percepção sobre determinada imagem é moldada por como se pensa e se fala sobre ela.

Nesse contexto, Sartre (2012) reflete sobre os desafios da percepção dessas imagens, destacando a diferença essencial entre a percepção direta dos objetos e a formação das imagens na mente. As imagens mentais, por mais subjetivas que sejam, moldam a interpretação da realidade e, de maneira semelhante, as imagens fotográficas também contribuem para e com a percepção sobre o mundo, visto que, conseguem influenciar em uma escala mais ampla e coletiva (Sontag, 2003).

Para Santaella (2002), com a constante multiplicação de signos nas sociedades ocidentais, intensifica-se a necessidade de leitura e compreensão deles em um nível mais profundo. Nessa mesma linha, Tiburi (2024, p. 15) reflete sobre a ideia de “mundo” na atualidade, relacionando o excesso de informações à necessidade de reavaliar perspectivas previamente estabelecidas, e que, dentro dos limites da linguagem e do pensamento, “há muito mais do que se pode conceber e, paradoxalmente, o mundo que concebemos está cada vez menor, tendo em vista a quantidade de habitantes e o volume crescente de relações e de seus potenciais mediadores”.

Essa capacidade da mente humana de processar imagens, sejam elas mentais ou fotográficas, ganha ainda mais relevância no mundo contemporâneo, no qual a população é

constantemente “bombardeada pelas emissoras de televisão, jornais, *outdoors*, jogos e todos os tipos de mídia” (Souza, 2021, p. 211). A consciência, incessantemente envolvida no processo de interpretar e reconfigurar essas imagens (ou como destaca Santaella (2002), esses signos), desempenha um papel importantíssimo na construção das narrativas visuais que moldam tanto a experiência individual quanto a percepção coletiva.

Com as transformações incessantes nas dinâmicas das plataformas de redes sociais, esses ambientes digitais podem ser entendidos como um “novo mundo”, caracterizado por sua natureza paradoxal. Tiburi (2024, p. 16) aponta que “[o mundo] está, ao mesmo tempo, cada vez maior e cada vez menor em decorrência dos processos de organização e desorganização que lhe são constitutivos”. Nesse contexto, a interação entre o fluxo constante de imagens e a interpretação humana é ainda mais significativa, especialmente, quando se observa o papel que a fotografia ocupa no jornalismo.

No cenário ocidental, sobrecarregado de informações, a fotografia emerge como um meio rápido e eficaz de apreender um evento e, simultaneamente, de compactar informações para facilitar sua memorização (Sousa, 2002). Sontag (2003, p. 59) reforça essa ideia ao afirmar que “a foto é como uma citação, uma máxima ou provérbio”, e que todos armazenam mentalmente centenas de imagens que podem ser acessadas instantaneamente, quando necessário. Pensando nisso, não se pretende, aqui, esgotar as discussões filosóficas sobre o campo da fotografia, visto que tal empreendimento seria vasto demais para o escopo deste capítulo. Entretanto, ao traçar brevemente, no próximo tópico, o percurso histórico da fotografia, busca-se conectar essas reflexões filosóficas com seu impacto, relevância no jornalismo, e mais especificamente, com o tipo de cobertura analisado nesta investigação.

2.1 Contextualizando a fotografia

Desde o seu surgimento, a fotografia se transformou em uma ferramenta, não apenas para registrar acontecimentos, mas, também, para construir narrativas que, muitas vezes, moldam e influenciam a maneira como a sociedade interpreta os eventos. Durante a pandemia da Covid-19, por exemplo, a fotografia desempenhou um papel fundamental na maneira como a crise foi documentada e transmitida ao público. Imagens de hospitais lotados, ruas desertas e profissionais de saúde exaustos se tornaram elementos da narrativa visual da pandemia.

Conforme apontado por Tagé (2021, p. 10), “nossa experiência de mundo se dá [por meio de] imagens técnicas, e o conhecimento dissociado de vivência é estimulado a partir de

aparatos tecnológicos. A quarentena, proposta por grande parte do mundo, nos conduz para uma nova formatação do real”. Nesse contexto, a fotografia assumiu um papel duplo, ao mesmo tempo em que documentou fatos, também construiu uma narrativa emocional e simbólica da pandemia. Isso se deve ao fato de que, com a midiaticização, característica central da pós-modernidade (Tagé, 2021), a maneira como as pessoas se conectam à realidade é e foi constantemente transformada.

Considerando que os meios de registro, “são todos fenômenos e condições que contribuem para a produção do sentido, sem serem, eles mesmos, sentido” (Gumbrecht, 2010, p. 28), a fotografia, especialmente no jornalismo, ultrapassa a mera representação objetiva do mundo. Ao explorar a relação entre quem vê e aquilo que é visto, Venuto e Guidotti (2021), abordam como as imagens jornalísticas podem tanto aproximar quanto distanciar o espectador do evento retratado. É claro que a forma como cada pessoa interpreta uma imagem não pode ser prevista com precisão, já que a experiência visual é também subjetiva e atravessada pelo repertório individual de cada um.

Escrever sobre a história da fotografia, embora pareça simples, envolve um grande campo de pesquisa. Assim, em vez de apresentar, detalhadamente, uma historiografia da fotografia, este tópico contextualiza alguns marcos da fotografia no âmbito do jornalismo e, embora este trabalho ambicione atuar apenas como um complemento aos estudos sobre a fotografia, é relevante e necessário destacar alguns dos principais marcos históricos que, de certa forma, dialogam com o tema desta dissertação.

A trajetória histórica da fotografia é marcada não apenas por avanços técnico-científicos, mas, também, por análises teóricas sobre seu conceito e potenciais significados. Assim, o traçado histórico-evolutivo apresentado nesta dissertação reflete uma perspectiva particular e recortada dessa evolução, considerando que não há uma única história da fotografia, mas múltiplas abordagens possíveis. Por isso, é importante reforçar que muitos nomes e fatos históricos acabaram ficando de fora.

Nascida em um ambiente positivista, a fotografia era, inicialmente, lida como um registro visual da verdade. No entanto, essa concepção se mostrou antiquada, pois, como já desenvolvido no início deste capítulo, embora a fotografia capture aspectos da realidade, ela nunca consegue registrá-la em termos de verdade absoluta (Sousa, 2004).

Desde seu surgimento, a fotografia tem sido vista como uma forma de validar a existência humana. A humanidade sempre buscou representar e transmitir informações sobre si mesma ao longo dos tempos, pois, “assim como os primeiros *Homo sapiens* fizeram nas

paredes das cavernas há 40 ou 50 mil anos, ainda temos vontade de contar histórias por meio da imagem que também é cíclica e lida de forma circular” (Souza, 2021, p. 232). Nesse contexto, conclui-se que a fotografia, caracterizada como um instrumento da linguagem, consolida-se como um registro autêntico da narrativa humana. Ao montar uma linha do tempo sobre a fotografia, pode-se entendê-la como o resultado de um esforço coletivo, fruto de contribuições acumuladas por pensadores, cientistas e inventores ao longo de séculos.

A invenção da fotografia, por vezes, é atribuída ao francês Joseph Niépce, que, em 1826, conseguiu gravar a primeira imagem em uma placa de estanho coberta com uma substância fotossensível, retratando o quintal de sua casa.

Figura 2 - Joseph Niépce, Vista da janela em Le Gras



Fonte: Smarthistory. Joseph Nicéphore Niépce, *Vista da janela em Le Gras*, c. 1826–1827. Disponível em: <https://smarthistory.org/>. Acesso em: 9 jan. 2025.

Embora a qualidade visual dessa imagem seja questionada, sendo descrita por Salles (2004, p. 4) como “impossível de ser copiada, e cujos contornos só podem ser vistos quando olhados em certo ângulo e com luz adequada”, esta fotografia é considerada a primeira imagem permanente da história. A escolha de Niépce, como pioneiro da fotografia, deve-se, em parte, às oportunidades de divulgação e reconhecimento que ele teve na época.

No entanto, é importante reconhecer que muito antes de 1826, teorias sobre o uso da luz para reproduzir imagens já existiam e, de certa forma, também contribuíram com a trajetória da fotografia. A título de exemplo, em 1558, mais de duzentos anos antes do nascimento de Niépce, o estudioso italiano Giovanni Battista Della Porta publicou a obra “*Magia Naturalis*”, na qual compilava pesquisas sobre os “segredos da natureza”.

Entre as várias áreas exploradas, Della Porta foi um dos primeiros a descrever, detalhadamente, o funcionamento da câmara escura, que já era conhecida em termos teóricos, mas cujo uso ainda estava se desenvolvendo. Nessa obra, o italiano apresentou a câmara escura¹³ como um dispositivo que poderia ser utilizado para auxiliar artistas na reprodução de imagens da realidade. Para Machado (1994), a câmera fotográfica já havia sido inventada durante o Renascimento, sugerindo que as imagens fotográficas são, de certo modo, herdeiras das artes renascentistas.

A fotografia é filha legítima da iconografia renascentista. Não apenas porque, do ponto de vista técnico, ela se faz com recursos tecnológicos dos séculos XV e XVI (câmara obscura, perspectiva monocular e objetivas), mas sobretudo que sua principal função a partir do Século XIX, quando a sua produção comercial se generaliza, será dar continuidade ao modelo de imagem construído no Renascimento, modelo este marcado pela objetividade, pela reprodução mimética do visível e pelo conceito de espaço coerente e sistemático, espaço intelectualizado, organizado em torno de um ponto de fuga (Machado, 1994, p. 11).

Em 1835, as pesquisas de Louis Jacques Mandé Daguerre, parceiro de Niépce, resultaram na criação do daguerreótipo, um método de captura de imagens, altamente detalhado, mas sem possibilidade de cópia. O daguerreótipo, sendo o primeiro processo fotográfico amplamente aceito e comercializado, marcou o início da fotografia como um meio de transformação econômica (Kossov, 2001).

Paralelamente, o cientista inglês William Henry Fox Talbot investigava novos métodos de captura de imagens, resultando no calótipo (ou talbótipo), um avanço significativo que permitiu a criação de múltiplas cópias de uma imagem. Embora o calótipo representasse uma inovação importante devido à sua capacidade de reprodução, suas imagens eram menos detalhadas e mais “granuladas” em comparação com o daguerreótipo (Salles, 2004).

Alguns anos depois, George Eastman, um empresário americano, revolucionou o universo da fotografia ao criar o primeiro filme em rolo, lançando a câmera Kodak, em 1888, tornando a fotografia mais acessível e popular. Eastman é apontado como um dos responsáveis por dismantelar a elitização do ato de fotografar, transformando a prática em uma atividade acessível a todos (Salles, 2004).

¹³ Desenvolvida ao longo dos séculos, a câmara escura foi utilizada por artistas e cientistas como Giovanni Battista Della Porta e Leonardo da Vinci. Ela consistia em um compartimento fechado no qual a luz, ao passar por um pequeno orifício, projetava imagens externas invertidas em uma superfície interna. O aprimoramento desse mecanismo com a inclusão de lentes biconvexas permitiu a formação de imagens mais claras e nítidas, mas o registro permanente dessas imagens só foi possível mais tarde com o advento da química e o desenvolvimento da fotografia (Hacking, 2012).

Nessa época, com a criação da revista “*National Geographic*”, a fotografia recebe um forte impulso “com uma orientação para a divulgação do visual e que viria a tornar-se um dos maiores expoentes da fotografia mundial, tanto no passado como na atualidade” (Recuero, 1999, p. 3). A partir dessas inovações, o desenvolvimento fotográfico continuou de forma progressiva ao longo dos anos, com esforços voltados para superar limitações como a reprodutibilidade e o custo.

2.1.1 Cobertura de guerras: a morte noticiada

Desde seu surgimento, o debate sobre a função das fotografias nas produções jornalísticas foram e ainda são temas recorrentes no universo acadêmico. Com a modernização da imprensa, impulsionada, não só, mas, principalmente, pela cobertura de guerras, a adoção da fotografia como ferramenta jornalística foi ainda mais destacada. Recuero (1999) observa que, no século XIX, os avanços tecnológicos que permitiram à fotografia registrar aspectos do cotidiano da sociedade transformaram a comunicação visual em uma ferramenta poderosa para disseminar informações, especialmente, em um contexto em que grande parte da população ocidental era analfabeta. Esse desenvolvimento encontrou continuidade no início do século XX, com a criação de veículos de imprensa que integraram as imagens às notícias. Um exemplo é o tabloide britânico *Daily Mirror*, fundado em 1903, que já no ano seguinte passou a utilizar fotografias como elemento essencial na composição das matérias, outorgando-lhes uma importância tal qual o texto escrito (Sousa, 2004).

Nesse mesmo período, “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” (Kossoy, 2001, p. 29). Esse processo de transformação, como já dito, foi impulsionado por empresas como a Kodak, que atenderam à crescente demanda por exclusividade e agilidade na produção de imagens. A introdução de câmeras menores, lentes mais luminosas e filmes mais sensíveis facilitou a captura de imagens mais espontâneas e de alta qualidade, consolidando a relação entre a fotografia e o jornalismo, e revolucionando a forma como as notícias eram comunicadas (Sousa, 2004). Na atualidade, essa dinâmica evoluiu, com imagens que, muitas vezes, passam por filtros e edições, transformando-se em memórias construídas daquela situação (Streck; Pellanda, 2017).

Apesar dos milhares de avanços tecnológicos de pesquisa e estudos sobre o passado, não existe um consenso absoluto sobre o marco inicial do uso da fotografia na imprensa,

sendo que essa questão permanece controversa entre estudiosos e especialistas da área. Recuero (1999, p. 3) pontua que existem divergências sobre quando e onde a primeira fotografia jornalística foi publicada, destacando duas teorias principais:

O aparecimento das imagens fotográficas em jornais, gera ainda hoje em dia muita controvérsia, sendo no entanto aceita duas teorias. A primeira, que uma imagem fotojornalística, teria sido publicada no jornal Daily Herald no dia 04 de março de 1890. A segunda, defendida por historiadores da revista "TIME", os quais afirmam que o New York Tribune é que teria publicado uma fotografia jornalística pela primeira vez na imprensa em 21 de janeiro de 1897.

Nesse sentido, é relevante mencionar que a cobertura das guerras “serviram para a consolidação de forma marcante da atividade do repórter fotográfico e do fotojornalismo” (Recuero, 1999, p. 5). Como descrito por Sontag (2003, p. 89), “o fotojornalismo conquistou o reconhecimento que lhe era devido no início da década de 1940 — tempo de guerra”. E, ao longo dos anos, a fotografia deixou de ser um recurso meramente ilustrativo e passou a desempenhar um papel crítico, de denúncia e documentação.

Um exemplo emblemático é o período da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), quando o fotojornalismo se consolidou como uma ferramenta essencial para registrar os desdobramentos dos conflitos. Essa transformação foi impulsionada pelas inovações tecnológicas da época, pelo crescimento das agências fotográficas e pelo crescente interesse público em acompanhar a realidade das trincheiras e dos campos de batalha (Sousa, 2004). Durante esse período, fotógrafos e repórteres foram enviados às frentes de combate, trazendo ao público registros visuais que marcaram a história do fotojornalismo. No entanto, a censura imposta por governos fascistas durante os conflitos limitou o que poderia ser fotografado e divulgado, restringindo a transparência sobre os horrores da guerra (Recuero, 1999). Apesar disso, as imagens capturadas nesse período ofereceram uma perspectiva inédita e realista sobre a brutalidade dos confrontos, inaugurando uma nova era na forma como a sociedade percebia e interpretava os acontecimentos.

Na Segunda Guerra Mundial (1939-1945), a fotografia se consolidou não apenas como uma ferramenta informativa, mas, igualmente, como instrumento de propaganda. Regimes totalitários, como o nazismo e o fascismo, exploraram o poder das imagens para manipular narrativas e moldar a opinião pública, demonstrando que a fotografia não apenas registra realidades, mas também as constrói (Kossoy, 2001). Persichetti (2006, p. 183) aponta que, nesse período, “a fotografia sobressaía e, de alguma maneira, o choque, o impacto ia se instaurando na imprensa. Construção de imagens que querem, além de mostrar o horror, fazer-nos dele participar”. Esse uso estratégico da imagem, já evidente na propaganda de

guerra, abriu caminho para novas práticas no fotojornalismo. Nos anos 1980, por exemplo, emerge um tipo de fotojornalismo engajado, onde “a foto começa a ser mais ideológica, mais engajada” (Persichetti, 2006, p. 184).

Alguns anos depois, na Guerra do Vietnã, em meados de 1955 e 1975, o alinhamento entre fotografia e mídia televisiva trouxe uma nova dimensão ao fotojornalismo, ampliando significativamente seu alcance e impacto (Sousa, 2004). Imagens de soldados americanos em combate e civis feridos foram transmitidas diretamente para os lares, moldando de forma expressiva a percepção pública do conflito. De acordo com Sontag (2003), a fotografia passou a assumir um papel moral, despertando tanto empatia quanto indignação.

No entanto, nesse mesmo período o fotojornalismo enfrentou um declínio global, à medida que “ele deixa de ser engajado, jornalístico, e assume uma estética publicitária ou cinematográfica” (Persichetti, 2004, p. 184). Apesar disso, a cobertura fotográfica da Guerra do Vietnã se tornou emblemática. Seu impacto emocional sobre a população contribuiu diretamente para a pressão social pelo fim do conflito. Nas palavras de Wiest e McNab (2016, p. 200), “a televisão coloca a realidade do combate da guerra do Vietnã diretamente na casa das pessoas. Elas muitas vezes se chocavam com o que viam, e esse choque se transformou em protestos furiosos contra a política governamental americana”.

Nas últimas décadas do século XX, com os conflitos no Oriente Médio, o fotojornalismo continuou a evoluir, mas passou a enfrentar novos desafios significativos. A cobertura da Guerra do Golfo (1990-1991) exemplificou uma mudança de dinâmica, marcada por uma intensa e exaustiva presença midiática. Esse período revelou o fenômeno da saturação visual, em que a repetição constante de imagens de bombardeios e refugiados começou a reduzir o impacto emocional sobre o público.

Souza (2021) aponta que a familiaridade gerada pela superexposição de tragédias contribuiu para uma insensibilização coletiva, tornando o extraordinário mais comum e menos chocante. Essa saturação trouxe consigo uma transformação estética no fotojornalismo,

Não é mais o impacto da imagem ou o horror que interessam, mas luzes e sombras, a dramaticidade construída por uma estética vazia. Não existe mais a fotografia de guerra, existe o drama: a viúva jogada por sobre o corpo do marido, a mãe madonna que chora o filho, camponeses com o olhar perdido frente às suas casas levadas pela enchente ou pelo terremoto. Um drama estético que, se aparentemente quer substituir a foto-choque, na verdade se presta ao mesmo papel. Ou seja, comove, mas não informa (Persichetti, 2004, p. 184).

Embora a globalização da mídia tenha facilitado a rápida circulação de imagens, a proliferação dessas representações visuais acabou contribuindo para uma *certa* indiferença do

público em relação aos conflitos e desastres (Tagé, 2021). Essa insensibilização, como sugere Tiburi (2024, p. 46), decorre de uma “tática de bombardeios publicitários, midiáticos, imagéticos, discursivos e narrativos aos quais as pessoas se acostumaram de tal forma que se tornam incapazes de vê-los”.

Essa dinâmica se tornou ainda mais evidente no contexto do século XX, quando o fotojornalismo desempenhava o papel de ponte entre a realidade e sua representação visual. Nesse período, as imagens de guerra começaram a adotar uma estética cada vez mais próxima da cinematográfica, o que não apenas moldou a percepção pública dos conflitos, mas tornou mais tênue a linha entre realidade e ficção. Essa conexão entre o real e o estético não apenas moldou a percepção pública dos conflitos, mas, também, influenciou diretamente o trabalho dos repórteres, que passaram a enquadrar suas fotografias inspirados em estilos visuais consagrados pelo cinema e pela mídia (Tagé, 2021).

A lógica de produzir impacto visual enquanto, ao mesmo tempo, normaliza o sofrimento não é exclusiva desse período (ou da pandemia da Covid-19), ela atravessa diversos momentos históricos em que a fotografia jornalística esteve em evidência. Isto não significa que exista uma fórmula única ou um “modo correto” de captar imagens que sejam, automaticamente, críticas ou capazes de despertar uma consciência política no público. A ideia de que uma fotografia, por si só, pode transformar a percepção de quem a vê de forma linear e previsível é ilusória. Como já dito, o impacto de uma imagem não está apenas na intenção do fotógrafo, mas, também, no olhar de quem a interpreta. Ou seja, não há um caminho direto entre a mensagem que o fotógrafo pretende transmitir e a forma como o espectador realmente a compreende (Venuto e Guidotti, 2021). Cada imagem abre múltiplas possibilidades de sentido e é no encontro entre a fotografia e o olhar do público que esses significados emergem, de forma singular e imprevisível.

Para Recuero (1999), o fotógrafo desempenha um papel ativo na construção de narrativas fotográficas. Ele não é um mero observador passivo, já que desde a escolha do que capturar até o enquadramento, a iluminação e os elementos incluídos ou excluídos, cada decisão reflete sua intencionalidade e está profundamente condicionada pelo contexto sociocultural em que atua. Sendo assim, por qual motivo faz sentido discutir a cobertura de guerra em um trabalho como este? A conexão entre esses dois contextos está justamente na maneira como a fotografia e a morte (ou o “sofrer”) foram apresentadas ao público.

Embora a principal diferença entre esses períodos esteja na evolução tecnológica, que ampliou a produção, o compartilhamento e a disseminação das imagens, ambos revelam um

ponto em comum: o registro visual da morte como um ato midiático. Seja nos campos de batalha ou nos corredores dos hospitais, essas imagens provocaram reações diversas na sociedade, moldando percepções, gerando impacto emocional e, muitas vezes, orientando discursos políticos e sociais. Não coincidentemente, vale lembrar que ao longo da pandemia, muitos veículos jornalísticos evocaram a ideia de luta/guerra contra a Covid-19.

Soares (2007) aponta que a morte desperta questões relacionadas à memória, tanto individual quanto coletiva, atravessando a história humana como um tema constante. No contexto jornalístico moderno, as imagens de morte servem a múltiplos propósitos, como reforçar o impacto emocional das notícias. Sabendo que a fotografia, quando usada estrategicamente, prolonga o impacto da notícia sobre o público (Lima, 1989), a representação imagética da morte, seja implícita ou explicitamente exposta, sempre encontrou uma audiência atenta, ainda que sua percepção varie conforme o tempo e os contextos socioculturais.

Durante a pandemia, a ausência imagética do vírus, invisível a olho nu, desafiou a fotografia a buscar novas formas de simbolizar o medo, a morte e o sofrimento coletivo. Da mesma forma que na guerra ou, por exemplo, durante a gripe espanhola em 1918, em que a censura limitava certos registros visuais (Kolata, 2002), na pandemia da Covid-19, o fotojornalismo, novamente, encontrou meios alternativos para narrar o impacto humano, como o registro de imagens de hospitais lotados e/ou ruas desertas. Esses registros visuais foram essenciais para moldar a compreensão pública sobre os eventos, mesmo sem a presença explícita desse “inimigo”.

Esse contexto ilustra a dualidade presente no (foto)jornalismo entre o interesse público e as estratégias de audiência, que, frequentemente, envolvem a exploração do impacto visual para maximizar o alcance (Bourdieu, 1996). Contudo, mais do que um instrumento midiático, a fotografia também cumpre um papel importante na construção da memória, funcionando como um vestígio simbólico do passado. Mesmo não sendo um documento, a fotografia está dotada de valor documental consoante, é claro, às circunstâncias.

Enquanto outras formas de arte são fundadas na presença humana, a fotografia se caracteriza pela ausência. Logo, compreende-se que a fotografia vai além de capturar corpos ou eventos, ela simboliza aquilo que foi perdido e o que se deseja preservar.

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).

Recuero (1999) propõe que o valor técnico, artístico e jornalístico de uma fotografia está intrinsecamente ligado à habilidade do fotógrafo de narrar histórias e o fotojornalismo, ao longo da história, não apenas documentou eventos, mas ajudou a moldar e a perpetuar as narrativas visuais que configuram a memória coletiva sobre esses momentos. “Essas fotografias contavam — e ainda contam — um dado fundamental do ponto de vista histórico, revelando a relação do homem com o seu tempo” (Tagé, 2021, p. 8).

A fotografia, assim, é tanto um produto da modernidade quanto das transformações sociais que marcam sua trajetória, ao longo dos séculos. Ao emergir como um produto de uma sociedade capitalista, a fotografia se tornou uma ferramenta para impor a racionalidade científica sobre a natureza e na construção de sistemas simbólicos.

Segundo Recuero (1999), a fotografia jornalística é um dos meios mais relevantes na comunicação, mesmo em tempos de rápida disseminação de notícias, há uma busca constante pelas fotografias que acompanham as notícias. A função da fotografia jornalística está ligada “a sua forma de utilização como fonte de informação, de narração do acontecimento, como informadora da notícia visual, o que através da sua funcionalidade, proporciona ao leitor, o acesso às informações, onde esclarece, mostra, informa” (Recuero, 1999, p. 7).

Na busca por compreender e avaliar as fotografias jornalísticas, Recuero (1999) apresenta três critérios de análise: o valor técnico, o valor artístico e o valor jornalístico.

- O **valor técnico** abrange aspectos como o uso adequado da luz, o enquadramento preciso e a composição fotográfica coerente. Elementos como “utilização da luz, onde uma focalização perfeita, um bom enquadramento, uma boa composição fotográfica, o contraste nas imagens preto e branco ou a perfeita utilização das cores existentes nas cenas” (Recuero, 1999, p. 8), podem ser entendidos como aspectos técnicos de uma fotografia.
- Já o **valor artístico** vai além da técnica e se refere à capacidade do fotógrafo de compor imagens que transcendem o registro literal da realidade. Como explica o Recuero (1999, p. 9): “a arte aqui pode ser entendida como a força visual da imagem, registrada em uma forma particular de enxergar o mundo e o acontecimento pelo fotógrafo, deixando a fotografia impregnada de emoção, de sentimento, de realidade”.
- Por fim, o **valor jornalístico**, considerado pelo autor como o mais essencial, envolve a pertinência e o contexto da imagem em relação ao evento que registra. Esse valor está diretamente ligado à capacidade da fotografia de transmitir informação relevante com

precisão e impacto, fortalecendo a conexão entre o espectador e o acontecimento documentado. “(...) a informação, o conteúdo, o fato, o acontecimento, eis o âmago da fotografia jornalística. (...). Este tipo de fotografia deve ser entendido, como aquele que é a "notícia", por si só” (Recuero, 1999, p. 10).

Destacar esses valores é essencial para compreender a função informativa e o impacto da fotografia como uma ferramenta de comunicação e de construção de narrativas.

2.2 Narrativas fotográficas

Refletindo sobre a influência das imagens no cotidiano e na construção da memória coletiva, Souza (2021, p. 211) destaca que “imagens fazem parte do nosso inconsciente e as resgatamos em diversas situações no nosso cotidiano, seja para entender um fato, justificar algo, seja para assimilar mensagens”. Na mesma linha desse raciocínio, Sontag (2003) argumenta que a escolha do que deve ser lembrado ou esquecido é um processo deliberado e inerente à ação humana. De acordo com a autora (2003, p. 73): “fotos que todos reconhecem são, agora, parte constituinte dos temas sobre os quais a sociedade escolhe pensar, ou declara que escolheu pensar”. Quase nessa mesma direção de pensamento, Tiburi (2024), argumenta que toda imagem é resultado de estratégias narrativas que podem tanto revelar quanto obscurecer aspectos da realidade. Assim, ao capturar uma imagem, uma fotografia não apenas registra um momento: ela constrói uma narrativa que moldará como esse momento será percebido, interpretado, lembrado e ressignificado no futuro. Pensando nisso, conclui-se, portanto, que as imagens, tornam-se fundamentais na constituição das memórias que a sociedade decide e opta por preservar ou relembrar.

Seguindo as referências históricas citadas no tópico anterior, um bom exemplo de imagem presente no imaginário coletivo, é a fotografia intitulada *Raising the Flag on Iwo Jima* de Joe Rosenthal, tirada durante a Segunda Guerra Mundial, que retrata soldados americanos erguendo a bandeira no Monte Suribachi, em Iwo Jima. Essa imagem, a primeira fotografia a ganhar o Prêmio Pulitzer, tornou-se um símbolo de patriotismo, sendo amplamente utilizada como propaganda para fortalecer a moral das tropas e da população americana. Rapidamente apropriada como tema da sétima campanha de Títulos de Guerra dos EUA e, posteriormente, reproduzida em selos postais e filmes¹⁴, essa fotografia também

¹⁴ National Geographic Brasil. Fotografia icônica da Segunda Guerra Mundial em Iwo Jima: a bandeira americana e a lente de Rosenthal. Disponível em: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/>. Acesso em: 17 out. 2024.

inspirou a construção de uma escultura monumental, localizada em Arlington, Virgínia, criada para reforçar o poder simbólico e narrativo dessa imagem na memória coletiva.

Nos livros didáticos de história utilizados na educação básica (ensino médio) brasileira, *Raising the Flag on Iwo Jima* é frequentemente apresentada como uma das imagens de destaque da Segunda Guerra Mundial. Mais do que uma imagem, essa fotografia serve como uma introdução visual ao papel dos Estados Unidos no conflito, destacando sua capacidade de escolher construir narrativas de heroísmo e superação.

Figura 3 - *Raising the Flag on Iwo Jima*. Foto de: Joe Rosenthal



Fonte: Fotografia dos soldados americanos hasteando a bandeira dos Estados Unidos no Monte Suribachi. In: *NATIONAL GEOGRAPHIC BRASIL*. Fotografia da Segunda Guerra Mundial: a história por trás da imagem icônica de Iwo Jima. 2020. Disponível em: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/>. Acesso em: 17 out. 2024.

É relevante, nesse ponto, acrescentar brevemente uma reflexão sobre a diferença entre fotografias elaboradas e instantâneas, pois, de acordo com Recuero (1999), nem todas as fotografias resultam de um planejamento detalhado, muitas vezes, o acaso desempenha um papel crucial na captura de momentos significativos. No caso de Rosenthal, a foto foi tirada de forma espontânea, com sua câmera Graflex 4x5 apontada no instante preciso, sem que ele olhasse pelo visor.

(...) as fotos posadas ou elaboradas dão ao fotógrafo um tempo maior de elaboração e de tomada de decisão sobre como realizar a fotografia, gerando na maioria das vezes fotos com maior qualidade técnica e de maior valor artístico, ao passo que o instantâneo, é de uma certa forma, virar a câmera e clicar, importando mais o fato de obter a imagem do fato (Recuero, 1999, p. 10).

A crítica de Sontag (2003) à noção de memória coletiva é pertinente no contexto dessa discussão, pois ao considerá-la uma ficção, a pesquisadora desafia, de forma provocativa, a

legitimidade desse conceito e destaca o papel das instituições e dos meios de comunicação na construção desse imaginário. Para ela (2003, p. 73), o que se chama de memória coletiva é, na verdade, uma “instrução coletiva”, na qual certos eventos e imagens são intencionalmente promovidos enquanto outros são silenciados, moldando o que será preservado ou esquecido na história.

Se a ideia de lembrança e esquecimento se relacionam dialeticamente (Oliveira, 2018), compreende-se que a escolha do que será lembrado ou esquecido é fruto de um processo seletivo deliberado, moldado por agentes mediadores que determinam quais imagens recebem destaque (levando em consideração, é claro, que nem sempre é o próprio fotógrafo que define quais registros acompanharão a notícia). Essa perspectiva é reforçada por Souza (2021, p. 211), ao afirmar que “atualmente, são os meios de comunicação, sejam os antigos mass medias, sejam os novos meios digitais, que fazem esse papel de selecionar a que imagens o grande público tem acesso”. Distante de ser apenas um simples registro visual, a fotografia opera como um processo social, construindo e comunicando significados em um contexto específico, pois, “a representação final é sempre uma escolha realizada num conjunto de escolhas possíveis” (Mauad, 1996, p. 7).

Ao discutir sobre as formas de representação do mundo, Tiburi (2024, p. 20) oferece uma reflexão interessante, que complementa a temática desta dissertação, ao afirmar que existem “estratégias linguísticas, discursivas [e visuais]” que são criadas deliberadamente para limitar a compreensão do mundo e da posição das pessoas dentro dele. Essas estratégias operam por meio do controle da linguagem, que é utilizada para “montar e desmontar algo como um ‘mundo’, com base em uma ideia e na forma de narrar essa ideia” (Tiburi, 2024, p. 20). Nesse sentido, a linguagem visual, dominante nas sociedades contemporâneas ocidentais, complementa a verbal na criação de narrativas que estruturam o entendimento coletivo da realidade. Narrativa é, portanto, a união de palavras e imagens em um sistema organizado que molda mundos perceptíveis e discursivos (Tiburi, 2024).

Mauad (1996) aponta que a fotografia está inserida em um circuito social que transcende o instante da captura, envolvendo processos de apreciação, circulação e consumo das imagens. Esses processos revelam como as fotografias, ao serem interpretadas pelo público, dentro de contextos culturais e históricos distintos, adquirem novos significados e ampliam suas possibilidades narrativas.

Nessa perspectiva, a dimensão técnica da fotografia permanece interligada à dinâmica relação com o observador. Se a experiência do mundo ocidental é manipulada pela economia,

teologia, estética e política, “isso quer dizer que, do mundo, temos uma compreensão sempre precária, realizada com base na nossa experiência, ou seja, nos dados que nos são fornecidos para que possamos compreender” (Tiburi, 2024, p. 19).

Para Barthes (1984), a narrativa está presente em todas as formas de linguagem, incluindo a visual. “Na verdade, as narrativas são mais que representações: são estruturas que preenchem de sentido a experiência e instituem significação à vida humana. Narrando, construímos nosso passado, nosso presente e nosso futuro” (Motta, 2013, p. 18). Essas narrativas, longe de serem verdades absolutas, são subjetivas e intersubjetivas, adaptam-se às mudanças tecnológicas e sociais (Sousa, 2002).

Pensando no contexto contemporâneo, o impacto das plataformas digitais, especialmente o Instagram, deve ser considerado, dado seu papel na produção, disseminação e ressignificação de fotografias. Assim, é pertinente questionar como a distribuição digital de imagens nas plataformas de redes sociais atuam na construção das narrativas visuais. Essas questões guiam o terceiro e último tópico deste capítulo, oferecendo uma estrutura reflexiva para aprofundar a compreensão do papel da fotografia na narrativa jornalística.

2.3 As novas dinâmicas da fotografia

Como já explorado, a fotografia ao longo de sua trajetória se consolidou como uma ferramenta de dupla função: ao mesmo tempo em que registra uma parte da realidade, ela participa ativamente da construção de narrativas visuais que influenciam a percepção coletiva dos eventos. Essa característica se torna ainda mais evidente em contextos de crise, de conflitos armados ou de pandemias, nos quais o fotojornalismo vai além de uma prática passiva de registro, assumindo um papel central na mediação simbólica e emocional dos acontecimentos (Sousa, 1998). É possível construir um paralelo com as reflexões de Tiburi (2024, p. 69) quando ela afirma que “imagens são sintomas. Isso quer dizer que sentimentos assumem formas ou que formas carregam sentimentos que, não podendo ser imediatamente traduzidos conceitual e discursivamente, se transformam em imagens”.

Durante a pandemia da Covid-19, o trabalho do fotojornalista foi crucial para narrar a história de um cotidiano em constante transformação. Imagens que capturavam as rotinas hospitalares emergiram como elementos informativos, narrativos e simbólicos para uma sociedade em isolamento social. Como sugerido por Tiburi (2024, p. 70), “estamos aprisionados no mundo das imagens. (...), uma época contaminada por uma profusão

incontável de imagens que tomam o mundo sem que possam ser digeridas”. Nesse contexto, visualiza-se que as plataformas digitais contribuem com a redefinição do impacto [e indiferença] da fotografia, ao facilitar a produção e o compartilhamento de histórias visuais de forma dinâmica e acessível. Assim, a fotografia se revela não apenas como um registro de algum fenômeno, mas como um signo multifacetado que pode ser interpretado como índice, ícone e símbolo (Barthes, 2012).

O Instagram, desde sua criação, com recursos que permitem o compartilhamento imediato e programado de fotografias e vídeos, configura-se em um ambiente propício para a criação de conteúdos visuais. Ao longo dos anos, a plataforma deixou de ser apenas um espaço de socialização para se tornar uma ferramenta estratégica dos veículos de comunicação, servindo tanto para a divulgação de conteúdos jornalísticos quanto para atrair leitores para seus sites (Guidotti, 2017). Mais do que informar, o Instagram passou a ser utilizado para gerar engajamento e reforçar a identidade visual dos meios de comunicação. Nesse sentido, a narrativa visual se torna um elemento central, definindo não apenas o que é publicado, mas como essa informação é apresentada e recebida pelo público.

Na dinâmica do aplicativo, cada interagente possui um espaço próprio — seu perfil — no qual as imagens são organizadas em ordem cronológica, formando um álbum visual (*feed*) que reflete sua trajetória de publicações. Segundo Peters e Allan (2018, p. 369), “a capacidade de capturar e, potencialmente, compartilhar qualquer momento da vida cotidiana, sem o incômodo e os custos de comprar e revelar filmes, sem dúvida altera a importância da cultura visual¹⁵”. Nessa mesma linha de pensamento, Tiburi (2024, p. 70) pondera sobre o sufocamento de imagens dizendo que “não digerimos as imagens, como também não digerimos as emoções e os afetos que as provocam”.

Voltando a dinâmica do Instagram, com a adição de novas imagens no perfil, essas fotografias ocupam o topo do *feed*, enquanto as anteriores vão gradualmente perdendo visibilidade. Esse movimento cria uma narrativa visual fluida e em constante transformação. Em 2024 e 2025, nota-se que a plataforma tem reforçado seus investimentos em ferramentas voltadas para a produção audiovisual, mas, para a análise deste trabalho, destaca-se apenas o papel do *feed* como um espaço de consumo visual significativo, tendo em vista que a análise das fotografias desta dissertação é feita justamente a partir da visualização do *feed*. Além disso, as publicações, sejam individuais ou em formato de carrossel, permitem a interação

¹⁵ No original: “La capacidad de capturar, y potencialmente compartir, cualquier momento de la vida cotidiana sin la molestia y el gasto de comprar y revelar película, sin duda, cambia la importancia de la cultura visual”.

direta dos seguidores por meio de comentários e curtidas, promovendo um diálogo coletivo que reforça a essência da plataforma e sua capacidade de integrar texto e imagem em uma única experiência comunicativa.

Ao possibilitar que os interagentes contextualizem suas imagens por meio de legendas, *hashtags*, geolocalização e música, o Instagram permite que camadas de significado aos conteúdos compartilhados sejam adicionadas. Nesse contexto, Tiburi (2024, p. 70) ressalta que “as imagens se oferecem como espelhos e, ao mesmo tempo, configurações do mundo” e, ao constituírem uma visão específica desse mundo, “administradas, podem fazer parecer que não há outros mundos possíveis”.

Ao entrevistar editores de fotografia, Guidotti (2017) identificou um ponto central na lógica da seleção de imagens para plataformas digitais, especialmente no Instagram: a estética, frequentemente, sobrepõe-se ao próprio conteúdo noticioso.

Os editores foram unânimes em afirmar que a estética era um dos atributos mais importantes no momento de escolher uma fotografia para postar na rede social Instagram. Talvez por ser uma rede social específica de imagens, os atributos estéticos sejam até mais importantes que o conteúdo noticioso das fotografias (Guidotti, 2017, p. 2).

Essa perspectiva evidencia que, além das escolhas e manipulações realizadas antes do registro fotográfico — como a seleção do tema ou do foco, que já demonstram o caráter construído da fotografia e sua significância (Joly, 1999) —, o ato de publicar imagens no Instagram também oferece novas possibilidades de interpretação. Assim, as fotografias publicadas no perfil do G1 no Instagram, ao representarem os fenômenos observáveis da pandemia, não apenas documentaram a realidade, mas se configuraram como objetos para análises da narrativa, ampliando o entendimento sobre os sentidos que essas imagens podem evocar ou evocaram.

Entendendo que, com a popularização do Instagram, e de outras plataformas, a maneira como a fotografia é consumida e percebida foi alterada, compreende-se que, essa acessibilidade à produção e distribuição de imagens coloca a fotografia em outro tipo de patamar de expressão universal, que é continuamente ressignificada pelo público. Esse cenário reflete uma dinâmica que alimenta uma cultura visual acelerada, na qual fotografias deixam de ser meros objetos estáticos para se tornarem elementos ativos de um diálogo contínuo entre criadores e observadores (Peters; Allan, 2018).

No ambiente digital, a fotografia jornalística continua desempenhando um papel central na narrativa dos acontecimentos, mas agora está inserida em um fluxo acelerado de

consumo, no qual o impacto visual e a rápida circulação são determinantes. Como aponta Guidotti (2017), no Instagram, as pessoas não apenas observam as imagens de maneira passiva, mas atuam na ressignificação dos discursos, atribuindo novos sentidos por meio de curtidas, comentários e compartilhamentos.

Nessa mesma linha de pensamento, Tiburi (2024, p. 71) observa que a complexidade do consumo visual contemporâneo, no qual o impacto instantâneo de uma imagem pode ser mais determinante que sua interpretação crítica, “as imagens não são produzidas para serem compreendidas. Ao contrário, elas estão aí para impactar e, assim, dominar a percepção”. Essa aceleração visual levanta questões sobre a profundidade do engajamento do público com as imagens. Enquanto algumas fotografias ganham relevância por sua capacidade de evocar emoções e estimular reflexões, outras podem ser rapidamente esquecidas no fluxo incessante de novas publicações.

Depoux et al. (2020) argumentam que, durante a pandemia, plataformas digitais como o Instagram desempenharam um papel crucial na mobilização social, promovendo medidas de distanciamento e fortalecendo a confiança na saúde pública. Paralelamente, Alcaide (2017) aponta que a conectividade proporcionada pelas plataformas digitais representa uma segunda grande revolução na transmissão de informações visuais, transformando redes sociais em espaços de memória e trocas simbólicas. Durante a pandemia, essas características foram intensificadas e o Instagram emergiu como uma ferramenta indispensável não apenas de comunicação, mas de conscientização e mobilização.

Nessa perspectiva, perfis jornalísticos como o do G1 se consolidaram como importantes espaços de consumo visual e informacional. Essas contas não apenas reproduziram acontecimentos noticiados, mas ofereceram, ainda, uma contextualização simbólica e emocional da pandemia, ajudando a moldar narrativas que impactaram a percepção pública em um momento de crise global.

Se as fotografias publicadas no Instagram do G1, durante a pandemia, não foram selecionadas apenas por sua relevância factual, mas, igualmente, pelo apelo estético e impacto visual — fatores que se tornaram determinantes na curadoria de imagens no jornalismo digital (Guidotti, 2017) —, então a fixação de determinados eventos na memória (instrução) coletiva se torna um processo paradoxal. Isso porque, ao mesmo tempo em que algumas imagens ganham destaque e se tornam marcos visuais do período, a efemeridade das plataformas de redes sociais e o excesso de informações desafiam a permanência dessas representações no imaginário coletivo (Assis, 2020).

Santaella (2004) ressalta que o processo interpretativo das imagens envolve elementos racionais e emotivos, que, juntos, criam uma experiência significativa para o observador. Ao capturar momentos, o fotojornalismo conecta o passado ao presente, permitindo que diferentes narrativas sejam construídas a partir de uma mesma imagem.

Nesse contexto, Tiburi (2024, p. 71) aponta que “tendemos a naturalizar as imagens como se elas fossem o real e tratar a linguagem verbal como linguagem propriamente dita, quando palavras e imagens vêm da mesma fonte e se dirigem para o mesmo lugar: a nossa percepção”. Essa perspectiva reforça o argumento de que as imagens são construções mediadas por esquemas prévios. Tais reflexões servem de base para a próxima discussão sobre o processo de análise das imagens, com foco nos aspectos técnicos, estéticos e emocionais, pelo viés semiótico.

É importante, neste momento, destacar que este trabalho não se propõe a um exame minucioso dos detalhes técnicos, como regra dos terços ou outros termos formais, que normalmente compõem análises fotográficas tradicionais. Essa escolha se fundamenta na ideia de que grande parte dos observadores não possui esse tipo de referencial técnico ao interagir com uma imagem. Assim, a proposta é adotar uma abordagem científica, que seja ao mesmo tempo didática, capaz de conectar a análise acadêmica às experiências emocionais e perceptivas dos interagentes.

A intenção, aqui, não é desconsiderar a importância desses elementos técnicos, mas, sim, construir uma análise que dialogue diretamente com a percepção do espectador, permitindo que ele se reconheça nas interpretações apresentadas. Afinal, o impacto de uma imagem no observador não se restringe à compreensão de suas características técnicas, mas inclui o efeito emocional, simbólico e cultural que ela evoca (Sontag, 2003). Ao privilegiar essa abordagem, busca-se oferecer uma visão mais ampla, que, sem perder a profundidade analítica, mantenha o foco na experiência significativa que cada imagem pode gerar.

Como já dito, a fotografia não é apenas o ato de captar uma parte de determinada realidade, é, ainda, o resultado de escolhas técnicas deliberadas, como contraste, composição, ângulo e profundidade de campo, que orientam a percepção do observador e moldam a narrativa implícita da imagem. Essas escolhas não apenas conferem uma estética particular, mas ampliam a capacidade da fotografia de transmitir emoções e histórias, pois, embora os dispositivos digitais tenham popularizado o registro fotográfico, o olhar especializado do fotojornalista permanece indispensável.

Miranda (2015) argumenta que, para se perceber o efeito de sentido gerado no observador, é necessário compreender, pelo menos, alguns aspectos formais de uma imagem. Entre os principais elementos técnicos, o contraste, para alguns profissionais, ocupa lugar de maior destaque como ferramenta para intensificar o impacto visual e emocional de uma fotografia. Ao manipular as diferenças entre luz e sombra, o fotógrafo pode direcionar o foco do observador para aspectos específicos da cena, criando atmosferas que podem variar do dramático ao contemplativo. Imagens em preto e branco, por exemplo, exploram, frequentemente, o alto contraste para eliminar distrações cromáticas, enfatizando texturas, formas e expressões, que evocam sentimentos, como melancolia ou esperança.

Miranda (2015) afirma que a textura é capaz de gerar instabilidade emocional nas pessoas, enquanto Sontag (2003) sugere que o contraste e a textura, como recursos técnicos, intensificam a conexão emocional com a imagem, tornando-a mais visceral e memorável. Essa interação entre recursos técnicos é visível na Figura 4.

Figura 4 - Post do G1 [Instagram], do dia 27 de janeiro de 2021



Fonte: Print do perfil do G1 no Instagram, realizado no dia 30/11/2024. Foto de: Paulo Paiva/Agif.

Nela, o contraste e a textura enriquecem a narrativa visual, enquanto o enquadramento e o plano médio, conforme definido por Bergstrom (2009, p. 151) como “ideal para esclarecer relações pessoais e sociais”, estabelecem proximidade entre o observador e o retratado. O ângulo, no mesmo nível do sujeito, cria um senso de igualdade e humanização, permitindo que a imagem transmita uma conexão emocional mais profunda. Além disso, o enquadramento utiliza elementos do ambiente, como a moldura formada pela janela do carro,

para direcionar o olhar e reforçar a narrativa visual. Esse recurso, é essencial para atrair e manter a atenção do receptor (Bergstrom, 2009).

O equilíbrio em uma fotografia é delimitado pela relação entre linhas, formas geométricas e proporções, todas escolhas deliberadas do fotógrafo (Miranda, 2015). Nesse sentido, o fotojornalista exerce um papel ativo na construção da imagem, decidindo o que incluir ou excluir do enquadramento, o que Kossoy (2012, p. 118) descreve como uma “manipulação do olhar”, nela, “uma imagem pode ser modificada de forma a transformar um registro, criando interpretações diferentes do que aconteceu, muitas vezes com o intuito de mudar a percepção do receptor ou simplesmente embelezar a cena”.

Contudo, há uma distinção importante entre tratamento e manipulação. O tratamento se refere a ajustes técnicos, como correção de cores, brilho, contraste ou sombras, realizados para otimizar a qualidade visual, enquanto a manipulação implica em alterações mais substanciais, como a inclusão ou remoção de elementos, mudanças nas expressões ou até alterações físicas (Miranda, 2015). Dessa forma, as escolhas envolvidas na criação de uma fotografia, sejam elas técnicas ou estéticas, intencionais ou não, carregam consigo narrativas implícitas.

O olhar captado pela câmera nunca é neutro, é sempre um recorte subjetivo do mundo, moldado pela sensibilidade do fotógrafo e pelas intenções que cada imagem busca transmitir (Sontag, 2003). No entanto, a interpretação dessas imagens vai além de suas características técnicas, ancorando-se, profundamente, no contexto cultural e histórico em que são vistas. Kossoy (2012, p. 23) ressalta que “no esforço de interpretação das imagens fixas, acompanhadas ou não de textos, a leitura das mesmas se abre em leque para diferentes interpretações a partir daquilo que o receptor projeta de si”. Assim, a fotografia se torna um meio de diálogo entre o que é mostrado e o que é percebido, mediando uma experiência que combina o visível e o imaginário.

Outra reflexão pertinente sobre a fotografia, firma-se na diferenciação de Barthes (1984) entre o *studium* (os elementos culturais e objetivos de uma imagem) e o *punctum* (aquele detalhe inesperado que “fere” o observador, despertando uma resposta emocional única). Uma fotografia da pandemia, como a de um idoso sendo vacinado em um *drive-thru*, encapsula essa dualidade.

O *studium* pode estar nos elementos objetivos da cena: a máscara que simboliza os protocolos de segurança, a seringa que representa a vacinação e a moldura do carro que sugere o contexto de isolamento. Já o *punctum* pode emergir de um detalhe mais subjetivo,

como a expressão do idoso ao receber a dose, ou o gesto da profissional de saúde. Para alguns, a imagem pode evocar esperança e progresso diante de um momento histórico desafiador. Para outros, pode trazer memórias de perdas e vulnerabilidade, reforçando o impacto emocional da pandemia. Essa ambiguidade ilustra o poder da fotografia em transcender uma leitura única, permitindo que cada observador projete nela suas próprias experiências e emoções.

Santaella (2003) argumenta que o significado de uma imagem é fluido, resultado da interação dinâmica entre o objeto representado, o contexto e o observador. Esse caráter mutável reforça a ideia de que a fotografia não possui um sentido fixo, ela é, constantemente, reconstruída à luz das experiências, valores e perspectivas de quem a observa. Uma mesma imagem pode gerar interpretações drasticamente diferentes, moldadas por fatores como localidade, momento histórico e vivências pessoais.

Ainda que a análise de uma fotografia contemple elementos técnicos, culturais e históricos, é na subjetividade que reside a essência de sua interpretação. No fim, seja pelas escolhas técnicas do fotógrafo ou pelas camadas de interpretação que desperta, a fotografia não apenas reflete o mundo, mas contribui, ainda, para sua construção. Assim, mesmo inserida em um contexto tecnológico, ela permanece intimamente ligada à ideia de imagem em sua forma mais ampla — como sombras projetadas na caverna de Platão, constantemente reinterpretadas pelo olhar humano em cada nova experiência visual.

3 INTERSECÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS

Se a ampliação de horizontes da Semiótica de Peirce veio muito cedo para seu próprio tempo, que, pelo menos, não venha tarde demais para o nosso próprio tempo (Santaella, 2002, p. 22).

Para compreender a semiótica de Charles Sanders Peirce “é preciso entender a sua visão pragmática do mundo (foi ele quem cunhou a palavra *pragmatismo*), ou aquilo que ele

chamava de *faneroscopia* (fenomenologia)” (Pignatari, 1987, p. 16). Peirce (2003) acreditava que o valor de qualquer investigação está, intrinsecamente, ligado aos efeitos interpretativos que ela consegue gerar. Em Barichello (2014), entende-se que, para ele, o valor de uma pesquisa não está apenas nas considerações finais, mas, sim, nos efeitos que esse estudo terá no pesquisador e nas outras pessoas que irão consumir. Esses efeitos interpretantes podem ser manifestados por meio das mudanças que ocorrem na compreensão e no pensamento do pesquisador, à medida que se conclui a pesquisa.

Por exemplo, supõem-se que o desfecho deste trabalho se ancore na hipótese de que as imagens publicadas antes da vacinação adotaram uma estética visual mais carregada de melancolia, refletindo o contexto de aumento dos casos e mortes decorrentes da pandemia da Covid-19. Em contrapartida, após o início da vacinação, essas imagens adquiriram um tom mais esperançoso. Ao término desta dissertação, essa hipótese será confirmada ou não. Tal constatação representa, como Peirce (2003) reflete, o ponto de chegada, pois é somente a partir das conclusões da pesquisa que seu verdadeiro potencial é iniciado. No sentido de que as considerações finais podem exercer influência sobre o próprio comportamento humano, modificando a maneira pela qual se encara o mundo, com base naquilo que foi desvendado. Isto reforça a necessidade de manter o olhar sobre o *corpus* metodologicamente vigilante e reflexivo acerca do fazer científico.

Seguindo a linha de raciocínio de Peirce (2003), cuja filosofia se apoia no princípio do falibilismo, é importante ressaltar que o conhecimento nunca é definitivo. Essa doutrina sustenta que, por meio do raciocínio, jamais se obterá certeza e universalidade absolutas (Salatiel, 2009). Para o pai da semiótica, não existem verdades irrestritas, já que a própria realidade — que é um objeto de conhecimento — não é.

Uma vez que você aceite o princípio de continuidade, nenhum tipo de explicação das coisas irá satisfazê-lo, exceto o de que elas crescem. O infalibilista naturalmente pensa que tudo sempre foi substancialmente como é hoje. Leis [...], sendo absolutas, não poderiam crescer. Isto faz das leis da natureza absolutamente cegas e inexplicáveis. O porquê e o seu motivo não podem ser questionados. Isso absolutamente bloqueia o caminho da investigação. O falibilista não quer isto. Ele pergunta se essas forças da natureza não podem ser de algum modo agradáveis à razão. Elas não teriam crescido naturalmente? De qualquer modo, não há razão para pensar que são absolutas [...] (Peirce, 1958, não paginado).

Em outro texto, o filósofo conclui que “em geral, pois, não podemos de nenhum modo atingir certeza nem exatidão perfeitas. Não podemos estar absolutamente certos de nada, nem podemos com alguma probabilidade determinar o valor exato de qualquer medida ou proporção geral” (Peirce, 1992, p. 173). Isso significa que, mesmo se a hipótese se mostrar

verídica, é necessário permanecer consciente de que novas informações ou perspectivas podem levar à reavaliação dessa realidade. Segundo Peirce (2003), o conhecimento é sempre um ponto de partida para investigações posteriores.

Dessa forma, o objetivo deste estudo não é alcançar uma verdade absoluta sobre as narrativas fotográficas, mas, sim, compreender um dos diversos aspectos que compõem essa verdade. “Lembre-se, apenas, mais uma vez e de uma vez por todas, que não pretendemos significar qual seja a natureza secreta do fato mas, simplesmente, aquilo que pensamos que ela é” (Peirce, 2003, p. 23). Ou seja, esta pesquisa ambiciona explorar, dentro do possível, (alguns) dos prováveis significados das fotografias publicadas no Instagram do G1, durante a pandemia da Covid-19. Inicia-se, portanto, uma jornada pelas classificações e definições técnicas propostas por Peirce, pois, sem essas referências, não é possível desenvolver um caminho metodológico científico satisfatório.

Santaella (2002, p. 28) afirma que “a primeira instância de um trabalho filosófico é a fenomenológica”. Embora a ideia de filosofia possa parecer pouco apropriada em um estudo de comunicação, a semiótica peirceana é, de fato, descrita por Santaella (2002, p. 22) como “uma Filosofia científica da linguagem”. Ainda que o seu campo de análise seja extenso, ele não é indefinido. Por isso, esta pesquisa parte da premissa de que “a Fenomenologia, como base fundamental para qualquer ciência, meramente observa os fenômenos e, através da análise, postula as formas ou propriedades universais desses fenômenos” (Santaella, 2002, p. 28). Por mais que seja desenvolvido nos próximos tópicos uma trajetória de reflexão sobre a fenomenologia, é relevante apresentar uma justificativa para seu destaque neste trabalho.

Estudar semiótica é entender que ela parte, primeiramente, de um processo comum a todas as pessoas, consciente ou inconscientemente, que é a experiência em si. Para esta autora, é, justamente, essa característica que a torna tão atrativa. Como observa Santaella (2002, p. 32), “não há nada, para nós, mais aberto à observação do que os fenômenos”. A existência cotidiana, desde o acordar até o deitar, incluindo todas as experiências diárias e tudo o que surge na mente humana, seja real ou não, pode se tornar um objeto de investigação na fenomenologia. Longe de ser apenas um simples acontecimento, a pandemia da Covid-19 se configurou como um fenômeno que, em algum momento, ocupou a mente de milhões de brasileiros. Nesse contexto, “considerando experiência tudo aquilo que se força sobre nós, impondo-se ao nosso reconhecimento” (Santaella, 2002, p. 34), a fenomenologia se encaixa neste trabalho por ter, principalmente, como tarefa “dar à luz as categorias mais gerais, simples, elementares e universais de todo e qualquer fenômeno, isto é, levantar os elementos

ou características que pertencem a todos os fenômenos e participam de todas as experiências” (Santaella, 2002, p. 33). O que, tanto na teoria como na prática, não é nada simples.

Em acordo com essa constatação, Santaella (Santaella, 2002, p. 33) acrescenta que “as coisas, quando nos aparecem, surgem numa miríade de formas, enoveladas numa multiplicação de sensações, além de que tendem a se enredar às malhas das interpretações que inevitavelmente fazemos das coisas”. Assim, a compreensão da fenomenologia como parte do processo desta pesquisa se alinha à observação do fenômeno da pandemia, discriminando diferenças e tentando generalizar algumas observações, que demonstrem a origem do pensamento que fundamenta a hipótese desta dissertação.

Nesse sentido, os próximos tópicos deste capítulo descrevem a estratégia metodológica, apresentando os procedimentos adotados na análise, incluindo a abordagem para a seleção das imagens, os critérios analíticos e as técnicas de interpretação. Expõem, também, os conceitos-chave para a compreensão da proposta e algumas possíveis interpretações do contexto sócio-histórico e midiático, no qual se insere o objeto analisado.

3.1 Por que a Semiótica?

“Mas, afinal, **para que serve a Semiótica?** Serve para estabelecer as ligações entre um código e outro código, entre uma linguagem e outra linguagem” (Pignatari, 2004, p. 20). Dá-se, então, o pontapé inicial para a metodologia desta pesquisa. Com a intenção de alcançar os objetivos propostos e responder ao questionamento principal deste trabalho, aciona-se a semiótica peirciana como método de análise, tendo como premissa que ela é uma “ciência que ajuda a ler o mundo” (Valente; Brosso, 1999, p. 11). Isso porque os trabalhos de Peirce foram responsáveis, em parte, pela apreensão do que se entende, atualmente, sobre os processos que o cérebro humano realiza para decifrar os fenômenos do cotidiano.

Santaella (2000, p. 2) aponta que a semiótica “investiga os modos como apreendemos qualquer coisa que aparece à nossa mente, qualquer coisa de qualquer tipo” e que ela se configura como o estudo “que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis”. Logo, todo e qualquer fato, seja ele cultural, histórico, social ou político, constitui-se como uma prática de produção de linguagem e sentido. Nessa linha de pensamento, a Teoria Geral dos Signos de Peirce foi escolhida porque ela se caracteriza como uma das abordagens que se preocupa em compreender o mundo das representações e da linguagem, seja ele verbal ou

não-verbal. Em relação ao segundo, Santaella e Nöth explicam que o mundo das imagens se divide em dois domínios:

O primeiro é o das imagens como representações visuais: desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e imagens cinematográficas, televisivas, holo e infográficas pertencem a este domínio. Imagens, nesse sentido, são objetos materiais, signos que representam o nosso meio ambiente visual. O segundo é o domínio imaterial das imagens em nossa mente. Neste domínio, imagens aparecem como visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos, ou, em geral, como representações mentais. Ambos os domínios da imagem não existem separados, pois estão inextricavelmente ligados já na sua gênese (Santaella; Nöth, 2020, p. 15).

O conceito de imagem sempre foi desafiador e versátil o suficiente para, por vezes, expandir-se demais e, em outras, limitar-se a definições muito rígidas. Com o avanço das tecnologias digitais, não há como negar seu caráter interdisciplinar (Laurentiz, 2004). A materialidade da imagem, como discutido pelo antropólogo Lévi-Strauss¹⁶, é uma condição da cultura e, que, ao ser analisada por meio da semiótica, pode revelar mudanças perceptivas e conceituais impulsionadas pelas transformações tecnológicas. Por isso, no contexto desta dissertação, a **imagem** se refere às representações materiais e mentais que coexistem e interagem constantemente com o ser humano.

Peirce (2003) aponta que o processo lógico utilizado na semiótica muito se assemelha com as observações aplicadas na matemática. Para ilustrar essa afirmação, ele faz uma comparação com o trabalho de Johannes Kepler¹⁷, que formulou leis que descreviam o movimento dos planetas. Da mesma forma, a semiótica se fundamenta em um processo lógico para analisar e compreender as mensagens e os sistemas de signos presentes na comunicação humana, sejam eles verbais, imagéticos ou sonoros (não-verbais).

Para Fidalgo e Gradim, é na semiótica que a criação de significados e a construção de mensagens a serem transmitidas ganham ênfase.

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).

¹⁶ Lévi-Strauss, Claude et al. Raza y cultura. Madrid: Cátedra, 1993.

¹⁷ Johannes Kepler (1571-1630) foi um astrônomo, matemático e astrólogo alemão, conhecido por formular as três leis do movimento planetário. Suas contribuições revolucionaram a astronomia ao demonstrar que os planetas se movem em órbitas elípticas ao redor do Sol. Disponível em: <https://www.fiocruz.br/biosseguranca/>. Acesso em: 3 jul. 2024.

Ao pensar que tudo pode funcionar como um signo, Peirce “vinculou a Semiótica a um amplo leque epistemológico” (Hermes, 2006, p. 2). Enquanto a semiótica é, muitas vezes, associada apenas à leitura de imagens, ela, na verdade, abrange todos os tipos de linguagem, oferecendo uma abordagem ampla para compreender como os signos funcionam em diversos contextos. Romanini (2016) também escreve que, segundo as argumentações de Peirce, as questões sobre a natureza da realidade e da existência do mundo não são resolvidas pela busca de princípios ou leis absolutas, mas, sim, por meio do sucessivo processo de significação. De acordo com Peirce (2003), este processo acontece durante o ato de questionamento, do sujeito *versus* realidade. Hermes (2006, p. 2) descreve que:

De uma maneira geral, seu pensamento [de Peirce] considera, positivamente, que ocorre uma transformação da nossa compreensão da realidade, através das semioses. Enquanto os tipos de signos estão para seus objetos e interpretantes, os diferentes tipos de mediações estão para as suas conexões com a realidade e os conhecimentos estabelecidos.

Nessa mesma perspectiva, Santaella e Nöth (2021) afirmam que a ciência dos signos abarca os sistemas e processos de significação presentes na cultura e na natureza, nos quais os signos conseguem alcançar plenamente seu potencial de significação e interpretação. Fernandes (2011, p. 161) aponta que é a semiótica que “investiga explicitamente todos os signos, as relações sgnicas e as operações sgnicas, que são usadas implícita, intuitiva e automaticamente”. Além disso, Santaella (2002, p. 5) pontua que essa ciência também permite investigar conexões em um contexto mais amplo:

Permite-nos também captar seus vetores de referencialidade não apenas a um contexto mais imediato, como também a um contexto estendido, pois em todo processo de signos ficam marcas deixadas pela história, pelo nível de desenvolvimento das forças produtivas econômicas, pela técnica e pelo sujeito que as produz.

A semiótica enquanto procedimento metodológico pode ser explicada no que Santaella (2002, p. 6) resume como um “percurso metodológico-analítico que promete dar conta das questões relativas às diferentes naturezas que as mensagens podem ter: verbal, imagética, sonora, incluindo suas misturas, palavra e imagem, ou imagem e som”. Em resposta à pergunta deste tópico, ampara-se em outro questionamento feito por Mauad (1996, p. 6): “Pode-se, efetivamente, elaborar uma verdadeira semiologia da imagem?”. Assim como apontado pela pesquisadora, as respostas a essa pergunta não são unânimes e, sim, variadas, abarcando comentários diversos, “que incluem o estudo do mito, o trabalho linguístico, uma abordagem filosófica, a avaliação estética, a discussão sobre o tipo de mensagem que as

iconografias transmitem, segundo a abordagem da comunicação, métodos quantitativos etc” (Mauad, 1996, p. 6). Apesar dos debates heterogêneos sobre a legitimidade da semiótica, esta autora acredita que é, justamente, por sua versatilidade metodológica, que ela se destaca como uma ferramenta abrangente o suficiente para oferecer uma abordagem cientificamente válida para a análise de imagens.

Para analisar uma fotografia, é crucial considerar alguns aspectos. De acordo com Mauad (1996), observa-se, primeiramente, o nível interno da imagem, que abrange o que está visível na própria foto, como cores, formas e pessoas representadas. Em segundo, é importante levar em conta o nível externo da imagem, o que incluiria informações mais detalhadas e contextuais sobre a fotografia. Mauad (1996, p. 9) aponta que “é a competência de quem olha que fornece significados à imagem. Essa compreensão se dá a partir de regras culturais, que garantem que a leitura da imagem não seja limitada a um sujeito individual, mas, sobretudo, coletiva”. Por isso, reafirma-se que ao selecionar a semiótica como metodologia, é possível explorar não apenas o conteúdo visível das imagens, mas suas camadas de significados implícitos e explícitos, suas relações com o contexto cultural e histórico em que estão inseridas.

Em sintonia com os objetivos deste trabalho, a semiótica é acionada, pois permite não apenas uma reflexão sobre os aspectos filosóficos, estéticos e comunicativos, que permeiam a construção e recepção de uma fotografia (Mauad, 1996), mas, também, uma investigação profunda sobre os possíveis significados presentes nas imagens. Na perspectiva de Santaella (2002), a humanidade sempre se dedicou na busca por significações para tudo o que lhe cerca. Pensando nisso, para esta pesquisa, uma das principais fundamentações está ligada ao que Peirce nomeia como gramática especulativa. Definida como “o estudo de todos os tipos de signos e formas de pensamento que eles possibilitam” (Santaella, 2002, p. 3), este ramo da semiótica permite que a análise se concentre nos signos fotográficos, explorando como as imagens publicadas no Instagram do G1 durante a pandemia constroem sentido e narrativas visuais. Ao investigar as propriedades icônicas, indiciais e simbólicas das fotografias, torna-se possível compreender como esses signos visuais se relacionam com a realidade da Covid-19 e a sociedade brasileira.

Ao propor uma sinopse parcial de uma proposta para um trabalho com a semiótica, Peirce (2003) destaca, com entusiasmo e bom humor, seu desejo de transmitir aos leitores suas ideias de forma tão vívida, clara e racional como se apresentam para ele. Refletindo que o processo de investigar os elementos que representam alguma coisa para alguém e suas

relações de significados é bastante desafiador, tendo em vista que os caminhos semióticos para realizar uma análise “podem ser diversos, visto que são múltiplas as vertentes dela que vêm sendo desenvolvidas e aprimoradas, desde os gregos” (Assis, 2020, p. 24). Esta pesquisa foca em três elementos norteadores para a análise fotográfica: o conteúdo visual, as relações de sentido e o contexto. Isso porque até mesmo fatos plurais podem ser reduzidos a fatos triplos (Peirce, 2003). Explica-se brevemente: em uma fotografia publicada no Instagram, a narrativa pode ser lida por meio do processo triádico de apreensão dos fenômenos na consciência, postulados por Peirce e que podem corresponder às categorias de primeiridade — que se refere às características visuais imediatas da imagem, como cor, forma e textura; secundidade — que aborda as relações e contrastes entre os diferentes elementos da imagem, como a interação entre objetos e a organização visual; e terceiridade — que envolve a interpretação e a atribuição de significados à imagem, considerando o contexto cultural, social e pessoal.

Observe-se, contudo, que essas categorias são as mais universalmente presentes em todo e qualquer fenômeno. Como tal, são conceitos simples aplicáveis a qualquer objeto. Não excluem, portanto, a variabilidade infinita de outras tantas categorias particulares e materiais, passíveis de serem encontradas nos fenômenos. Tratam-se, pois, de ideias tão amplas que devem ser consideradas mais como tons ou finos esqueletos do pensamento e das coisas do que como noções estáticas e terminais. Ao contrário, são dinâmicas, interdependentes e, a cada campo em que se aplicam, apresentam-se nas modalidades próprias daquele campo. O que se mantém em todos os campos é o substrato lógico dos caracteres de 1º, 2º e 3º (Santaella, 2002, p. 39).

Como destacado por Santaella (2002), essas categorias não são excludentes, ao contrário, suas naturezas universais permitem que se ajustem às particularidades de cada fenômeno, sendo mais uma base dinâmica para o entendimento da imagem do que um conjunto fixo de regras. Desse modo, ao observar a narrativa visual em plataformas como o Instagram, pode-se aplicar essa tríade de categorias para analisar aspectos das fotografias, respeitando, é claro, a especificidade de cada contexto e suas respectivas implicações de sentido.

Silva (2014, p. 51) ressalta que, “para iniciar uma investigação semiótica é preciso, em primeiro lugar, colocar todos os sentidos à disposição daquilo que aparece (o fãneron) e deixar-se afetar por ele”, um movimento de observação que Peirce considera como um ato de reconhecimento do signo. Mas **o que é um signo?** Nos próximos tópicos, serão discutidos, a partir do trabalho lógico-científico desenvolvido por Peirce, os três elementos que formam a base de sua teoria, bem como as três categorias criadas por ele, que, segundo Silva (2014, p. 53), “estão presentes em todos os fenômenos”.

Em virtude da complexidade e densidade das suas obras, o estudo e compreensão dos principais conceitos, como signo, objeto, interpretante, ícone, índice, símbolo, primeiridade, secundidade e terceiridade, desempenham um papel essencial no processo metodológico e serão debatidos, individualmente, nos próximos tópicos. Silva (2014, p. 61) aponta que “uma análise semiótica parte de definições e classificações abstratas de signos – e a semiótica se propõe a classificar todos os tipos de signos logicamente possíveis”. São esses conceitos que fornecerão a base teórica para a compreensão dos elementos visuais presentes nas fotografias. Essa questão pode ser melhor compreendida a partir de Pignatari (1987), que afirma que

A análise semiótica ajuda a compreender mais claramente por que (*sic*) a arte pode, eventualmente, ser um discurso do poder, mas nunca um discurso para o poder. O ícone é um signo de alguma coisa; o símbolo é um signo para alguma coisa. Mas o ícone, como diz Peirce, é um signo aberto: é o signo da criação, da espontaneidade, da liberdade. A Semiótica acaba de uma vez por todas com a ideia de que as coisas só adquirem significado quando traduzidas sob a forma de palavras (Pignatari, 1987, p. 17).

Ao aplicar essas ideias, será possível entender como os elementos visuais de uma imagem interagem e se relacionam com os eventos ou objetos retratados. Segundo Santaella (2000), são esses conceitos que possibilitam desvendar como as fotografias podem representar o mundo, visto que cada termo mapeia uma relação específica entre o signo e o objeto que ele representa na fotografia.

3.2 Signo, Objeto e Interpretante

Seguindo o conselho do próprio Peirce (2003, p. 41), sobre a ética da terminologia, de que “a primeira regra de bom gosto ao escrever é usar palavras cujos significados não serão mal interpretados”, exemplifica-se, a seguir, os principais conceitos deste tópico. Além da fenomenologia, Peirce também cita o princípio da “faneroscopia”¹⁸. Termo este usado para se referir ao estudo dos fenômenos visíveis. Se a fenomenologia pode ser definida como a descrição e análise de todo e qualquer fenômeno, a faneroscopia, por sua vez, estuda os acontecimentos observáveis e visíveis, enfatizando a observação direta na análise. Silva (2014, p. 53) explica que “esclarecer essa fundamentação fenomenológica na base do pensamento peirceano é importante para compreender por que (*sic*) não há nada mais antissemiótico do que o julgamento a priori”. Ou seja, ao se pensar na semiótica como algo

¹⁸ Termo criado por Peirce, a partir do grego *phaneros* (o visível, o aparente, o manifesto, o fenômeno) e *skopéo* (olhar, observar e reflectir), para designar a ciência dos fenômenos.

que “observa os fenômenos e, por meio da análise, postula as formas ou propriedades desses fenômenos” (Silva, 2014, p. 54), a faneroscopia se relaciona ao estudo dos fenômenos visíveis, como as fotografias coletadas para análise neste trabalho.

Fernandes (2011, p. 162) coloca que “o ponto de partida da teoria dos signos é o axioma de que as cognições, as ideias e até o homem são essencialmente entidades semióticas. Como signo, uma ideia também se refere a outras ideias e objetos do mundo”. Em suas definições iniciais, Peirce (2003, p. 28) estabelece que um signo “é tudo aquilo que está relacionado com uma segunda coisa, seu objeto, com respeito a uma qualidade, de modo tal a trazer uma terceira coisa, seu interpretante”. Em outro texto, ele afirma que “um signo é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém” (Peirce, 2003, p. 46). Já Pignatari (1987, p. 19) escreve que se entende “por signo tudo aquilo que represente ou substitua alguma coisa, em certa medida e para certos efeitos”. Então, de acordo com essas perspectivas, qualquer elemento que evoca um significado, como uma imagem, uma palavra ou um gesto, pode ser categorizado como um signo.

Nessa mesma linha, Santaella (2003) complementa as definições ao afirmar que o signo é tudo aquilo que possui o poder de representar outra coisa. Ressalta-se que, para Peirce (2003), até mesmo o ser humano é signo. “Quando, no contexto da semiótica peirciana, se faz a afirmação de que tudo é signo, o que se quer dizer é que não há relações — e não apenas no universo humano — que possam escapar dos processos mediadores que são próprios dos signos” (Santaella, 2008, p. 95). Por exemplo, a palavra “fotografia” é um signo que, além de representar seu conceito, também pode estar associada à prática de captura de imagens. O processo de interpretação da palavra “fotografia” é variável e depende do receptor. Portanto, o signo pode ser compreendido como qualquer elemento que ocupe o lugar de algo na mente de uma pessoa.

Peirce (2003, p. 29) afirma que “as palavras apenas representam os objetos que representam, e significam as qualidades que significam, porque vão determinar, na mente do ouvinte, signos correspondentes”. Essa declaração ressalta que o termo signo pode ser empregado para denotar tanto um objeto perceptível quanto algo apenas imaginável ou mesmo inimaginável, *em certo sentido*. Na seguinte publicação do Instagram do G1 — a foto é o **signo**, pois representa um fragmento de um acontecimento. As mais de nove mil pessoas (interpretantes), que curtiram o *post*, podem ter lido a imagem como um momento fúnebre, mesmo que fisicamente distantes do local. Portanto, essa fotografia funciona como um signo, já que ocupa um lugar e representa algo na mente de quem vê.

Figura 5 - Post do G1 [Instagram], do dia 30 de março de 2021



Fonte: Print do perfil do G1 no Instagram, realizado no dia 20/12/2023. Foto de: Diego Vara/Reuters.

Seguindo os apontamentos de Peirce (2003), verifica-se que o signo possui uma natureza relacional composta por três elementos fundamentais: o próprio signo, o objeto (ou referente) e o interpretante. Dessa forma, se o signo representa algo diferente de si mesmo, esse algo é chamado de objeto do signo. Como afirma Peirce (2003, p. 46): “o signo representa alguma coisa, seu Objeto”. Assim, o objeto é aquilo que o signo está representando ou referindo.

Santaella e Nöth (2021) ressaltam que os objetos de signos não são, necessariamente, objetos materiais. Signos verbais, como “paixão” e “gnomo”, também podem representar objetos. É relevante observar que um signo pode ter mais de um objeto. Em um trecho mais detalhado, Peirce (2003, p. 48) explica:

Os objetos — pois um Signo pode ter vários — podem ser, cada um deles, uma coisa singular existente e conhecida ou que se acredita tenha anteriormente existido ou que se espera venha a existir, ou um conjunto de tais coisas, ou uma qualidade, relação ou fato conhecidos cujo Objeto singular pode ser um conjunto, ou uma totalidade de partes, ou pode ter outro modo de ser, tal como algum ato permitido cujo ser não impede sua negação de ser igualmente permitida, ou algo de uma natureza geral desejado, exigido, ou invariavelmente encontrado em certas circunstâncias gerais.

Fernandes (2011, p. 176-177) também esclarece que “o objeto pode ser uma coisa material do mundo, do qual temos um conhecimento perceptivo, mas, também, pode ser uma

entidade meramente mental, ou imaginária”, ou seja, o signo pode expressar “qualquer objeto: sonhado, resultante de alucinação, existente, esperado etc”. Por exemplo, na Figura 1, o objeto da fotografia pode ser interpretado como o momento fúnebre de percurso até o local de sepultamento ou o próprio cemitério representado na imagem. No contexto da semiótica, mesmo que o cemitério seja um objeto físico, sua representação fotográfica é considerada como objeto do signo, pois é aquilo que o signo visual está retratando. Com isso em mente, abre-se um parêntese para acrescentar que, a partir da ótica peirceana, os objetos podem ser distinguidos em imediatos e dinâmicos.

- O **objeto imediato** é aquilo que está na realidade, a primeira impressão ou a compreensão inicial que uma pessoa tem do objeto representado pelo signo. Em resumo, refere-se à relação direta entre o observador e o objeto, sem interpretações adicionais, sendo a resposta imediata à percepção do signo. No contexto da análise de fotografias, conforme apontado por Santaella (2003), o objeto imediato representa uma etapa inicial, com múltiplas possibilidades interpretativas.
- Por outro lado, o **objeto dinâmico** é assimilado como o significado produzido pelo signo. Em contraste com o objeto imediato, o dinâmico se caracteriza por uma interpretação mais aprofundada e reflexiva do observador ao ter contato com o signo (fotografia). Peirce (1958, não paginado) diz que o objeto dinâmico se refere à representação do objeto e como ele é interpretado ou assimilado ao longo do tempo:

(...) 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.

Além do signo e do objeto, Peirce (2003) também acrescenta o interpretante como o terceiro termo da relação triádica que constitui o signo. Conforme Santaella (2004, p. 23-24) explica, 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”. E, de acordo com ela, o interpretante é “outro signo, que mantém com o objeto uma relação de representação similar àquela que o signo mantém, de modo que o signo funciona como um mediador entre o objeto e o interpretante, este, por sua vez, determinando outro interpretante, e assim sucessivamente” (Santaella, 2004, p. 77). Em uma de suas primeiras definições, um tanto abstrata à primeira vista, Peirce (1958, não paginado) demarca que:

Um representamen é o sujeito de uma relação triádica de um segundo, chamado de seu objeto, para um terceiro, chamado de seu interpretante, sendo essa relação triádica de tal ordem que o representamen determina que seu interpretante fique na mesma relação triádica para com o mesmo objeto para algum interpretante.

Em termos mais simples, o filósofo descreve como o signo funciona nessa relação triádica e como a interação entre o objeto e o interpretante determina o significado do signo, em múltiplos contextos de interpretação. De modo simplificado, o interpretante pode ser definido como a interpretação que um observador faz do signo em relação ao objeto. Silva (2014, p. 56) resume didaticamente dizendo que “o interpretante é o efeito que será gerado em alguma mente interpretadora a partir da relação entre signo e objeto do signo”. Nesse contexto, o interpretante é desenvolvido na mente da pessoa com base na interação entre o signo, o objeto e, claro, o contexto, resultando em uma resposta mental ou psicológica que pode variar conforme os níveis de interpretação.

Em citação, Peirce (1958, não paginado) escreve que o signo tem três interpretantes: “seu interpretante como representado ou visado (*meant*) para ser entendido; seu interpretante como ele é produzido, e seu interpretante em si mesmo”. Considerando isso, o filósofo também aponta que o interpretante se refere às sensações ligadas às percepções imediatas, dinâmicas e finais sobre algo, cada um representando um nível distinto de compreensão ou resposta a um signo. Em prática, isso significa que um interagente, ao visualizar a Figura 1, poderia passar por esses três momentos de interpretação (seguidos ou não). São eles:

- O **interpretante imediato** (ou a interpretação imediata) está ligado às primeiras impressões. Esse primeiro nível consiste no “potencial interpretativo do signo” (Santaella, 2004, p. 24), ou seja, na capacidade de impressão que essas imagens podem produzir instantaneamente. Por exemplo, ao observar uma fotografia que retrata o cenário de um cemitério com pessoas carregando um caixão (Figura 1), neste momento, as sensações imediatas podem incluir tristeza e melancolia, em reconhecimento ao contexto funerário (uma reação inicial que alguém tem ao entrar em contato com o signo). É uma apreensão simples e primária do significado das imagens, sem qualquer análise mais profunda sobre o contexto.
- Em seguida, o **interpretante dinâmico** se refere à interpretação que ocorre de forma um pouco mais ativa enquanto o observador interage com algo. É nesse estágio que o interagente desenvolve percepções emocionais mais elaboradas, ao conectar o fato a outras experiências e conhecimentos socioculturais. Por exemplo, ao ver uma foto de uma unidade de saúde lotada antes da vacinação e outra de pessoas comemorando a

vacinação, o interagente pode experimentar emoções como ansiedade ou alívio, refletindo sobre o progresso ou a gravidade da situação pandêmica. O interpretante dinâmico diz respeito “ao efeito que o signo efetivamente produz em um intérprete” (Santaella, 2004, p. 25), sendo composto por três tipos principais de efeitos: emocionais, energéticos e lógicos, que surgem na mente do observador ao interagir com o signo.

- Por fim, o **interpretante lógico**, ou final, que se caracteriza por uma interpretação mais abrangente e reflexiva. Peirce (2003) afirma que o interpretante final representa o significado que se estabiliza, após uma análise cuidadosa, e que se aproxima de uma verdade objetiva. Ao longo desse processo interpretativo, que varia conforme o interpretante (dependendo das suas experiências, valores e perspectivas), diversas questões podem ser levantadas. Nesse nível, o processo interpretativo é formado por um conjunto de habilidades cognitivas e sensoriais resultando em um entendimento mais consistente e estruturado do signo, como, por exemplo, a constatação de que as imagens publicadas antes da vacinação podem ter apresentado características visuais mais dramáticas e/ou tristes, em reflexo ao número de casos e mortes pela Covid-19.

Além disso, no processo de análise, para Peirce (2003, p. 28), “não é necessário que o Interpretante realmente exista. É suficiente um ser *in futuro*”, pois “sua metodologia permite examinar os condicionamentos históricos que fazem com que algo signifique B e não C. Também permite se alargarem os eixos interpretativos à medida que reconhecem o intérprete, observador, ou leitor” (Fernandes, 2011, p. 174). Essa relação entre o signo, o objeto e o interpretante são fundamentais para a construção da compreensão sobre como se atribui significado às coisas. Logo, imagens podem ser analisadas como signos, visto que podem representar algum objeto e, ainda, possuem potencial para influenciar a mente de quem as interpreta, pois, quando qualquer fenômeno ocorre, eles são cercados por um aglomerado de elementos, que estão interligados e relacionados a vários outros (Peirce, 2003).

É válido observar que, ao postular uma hipótese narrativa sobre as fotografias publicadas pelo G1, ou qualquer outra narrativa, pressupõe-se, ainda, que, intuitivamente, a realização de um levantamento de paradigmas (os interagentes e suas percepções) e de sintagmas (as relações entre os interagentes, suas percepções e a narrativa fotográfica). Esse levantamento culmina em uma “espécie de figura ou modelo mental, um quadro visual, um diagrama — que, é o resumo da narrativa e que é também um ícone. Mas um ícone de natureza especial, que fica a meio caminho entre a palavra e a imagem” (Pignatari, 1987, p.

22). Assim como o interpretante é dividido em uma relação triádica, Peirce chega “à conclusão de que há três, e não mais do que três, elementos formais e universais em todos os fenômenos que se apresentam à percepção e à mente. Num nível de generalização máxima, esses elementos foram chamados de primeiridade, secundidade e terceiridade” (Santaella, 2002, p. 7).

Por isso, antes de abordar a semiótica aplicada à análise de fotografias nesta pesquisa, é fundamental fornecer uma breve exposição sobre o que Peirce (2003, p. 64) denomina como “a mais importante divisão dos signos”: ícones, índices e símbolos. O estudo dessa tríade desempenha um papel crucial na construção da compreensão sobre o processo de interpretação e análise de imagens, e suas definições serão apresentadas a seguir.

3.3 Ícone, Índice e Símbolo

Em relação à análise fotográfica e, mais tecnicamente, sobre a relação do signo com seu objeto, é necessário compreender o argumento de que a representação do mundo e a percepção visual das pessoas sobre determinada imagem seguem uma sequência (linear ou não), que passa pelo ícone, pelos índices e, por fim, pelos símbolos. Por isso, antes de seguir essa linha de raciocínio, explica-se, separadamente, o que cada termo significa, objetivando tornar a exposição mais didática.

Peirce (2003, p. 65) define um ícone como “um representâmen cuja Qualidade Representativa é uma primeiridade como primeiro. Ou seja, a qualidade que ele tem *qua* coisa torna apto a ser um representâmen”. Nessa perspectiva, o ícone pode ser entendido como algo que é uma representação visual de outra coisa. Entendendo como a semiótica de Peirce possui um próprio dicionário, esclarece-se, detalhadamente, o que se entende da citação acima. Essa “Qualidade Representativa” diz respeito à capacidade de algo de representar outra coisa. Já a “Primeiridade” é usada para descrever que esse algo é fundamental. Ou seja, quando Peirce diz que um ícone tem uma “Qualidade Representativa que é uma primeiridade como primeiro”, ele está dizendo que a qualidade de representar algo é fundamental para o ícone. Peirce (2003, p. 65) elabora a ideia de que um signo, por primeiridade, “é uma imagem de seu objeto e, em termos mais estritos, só pode ser uma ideia, pois deve produzir uma ideia interpretante, e um objeto externo executa uma ideia através de uma reação sobre o cérebro”. Isso significa que um ícone só pode ser uma representação mental, porque precisa gerar outra ideia na mente de quem o percebe.

Neste contexto, como já apontado, imagens podem ser consideradas ícones, uma vez que as qualidades que representam estão relacionadas às cores, formas, volumes e texturas (Santaella; Nöth, 2021). Peirce (2003, p. 65) também acrescenta que uma característica importante do ícone, “é a de que, através de sua observação direta, outras verdades relativas a seu objeto podem ser descobertas além das que bastam para determinar sua construção. Assim, [por meio de] duas fotografias pode-se desenhar um mapa”, ou no caso desta dissertação, o desenvolvimento de uma hipótese narrativa.

Já o índice, como exemplificado por Valente e Brosso (1999), possui uma conexão intrínseca com os conceitos de dualidade, ação e reação, estabelecendo uma relação de contiguidade física com o objeto que indica. Ilustra-se melhor essa ideia a seguir.

Figura 6 - Post do G1 [Instagram], do dia 6 de março de 2021



Fonte: Print do perfil do G1 no Instagram, realizado no dia 30/03/2024. Foto de: Cristiano Drone Service.

A Figura 6, que apresenta duas mil velas acesas, serve como um exemplo de índice. Visto que um “índice é um signo que mantém uma relação direta — física, digamos — com a coisa à qual se refere: pegadas de pés na areia, por exemplo” (Pignatari, 1987, p. 22). No contexto da Figura 6, cada vela simboliza uma vida perdida pela Covid-19 e, coletivamente, elas constituem uma representação material e tangível da devastação causada pela pandemia. As velas, além de manterem uma relação simbólica com as vidas que representam, também, evocam a memória e a homenagem àqueles que partiram. Adicionalmente, esse gesto de

rememoração, por meio da representação visual do impacto do vírus, amplia o significado do índice, ultrapassando a simples ligação de causa e efeito. Peirce (2003, p. 75-76) resume que:

Os índices podem distinguir-se de outros signos, ou representações, por três traços característicos: primeiro, não têm nenhuma semelhança significativa com seus objetos; segundo, referem-se a individuais, unidades singulares, coleções singulares de unidades ou a contínuos singulares; terceiro, dirigem a atenção para seus objetos através de uma compulsão cega. Mas seria difícil, senão impossível, citar como exemplo um índice absolutamente puro, ou encontrar um signo qualquer absolutamente desprovido da qualidade indicial. Psicologicamente, a ação dos índices depende de uma associação por contiguidade, e não de uma associação por semelhança ou de operações intelectuais.

Então, conclui-se que os índices são signos que apontam para algo específico, sem necessidade de semelhança, por meio de uma relação de proximidade e, instintivamente, atraem as pessoas por serem fundamentais para a interpretação do mundo, mesmo que, por vezes, misturem-se a outras formas de signo.

Agora, sobre o símbolo, Valente e Brosso (1999) explicam que ele está diretamente ligado ao seu objeto por meio da força de uma ideia na mente que o emprega. A relação entre o símbolo e seu objeto é construída por convenções que são, na maioria das vezes, de natureza social (Santaella, 2002).

Os símbolos permitem a significação por meio de sistemas estabelecidos, como é o caso nos semáforos de trânsito, nos quais a conexão entre as cores (verde, amarelo e vermelho) e suas ações correspondentes (ir, atenção, parar) é definida por convenções já estabelecidas. Sabe-se que esse sistema de cores funciona quase que globalmente como um conjunto de símbolos compreendidos, independentemente da língua falada ou da cultura local. A uniformidade na interpretação dessas cores nos semáforos exemplifica como as convenções sociais e culturais específicas conseguem criar uma linguagem simbólica comum. É com base nessa ideia que se constrói o comparativo entre as fotografias publicadas no Instagram do G1, constatando-se que existem certos símbolos já previamente estabelecidos no Brasil, que fizeram levantar a hipótese deste trabalho.

Peirce (2003, p. 71) define que “um Símbolo é um Representâmen cujo caráter representativo consiste exatamente em ser uma regra que determinará seu Interpretante. Todas as palavras, frases, livros e outros signos convencionais são Símbolos”. Tomando como exemplo, novamente, a Figura 6, pode-se considerar que ela ultrapassa a mera indicação de índice para se firmar, também, como um símbolo.

Nesse cenário, as velas acesas não somente representam vidas perdidas para a Covid-19, mas se tornam, ainda, um símbolo (ocidental) do luto. Assim como apontado pelo

psicólogo John Bowlby¹⁹, quanto maior o apego ao “objeto” perdido, maior o sofrimento do luto. Verifica-se que esse símbolo ressoa no contexto social ocidental, invocando uma compreensão compartilhada do que significa perder entes queridos e a união na dor coletiva, pois, conforme Peirce (2003, p. 73) pontua: “um símbolo, como vimos, não pode indicar uma coisa particular qualquer; ele denota uma espécie de coisa”.

Logo, a Figura 6, enquanto símbolo, pode envolver os interagentes numa possível reflexão sobre a pandemia, que vai além do visual imediato, tocando em conceitos e emoções que são, de certa forma, universalmente reconhecidos e compartilhados culturalmente. Essa exemplificação serve como ponto de partida para compreensão de como os símbolos podem operar em um sistema de significação mais amplo, no qual sua interpretação depende da interação entre convenções sociais e a percepção individual do interpretante. Peirce (2003, p. 73) acrescenta que “é apenas a partir de outros símbolos que um novo símbolo pode surgir. *Omne symnolum de symbolo*. Um símbolo, uma vez existindo, espalha-se entre as pessoas. No uso e, na prática, seu significado cresce”.

Cabe adicionar que, como já é perceptível até este momento, Peirce (2003) construiu uma rede de classificações triádicas. Ao todo, ele estabeleceu 10 tricotomias, ou seja, 10 divisões triádicas do signo, cuja combinação resulta em 64 classes de signos e na possibilidade lógica de 59.049 tipos de signos (Santaella, 2002). Evidentemente, não é possível e nem necessário detalhar cada uma delas nesta dissertação, basta “apontar para o fato de que um exame mais minucioso dessas classificações pode nos habilitar para a leitura de todo e qualquer processo sógnico” (Santaella, 2002, p. 62).

Dentre todas essas tricotomias, as três mais gerais, conhecidas e divulgadas são as que classificam os signos em três categorias fenomenológicas: o signo em si mesmo, o signo em sua relação com seus objetos e o signo em sua relação com seus interpretantes.

Quadro 1 - Classificação dos Signos

Signo 1°. em si mesmo	Signo 2°. com seu objeto	Signo 3°. com seu interpretante
1.º quali-signo	ícone	rema
2.º sin-signo	índice	dicente
3.º legi-signo	símbolo	argumento

Fonte: “O que é Semiótica”, de Lúcia Santaella (2002, p. 62).

¹⁹ Instituto BH Futuro. As perdas e a importância do luto. Disponível em: <https://institutobhfuturo.com.br/>. Acesso em: 2 abr. 2024.

Vale ressaltar que, como apontado por Santaella (2002), a indicação dos numerais na disposição vertical e horizontal no Quadro 1 não se limita a uma função didática, mas orienta diretamente para a compreensão das três categorias que ali se apresentam. Assim, ao ler cada elemento com a consciência desses caracteres lógicos (1.º, 2.º, 3.º), já se percorre parte significativa do processo de entendimento dos signos distribuídos em cada uma das posições indicadas, facilitando a interpretação do conteúdo. Santaella (2004) coloca que é a partir destas noções que os signos podem ser interpretados como sentimentos ou percepções. A partir do próximo tópico, o alinhamento das ideias relacionadas à significação e interpretação das imagens fica mais claro, à medida que se desenvolve a compreensão destas divisões.

3.4 Primeiridade, Secundidade e Terceiridade

Entusiasta no ramo da criação de novos termos²⁰, Peirce (2003) também propôs o conceito Ideoscopia, que, modestamente, refere-se ao estudo das ideias universais responsáveis por estruturar o pensamento humano. É ousado para qualquer acadêmico semiótico aspirar compreender, em sua totalidade, o raciocínio lógico que levou Peirce até sua ciência. Assumir esta limitação não é um fardo, tampouco causa constrangimento e estas palavras surgem, não como um alerta, mas apenas como uma observação sobre o caminho reflexivo de aprendizado e compreensão dos ensaios de Peirce.

A relevância da noção de Ideoscopia está no fato de que Peirce a coloca como uma ciência que visa investigar como os conceitos e as ideias se formam e se organizam no pensamento humano.

A Ideoscopia consiste em descrever e classificar as ideias que pertencem à experiência ordinária ou que emergem naturalmente em conexão com a vida corrente, sem levar em consideração a sua psicologia ou se válidas ou não válidas. Na dedicação a esses estudos, há muito fui levado, depois de três ou quatro anos, a lançar todas as ideias em três classes: de Primeiridade, de Secundidade e de Terceiridade (Peirce, 1958, não paginado).

Ora, no contexto desta pesquisa, ao analisar fotografias em busca de significados, a compreensão desse termo surge como um ponto de partida para a investigação das práticas de produção de sentido e de como elas interagem com o processo narrativo vivenciado durante a pandemia. Para compreender esse ponto de vista e alinhá-lo à proposta deste estudo, é

²⁰ Em uma carta, de 12 de outubro de 1904, escrita para Lady Victoria Welby, Peirce (2003, p. 91) escreve: “Você sabe que aprovo particularmente a invenção de novas palavras para novas [ideias]”.

necessário, primeiramente, apresentar as três categorias da experiência (também chamadas de cenopitagóricas) desenvolvidas por Peirce (2003). São elas:

- A **experiência monádica**, ou simples, que se refere a uma única qualidade ou sensação, algo que existe por si só, sem a necessidade de comparação ou interação. Um bom exemplo seria a percepção de uma cor específica em uma fotografia, como a cor azul de uma máscara facial. Ao observar essa imagem, a atenção é direcionada exclusivamente para a cor, sem considerar o contexto ou outros elementos, como o rosto da pessoa ou o ambiente. Não há uma reflexão mais ampla sobre questões de saúde ou proteção, trata-se de uma experiência direta e isolada de um único aspecto visual. Peirce (1958, não paginado) exemplifica que,

Uma qualidade de sentimento, como, por exemplo, a de uma certa cor vermelha, poderia ser imaginada como constituindo o todo da experiência de algum ser, sem qualquer senso de começo, fim ou continuidade, sem qualquer autoconsciência distinta do sentimento da cor, sem comparação com outros sentimentos; e ainda assim poderia ser exatamente a cor que vemos²¹.

- Já as **experiências diádicas** ou recorrências envolve a relação entre dois elementos. Nessa categoria, há uma interação: algo ocorre entre dois polos. No exemplo da máscara azul, a relação é entre o objeto (a máscara) e o sujeito (a pessoa que a utiliza). Aqui, a máscara deixa de ser apenas uma cor e passa a transmitir uma mensagem visual de proteção contra o vírus da Covid-19. A ação de usar a máscara representa uma iniciativa de cuidado e a reação observada é a percepção de que a pessoa está se protegendo e aos outros.
- Por fim, as **experiências triádicas** são mais complexas, pois envolvem três elementos: a ação, a reação e a interpretação. No caso da fotografia da máscara azul, além da ação de usar a máscara, há um terceiro elemento fundamental: o contexto social e cultural em que a imagem está inserida. O interagente não apenas vê a máscara e a pessoa que a usa, mas, também, interpreta o cenário como um reflexo da pandemia e de suas implicações sociais. A máscara, assim, ganha um significado mais profundo.

Esse tipo de experiência triádica permite uma compreensão mais ampla dos valores e significados transmitidos em uma imagem. É nessa articulação entre as experiências monádica, diádica e triádica que esta pesquisa começa a encontrar sua base. A análise das

²¹ No original: “530. “A quality of feeling, say for example of [a] certain purple color, might be imagined to constitute the whole of some being's experience without any sense of beginning, ending, or continuance, without any self-consciousness distinct from the feeling of the color, without comparison with other feelings; and still it might be the very color we see”.

fotografias não se limita aos elementos visuais imediatos, mas se expande para uma interpretação das narrativas e significados sociais que emergem dessas fotografias, oferecendo uma visão mais profunda sobre o impacto da pandemia e a construção da história por meio da fotografia.

Durante trinta anos, em busca de categorias fenomenológicas universais, que permitissem o estudo dos fenômenos por meio de ideias simples e que pudessem ser aplicadas a qualquer tipo de pesquisa, Peirce (2003) elaborou a tríade de primeiridade, secundidade e terceiridade. Elas podem ser usadas para entender os tipos de relações que os signos possuem com seus objetos e interpretantes. Ou seja, “as categorias, portanto, dizem respeito às modalidades peculiares com que os pensamentos são enformados e entretecidos” (Santaella, 2002, p. 42). Por isso, para uma adequada contextualização dos conceitos do seu pensamento sobre essa tríade, é essencial esclarecer que “os algarismos são ordinais e não cardinais: então, primeiro, segundo e terceiro, e não: um, dois, três” (Fisette, 2014, p. 10). Esses termos não representam quantidades, mas, sim, uma ordem de progressão: o terceiro elemento pressupõe o segundo e que por sua vez pressupõe o primeiro. Além disso, o primeiro elemento consegue existir independentemente, o segundo pode existir sem o terceiro, enquanto o terceiro necessariamente complementa os dois primeiros (Fisette, 2014).

3.4.1 Primeiridade

Pignatari (2004, p. 19) resume essa tríade explicando 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”. Ao examinar os processos sógnicos formulados por Peirce, Merrel (2003, p. 164) sintetiza que a:

Primeiridade reúne aquilo que é sem nenhuma relação de qualquer espécie com qualquer outra coisa. É autocontida, auto-reflexiva e auto-suficiente. Secundidade é aquilo que é somente ao entrar em relação com alguma outra coisa, interagindo com ela no sentido de alguma coisa aqui e alguma coisa lá; a primeira coisa atua como um signo e a segunda coisa como o objeto do signo. Terceiridade é aquilo que é; reúne primeiridade e secundidade estabelecendo uma mediação entre elas e, portanto, se coloca em interação com elas da mesma maneira que elas são colocadas em interação uma com a outra.

Apesar da citação ser bastante didática, é importante descrever e exemplificar como esses três elementos se encaixam no processo analítico desta pesquisa. De acordo com Peirce

(2003, p. 24), a primeiridade “seria algo *que é aquilo que é sem referência a qualquer outra coisa* dentro dele, ou fora dele, independentemente de toda força e de toda razão”. Ou seja, refere-se às qualidades intrínsecas de um objeto. Santaella (2002, p. 43) explica de forma ainda mais simples, “trata-se, pois, de uma consciência imediata tal qual é. Nenhuma outra coisa senão pura qualidade de ser e de sentir. A qualidade da consciência imediata é uma impressão (sentimento) *in totum*, indivisível, não analisável, inocente e frágil”.

Por exemplo, ao ver uma fotografia em preto e branco, a ausência de cor é uma característica imediata e intrínseca da imagem, que pode e será percebida, sem a necessidade de referência a outros elementos externos. Nesse caso, a ausência de cores está relacionada à primeiridade, pois é uma qualidade inerente à própria imagem, independentemente de qualquer contexto externo. A primeiridade, também, pode ser exemplificada de forma mais simples, como um uniforme na cor azul. A cor azul é apenas uma qualidade e a constatação que a cor do uniforme é tal, significa que está em primeiridade. “Nessa medida, o primeiro (primeiridade) é presente e imediato, de modo a não ser segundo para uma representação. Ele é fresco e novo, porque, se velho, já é um segundo em relação ao estado anterior” (Santaella, 2002, p. 45). Na análise de imagens, corresponde às características mais perceptivas, como as cores, formas e/ou texturas, “a primeiridade aparece em tudo que estiver relacionado com acaso, possibilidade, qualidade, sentimento, originalidade, liberdade, mônada” (Santaella, 2002, p. 7).

Aqui, abre-se um parêntese para acrescentar uma reflexão: compreender a ideia do processo de apreensão de todo e qualquer fenômeno a partir das categorias de Peirce não significa que a “consciência de um momento, contudo, como ela está naquele exato momento, não é reflexionada em pedaços” (Santaella, 2002, p. 44). Ou seja, ao vivenciar uma experiência, como a de analisar fotografias, a percepção não se divide em partes. Quando determinado evento ocorre, a sensação e as emoções associadas são sentidas de maneira completa, sem a análise fragmentada.

Para ilustrar essa noção, considere o exemplo de alguém que tirou fotografias durante a pandemia da Covid-19, como uma imagem de pessoas aglomeradas em um ambiente e outra de uma fila para vacinação. Ao revisitar essas fotos, cada uma delas captura um momento específico, refletindo as emoções sentidas na ocasião. A fotografia da aglomeração, por exemplo, pode evocar lembranças de preocupação e medo. No entanto, ao refletir sobre a experiência da pandemia, o observador não se recorda apenas das imagens, mas, também, do medo da proliferação do vírus e do alívio proporcionado pela vacina. Essas memórias

constituem um conjunto mais complexo de emoções vividas. Assim, ao lembrar a experiência, a pessoa constrói uma imagem mais geral do que realmente ocorreu, enquanto as fotografias representam apenas fragmentos desse entendimento. Santaella (2002, p. 44) explica:

O que foi destilado pela fragmentação descritiva, como sendo partes do sentimento, não são realmente partes desse sentimento como ele está no exato momento em que está presente, elas são o que aparece como tendo estado lá, quando refletimos sobre o sentimento, depois que ele passou.

Afinal, o que isso quer dizer? Para o ser humano, a experiência de primeiridade se resume apenas à lembrança? Pode-se afirmar que só resta a saudade de uma vivência imediata? Não. “O fato de que essa experiência não possa ser descrita não significa, em primeiro lugar, que não possa ser indicada ou imaginativamente criada” (Santaella, 2002, p. 45). Em suas reflexões, a pesquisadora destaca que, qualquer coisa que permeia a mente em um determinado momento traz consigo uma consciência imediata e, portanto, um sentimento associado. Isso significa que essa consciência não se limita a pensamentos bem estruturados ou a sensações evidentes, mas se refere às qualidades de sentimento que estão sempre presentes, mesmo que sutilmente e, muitas vezes, imperceptíveis.

Há instantes fugazes, entretanto, e nossa vida está preenchida de possibilidades desses instantes, em que a qualidade de sentir assoma como um lampejo, e é como se nossa consciência e o universo inteiro não fossem, naquele lapso de instante, senão uma pura qualidade de sentir (Santaella, 2002, p. 45-46).

Além disso, não se pode confundir a qualidade de sentimento de uma cor azul, por exemplo, com o próprio objeto percebido como azul. “Consciência em primeiridade é qualidade de sentimento e, por isso mesmo, é primeira, ou seja, a primeira apreensão das coisas, que para nós aparecem, já é tradução, finíssima película de mediação entre nós e os fenômenos” (Santaella, 2002, p. 46).

3.4.2 Secundidade

“Esse estado-quase, aquilo que é ainda possibilidade de ser, deslancha irremediavelmente para o que já é, e no seu ir sendo, já foi. Entramos no universo do segundo” (Santaella, 2002, p. 47). Enquanto a primeiridade pode ser lida como o sentimento não analisado, a secundidade é o registro deste sentimento. É “aquele elemento que, tomado

em conexão com a *Primeiridade*, faz de uma coisa aquilo que uma outra obriga a ser” (Peirce, 2003, p. 27). Isto é, diz respeito à relação entre o signo e o objeto que ele representa.

Certamente, onde quer que haja um fenômeno, há uma qualidade, isto é, sua primeiridade. Mas a qualidade é apenas uma parte do fenômeno, visto que, para existir, a qualidade tem de estar encarnada numa matéria. A facticidade do existir (secundidade) está nessa corporificação material (Santaella, 2002, p. 47).

Santaella (2002, p. 7) explica que a secundidade se liga “às ideias de dependência, determinação, dualidade, ação e reação, aqui e agora, conflito, surpresa, dúvida” e 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). No processo de análise, essa fase envolve a observação das relações indicativas e sugestivas entre os signos visuais e os objetos representados.

É nesta etapa que se compreende como uma imagem estabelece uma conexão entre o signo visual e a realidade, seja por proximidade física, causalidade ou semelhança. Ou seja, nos procedimentos analíticos, a secundidade se resume “a reação do interpretante frente à percepção da qualidade já a relacionando. O leitor fará a interrelação e integração com seu objeto” (Dias, 2013, p. 892).

3.4.3 Terceiridade

Já na terceiridade, de acordo com Santaella (2002, p. 7), realiza-se uma síntese intelectual da Primeiridade e da Secundidade, pois, a “terceiridade diz respeito à generalidade, continuidade, crescimento, inteligência”. Essa terceira fase se refere aos aspectos culturais e simbólicos dos signos. “Finalmente, terceiridade, que aproxima um primeiro e um segundo numa síntese intelectual, corresponde à camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo” (Santaella, 2002, p. 51). Para a pesquisadora, é na terceiridade que representamos e interpretamos o mundo.

Diante de qualquer fenômeno, isto é, para conhecer e compreender qualquer coisa, a consciência produz um signo, ou seja, um pensamento como mediação irrecusável entre nós e os fenômenos. E isto, já ao nível do que chamamos de percepção. Perceber não é senão traduzir um objeto de percepção em um julgamento de percepção, ou melhor, é interpor uma camada interpretativa entre a consciência e o que é percebido. Nessa medida, o simples ato de olhar já está carregado de interpretação, visto que é sempre o resultado de uma elaboração cognitiva, fruto de uma mediação signica que possibilita nossa orientação no espaço por um reconhecimento e assentimento diante das coisas que só o signo permite (Santaella, 2002, p. 51)

Exemplifica-se: durante a análise de imagens, a terceiridade envolve a camada da inteligibilidade, considera-se o contexto cultural e social em que a imagem foi produzida e como os signos visuais são interpretados em uma determinada cultura. Nesse momento, é possível compreender os significados mais amplos e os sistemas simbólicos que estão presentes na fotografia (como desenvolvido ao exemplificar o símbolo na Figura 2). Além disso, no campo de análise da terceiridade é possível investigar os valores culturais, os discursos simbólicos e os possíveis significados construídos naquela imagem. “[A humanidade] só conhece o mundo porque, de alguma forma, o representa e só interpreta essa representação numa outra representação” (Santaella, 2002, p. 52).

Ao tentar entender algo, processo ininterrupto da consciência humana, o observador pega uma ideia e a transforma em outra. Afinal, ideias não existem isoladamente. Para se entender um novo pensamento, é necessário conectá-lo com outros pensamentos. Isso significa que o pensamento é sempre relacional. Ou seja, é na terceiridade que “sar-se-á o significado ao signo conforme a sua interrelação com seu objeto” (Dias, 2013, p. 892).

Ao visualizar uma fotografia, por exemplo, o interagente pega as principais características e as transforma em significados que fazem sentido para ele. “O significado, portanto, é aquilo que se desloca e se esquia incessantemente. O significado de um pensamento ou signo é um outro pensamento” (Santaella, 2002, p. 52). Em uma reflexão complementar, as questões relacionadas à complexidade da condição humana em relação ao uso de símbolos oferecem a possibilidade de entendimento sobre o mundo. No entanto, é essa mesma capacidade que restringe a experiência da realidade de uma maneira mais pura e imediata. Pelo menos, é o que discorre Santaella (2002) sobre essa dualidade, afirmando que ela é tanto uma bênção quanto uma maldição, marcando a grandeza e a miséria da existência humana.

Eis aí, num mesmo nó, aquilo que funda a miséria e a grandeza de nossa condição como seres simbólicos. Somos no mundo, estamos no mundo, mas nosso acesso sensível ao mundo é sempre como que vedado por essa crosta signica que, embora nos forneça o meio de compreender, transformar, programar o mundo, ao mesmo tempo usurpa de nós uma existência direta, imediata, palpável, corpo a corpo e sensual com o sensível (Santaella, 2002, p. 52).

Em resumo, na área da profissão fotojornalística, a primeiridade pode ocorrer, por exemplo (visualizar Figura 7), quando um repórter fotográfico capta imagens da abertura de novas gavetas de sepulturas em um cemitério e não lhe atribui, imediatamente, significados àquela fotografia. Nesse caso, há somente uma primeira impressão. Se, após isso, o

fotojornalista reconhecer que a abertura de um número tão significativo de gavetas indica um aumento substancial na demanda por sepulturas, extrapolando a média, ele trilha a fase da secundidade. Ao relacionar as razões por trás dessa decisão, o fotojornalista estará a caminho da terceiridade e, nessa dimensão, o seu olhar sobre a fotografia estará repleto de interpretações, de busca por explicações, de modo que ele poderá realizar diversas e variadas interpretações sobre o fenômeno em questão.

Figura 7 - Post do G1 [Instagram], do dia 12 de março de 2021



Fonte: Print do perfil do G1 no Instagram, realizado no dia 30/03/2024 Foto de: Claudinei Troiano/TV Fronteira.

Dialogar sobre os aspectos indiciais, icônicos e simbólicos das imagens, conforme afirmado por Barthes (2012), envolve a exploração do suporte narrativo e das associações com outros signos de diferentes sistemas. Tal discussão será desenvolvida apenas no próximo capítulo. Para entender, na prática, como funciona o processo de apreensão dos fenômenos na consciência a partir da tríade de Peirce (2003), desenvolve-se a seguir uma exemplificação prévia do percurso metodológico desta dissertação.

3.4.4 Semiótica aplicada à análise de fotografias nesta pesquisa

Alguns passos são necessários para uma fotografia poder ser analisada semioticamente. Durante a interpretação de imagens, deve-se evidenciar o funcionamento característico de cada um dos três signos semióticos básicos citados nos tópicos anteriores. Para Coutinho (2006, p. 330), “a análise de imagens seria uma espécie de faculdade “natural” de todo ser humano, uma de suas formas de comunicação com o outro, a sociedade”. Tendo em vista que “é precisamente essa capacidade das imagens de comunicar uma mensagem que constitui o aspecto principal de sua análise” (Coutinho, 2006, p. 330).

Em paralelo, Sontag (2003, não paginado) destaca que uma das características mais especiais da fotografia é a sua capacidade de se comunicar com praticamente todas as pessoas, já que “ao contrário de um relato escrito, uma foto só tem uma língua e se destina potencialmente a todos”. Nesse sentido, entende-se que as fotografias são “onde narrativas engendram memórias” (Mauad, 1996, p. 5). Exemplifica-se de forma prática como funciona essa ideia de análise, utilizando a Figura 8.

Figura 8 - Post do G1 [Instagram], do dia 17 de março de 2021.



Fonte: Print do perfil do G1 no Instagram, realizado no dia 30/03/2024. Foto de: Governo do Estado do Ceará.

Neste primeiro momento de análise (primeiridade), a percepção é limitada às qualidades visuais da imagem — a porta entreaberta e a luz que emana do interior da Unidade de Terapia Intensiva (UTI). Conforme mais se observa a fotografia, identifica-se uma relação na cena (secundidade). A porta entreaberta sugere uma sensação de restrição e urgência. Esta é a segunda característica identificável — a relação simbólica entre a abertura parcial da porta

e a gravidade da situação nos hospitais. À medida que a observação se aprofunda, detalhes adicionais são percebidos. A composição visual do profissional de saúde em pé, ao lado da maca, reforça a sensação de seriedade.

Primeiramente, percebem-se as características visuais (porta entreaberta, luz da UTI e atmosfera tensa). Em seguida, identifica-se a relação entre os elementos: enquadramento do elemento verbal — UTI —, simbolizando a crise hospitalar e reforçando a gravidade das internações; e casamento entre elementos verbais e não-verbais em uma imagem demonstra como não operadores de significação podem caminhar juntos. Por fim, a mente interpreta a cena (terceiridade), atribuindo significado à imagem como um todo, conectando-a à realidade descrita no título e na legenda. Neste momento, ao explicar o processo analítico, destaca-se que as análises acima não estão completas, apenas resumidas, pois surgem apenas como uma forma de explicar previamente o processo metodológico de maneira didática.

É de conhecimento desta autora que na etapa de interpretação da Figura 4, cabe ponderar, até mesmo, sobre o crédito da fotografia. Isso ocorre porque se trata de uma foto produzida pela própria assessoria de imprensa do Governo e, dentro do campo jornalístico, sabe-se, sem a necessidade de longos referenciais teóricos, que existem muitos interesses específicos envolvidos na captura, no enquadramento e na escolha de uma fotografia institucional, que afetam o modo como a doença é e foi retratada visualmente.

Em uma breve reflexão, pois não se pode deixar de fazê-la, se a semiótica é fundamentalmente social (Deledalle, 1979; 1990) e se, para Peirce (1958), toda e qualquer situação é social, questiona-se não só o enquadramento das linhas de direção (elementos que guiam o olhar do interagente para um ponto focal) e da composição assimétrica da fotografia, que, na percepção desta autora, demonstram uma série de reflexões sobre o caráter narrativo da pandemia, pois, assim como explicado anteriormente, esses elementos visuais mais técnicos podem ser interpretados como signos que comunicam significados específicos. Por exemplo, a própria dualidade perceptível entre o título da notícia (sobre o colapso dos hospitais privados) e a foto em si (que passa longe de transparecer caos ou urgência) demonstra, se posto em reflexão e análise, possíveis narrativas implícitas ou não, que podem ser interpretadas como parte de uma história visual mais ampla e simbólica (como é o caso deste trabalho). É nessa linha de raciocínio que se planeja destacar, a partir de inferências semióticas de observação, a base da hipótese desta dissertação.

Logo, o processo de análise para esta pesquisa segue o seguinte roteiro construído por Santaella (2002): (1) contemplação dos signos (fotografias), etapa esta que envolve apenas

uma observação inicial; (2) análise do fundamento do signo, ou seja, o que fundamenta a imagem, compreendendo como ela pode representar algo; e, por fim, (3) investiga-se a relação do signo com o objeto, o interpretante e os níveis de interpretantes.

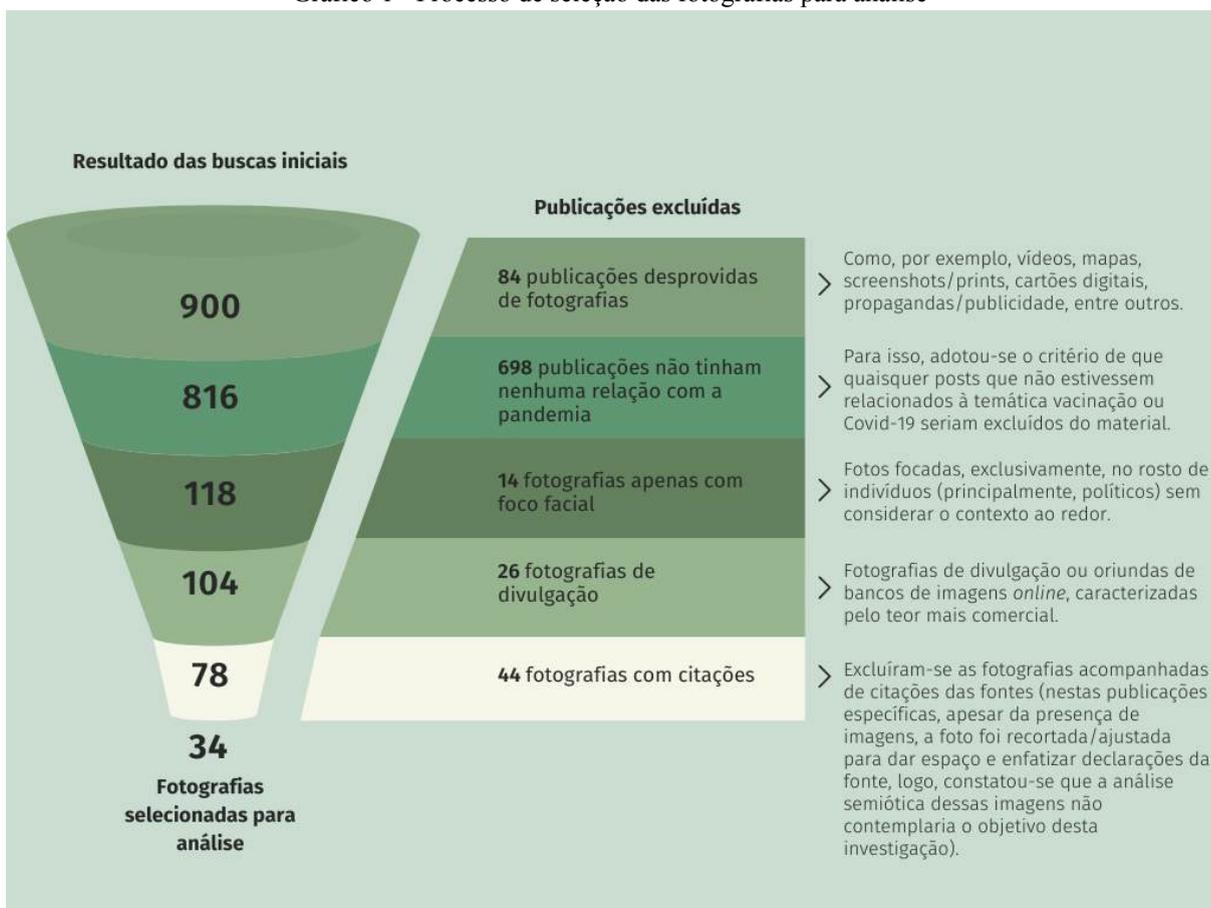
Detalha-se, a seguir, o processo de triagem e seleção das 900 publicações coletadas no Instagram do G1, nos meses de novembro e dezembro de 2020, janeiro, fevereiro e março de 2021. Realizou-se, primeiramente, o processo de exclusão dos materiais que não se enquadram nos objetivos deste trabalho.

- O **primeiro critério** de exclusão foi em relação às publicações desprovidas de fotografias, como, por exemplo, vídeos, mapas, cartões digitais, propagandas/publicidade, entre outros.
- O **segundo critério** de exclusão foi em relação às publicações que não tinham nenhuma relação com a pandemia. Para isso, adotou-se o critério de que quaisquer *posts* que não estivessem relacionados à temática vacinação ou Covid-19 seriam excluídos do material.

Com a coleta delimitada, iniciou-se o processo de triagem das publicações restantes. Nessa fase, foram excluídas: **a)** fotografias de divulgação ou oriundas de bancos de imagens *online*, caracterizadas pelo teor mais comercial; **b)** fotos focadas exclusivamente no rosto de indivíduos (principalmente, políticos) sem considerar o contexto ao redor; e **c)** por fim, excluíram-se as fotografias acompanhadas de citações das fontes (nestas publicações específicas, apesar da presença de imagens, a foto foi recortada/ajustada para dar espaço e enfatizar declarações da fonte, logo, constatou-se que a análise semiótica dessas imagens não contemplaria o objetivo desta investigação).

Concluídas essas etapas, definiu-se o *corpus* final para análise comparativa em **34 fotografias**. Para possibilitar uma melhor visualização do processo de inclusão e exclusão de imagens, até chegar no *corpus* mencionado, criou-se o gráfico a seguir:

Gráfico 1 - Processo de seleção das fotografias para análise



Fonte: Elaborado pela autora (2024).

Além disso, visando atender aos objetivos desta pesquisa, optou-se por categorizar as imagens com base em suas características principais, para verificar se houve, de fato, mudanças na narrativa visual. Pensando nisso, denominaram-se os seguintes eixos temáticos: **distanciamento social e aglomerações, hospitais e/ou internações, e vacinação e/ou morte**. Essa escolha não foi aleatória. No contexto da cibercultura, a análise de imagens deve considerar as condições socioculturais que influenciam a circulação de signos na mídia (Santaella, 2003). Nesse sentido, a divisão por categorias específicas não apenas evidencia quais signos visuais foram priorizados, mas, também, revela como eles se conectam com o imaginário coletivo.

Ao delimitar os fenômenos sociais por meio desses eixos temáticos, possibilita-se traçar uma análise mais precisa sobre as mensagens que ganharam destaque durante a pandemia de Covid-19, oferecendo um panorama crítico das narrativas visuais que emergiram nesse período. Assim, essa categorização se justifica como uma estratégia analítica relevante

para interpretar, de forma mais pormenorizada, as nuances dos contextos sociais e culturais representados pelas imagens que integram o *corpus* desta investigação.

4 ANÁLISE E RESULTADOS A PARTIR DA SEMIÓTICA

Olhar é um ato violento (Omar, 2001, p. 5).

Ao abordar as diferentes formas de linguagem e suas interações, Aguiar (2004) evidencia que a comunicação não se restringe ao uso da linguagem verbal, pois envolve múltiplos sistemas de signos, que operam simultaneamente na construção do sentido. A significação, portanto, não ocorre de maneira isolada, mas emerge da interseção entre códigos diversos. Nesse sentido, destaca-se que, para viver em sociedade, o ser humano desenvolve “um arsenal de códigos, que se entrecruzam e atendem às suas necessidades de sobrevivência, de satisfação afetiva e intelectual, de intercâmbio com [as outras pessoas]” (Aguiar, 2004, não paginado). Diante dessa perspectiva, a fotografia se caracteriza como um texto não verbal, portador de uma estrutura discursiva e narrativa própria.

Para Sartre (1996), o ser humano é, e sempre foi, um animal interessado em narrar a sua própria história e de outras pessoas. Já se constatou que a subjetividade inerente à fotografia impõe desafios metodológicos à sua análise como objeto de pesquisa. E a relação entre fotografia e narrativa se torna especialmente relevante no contexto do fotojornalismo, cuja função é construir e comunicar histórias (Sousa, 2002). Em meio às dinâmicas da vida cotidiana, marcadas por corpos exaustos e realidades tensionadas pelo atual estado de produção capitalista (Tiburi, 2024), a pandemia da Covid-19 intensificou os contrastes e as rupturas nas formas de representação.

Nesse cenário, torna-se pertinente refletir de que maneira as imagens publicadas, durante esse período, podem traduzir as linhas de força de uma narrativa. Omar (2003, p. 5) aponta que o olhar do fotógrafo é um elemento determinante na construção da realidade representada, uma vez que, imagens, que não são uma expressão da verdade, carregam consigo discursos subjetivos e o próprio “olhar uma foto cria uma espécie de nova foto daquela foto, que inclui uma foto do olhar dessa foto”. Coutinho (2006, p. 332) também argumenta que “cada fotografia representa um recorte da sociedade ou de um fato, situação e, portanto, pressupõe várias escolhas realizadas quando entra em ação a “tesoura” do fotógrafo”. Assim, as imagens a serem analisadas nesta dissertação não se constituem “na realidade objetiva, mas em uma forma de olhar, registrada pela ação humana” (Coutinho, 2006, p. 332).

Sob essa perspectiva, na semiótica, argumenta-se que se existe conhecimento, qualquer que seja ele, há possibilidade para significação (Peirce, 2003). Santaella (2004), ao abordar sobre as linguagens não verbais no contexto da era da informação, observa que as imagens circulam de forma massiva por meio dos aparatos midiáticos, expondo os interagentes a um fluxo contínuo de mensagens e informações. Para compreender essas transformações no universo da linguagem, basta observar como, com poucos toques na tela de um celular, uma infinidade de imagens e textos chegam instantaneamente às pessoas. Notícias e fotografias (como as publicadas no *feed* do Instagram do G1, durante a pandemia da Covid-19) passaram a integrar o cotidiano de maneira tão automática quanto o fornecimento de eletricidade em um ambiente.

Nesse contexto, constata-se que as imagens veiculadas por esse meio informam e influenciam percepções e comportamentos, operando dentro de um sistema no qual a construção da narrativa visual está diretamente condicionada aos interesses dos meios de comunicação. Dessa forma, as imagens jornalísticas não apenas documentam fatos, mas, também, moldam valores, orientam discursos e reforçam determinadas interpretações da realidade (Vaz, 2006), muitas vezes, alinhadas às diretrizes editoriais e ideológicas das plataformas que as produzem.

A fotografia, portanto, ao operar como um signo visual, estabelece-se como portadora de memória e de narrativa. Sua leitura, no entanto, não é universal nem homogênea. A mente humana não possui a capacidade de prever o futuro ou antecipar o inesperado, seu alcance se limita à observação dos acontecimentos, extraindo deles padrões e construindo suposições. Essa mesma lógica se aplica à fotografia: sua interpretação não se dá em um vácuo, mas é influenciada pelo repertório do observador, pelas referências culturais e pelo contexto no qual a imagem está inserida (Van Leeuwen, 2005). O desafio, portanto, não está apenas em reconhecer os elementos constitutivos da fotografia, mas em compreender como esses elementos se organizam para construir sentido.

Se o texto verbal possui uma organização narrativa fundamentada em contratos de comunicação entre emissor e destinatário (Aguiar, 2004), a imagem segue uma lógica semelhante. Independentemente de sua natureza (verbal ou não verbal), todo texto se estrutura a partir de relações estáticas (de estado) e dinâmicas (de ação), cujas interações constroem seu sentido. Peirce (2003) dizia que o conhecimento nunca é estático e Barros (2001, p. 58) reforça essa ideia ao afirmar que “o julgamento ou ato epistêmico é uma transformação de um estado de crença em outro”, sendo que “a verdade e a falsidade constituem efeitos de sentido

do julgamento epistêmico”. Isso significa que o conhecimento não é um dado absoluto, mas, sim, um processo em constante transformação. Nesse sentido, a fotografia opera como um agente desse julgamento epistêmico. Sua leitura não apenas transmite informações, mas reorganiza crenças, desloca percepções e transforma interpretações. Uma imagem de um hospital lotado durante o auge da pandemia pode reforçar a noção de gravidade da crise sanitária, já uma fotografia de vacinação em massa pode gerar um efeito oposto, trazendo a sensação de esperança e/ou alívio.

Ao divulgar imagens da pandemia, o G1 não se limitou a registrar fatos — ele os interpretou, os enquadrou e os ressignificou. A abordagem semiótica adotada nesta dissertação reforça essa premissa ao destacar que a verdade na fotografia não é absoluta, mas uma construção narrativa moldada pela relação entre signos visuais, contexto histórico e repertório do observador (e atravessada pelos interesses de veículos e jornalistas). Como Barros (2001) sugere, na ausência de um narrador explícito, o olhar do observador assume o papel central na construção do discurso imagético. Dentro desse espaço semiótico, a fotografia se insere em um campo dinâmico, marcado pela interação entre múltiplos signos e pela coexistência de diferentes linguagens.

A produção de significado, seja em um discurso verbal ou visual, ocorre por meio da sobreposição de diferentes camadas de profundidade (do nível mais abstrato ao mais concreto). Essa lógica estruturante, fundamental para a teoria semiótica, fornece os caminhos para a análise das significações, que caracterizam a fotografia nesta investigação. No contexto jornalístico, essa dinâmica se torna ainda mais evidente, pois a imagem não apenas ilustra um fato, mas orienta a forma como esse fato é percebido e compreendido.

Barthes (1990, p. 14) ressalta que “uma fotografia jornalística é um objeto trabalhado, escolhido, composto, construído, tratado segundo normas profissionais, estéticas ou ideológicas”. Nesse sentido, ainda que seja percebida como uma representação objetiva da realidade, a fotografia jornalística carrega consigo camadas de subjetividade — seja na escolha do enquadramento, na seleção da imagem que será publicada ou na articulação entre fotografia e texto. Sua leitura não é neutra, mas orientada por intencionalidades discursivas (dos profissionais e do veículo).

Portanto, as análises a seguir se estruturam a partir da observação e interpretação das 34 fotografias que compõem o *corpus* desta pesquisa, organizadas cronologicamente entre 15 de novembro de 2020 e 30 de março de 2021. As imagens foram classificadas em três

categorias principais: distanciamento social e aglomerações (5 fotografias), hospitais e/ou internações (13 fotografias) e vacinação e/ou morte (16 fotografias).

Em relação a categorização das fotografias em grupos temáticos, vislumbra-se que a tematização é a formulação abstrata dos valores ideológicos, do nível narrativo. A figurativização no discurso das fotografias selecionadas tem, portanto, como função: o efeito de realidade, uma vez que coloca em cena figuras vinculadas ao mundo natural, a manifestação sócio-histórica e ideológica, porque ligada a um acontecimento e à aproximação sensorial, leva a uma percepção sensível do fato registrado. Como se pode ver e como enfatiza Barros (2001), para conhecer o fazer persuasivo do enunciador e o interpretativo do enunciatário, precisa-se recorrer ao texto, em todas as suas instâncias, mas é, certamente, no nível das estruturas discursivas que a manipulação persuasiva mais se expõe e, com maior facilidade, apreende-se.

Para a sistematização do *corpus* adotou-se um processo metodológico baseado no processo semiótico de leitura de signos, percorrendo os níveis de primeiridade (contemplação), secundidade (discriminação) e terceiridade (generalização), ao mesmo tempo, em que se objetivou aprofundar no campo das possíveis representações da tricotomia do signo (ícone, índice e símbolo). Essa estrutura, que pode ser melhor observada no Apêndice 1, possibilitou não apenas uma descrição técnica das imagens, mas, também, a interpretação dos possíveis sentidos que emergem delas, considerando seus contextos e impactos narrativos.

Antes de avançar para a análise das categorias, é relevante destacar duas observações gerais sobre o processo de coleta, sistematização e interpretação do *corpus*. Durante a seleção das publicações no Instagram do G1, algumas inferências puderam ser feitas a partir do contexto da produção jornalística e das adaptações adotadas pela equipe editorial do veículo ao longo da pandemia:

- No início da crise sanitária, com as recomendações de isolamento social e o impacto recente das descobertas sobre a doença, a dinâmica de produção de conteúdo precisou se ajustar. Sabe-se que essa adaptação não ocorreu apenas no campo jornalístico, mas em diversos setores da sociedade. No caso específico do perfil do Instagram do G1, observou-se que, nos primeiros meses da pandemia, as publicações seguiram um formato menos padronizado: imagens sem tratamento gráfico, muitas vezes, extraídas de outros perfis ou enviadas por interagentes da plataforma, com qualidade variável e sem um enquadramento uniforme.

- Com o passar dos meses e a flexibilização das restrições, a identidade visual do perfil foi se transformando. O modelo mais “amador” deu lugar a uma estética mais profissionalizada, com a inserção de *templates* gráficos, títulos das notícias na própria imagem, a adição do logotipo do veículo, no canto superior direito, e legendas mais descritivas. Essa mudança sugere não apenas uma adequação ao momento, mas, também, um movimento estratégico diante da necessidade de reforçar a credibilidade jornalística.

Em um período de intensa circulação de desinformação e ataques à imprensa, a padronização das publicações pode ser interpretada como um esforço para reafirmar a autoridade do jornalismo frente às dúvidas e desconfiças de parte da população. A credibilidade da mídia, historicamente questionada ao longo dos anos, tornou-se uma pauta ainda mais sensível e perigosa durante a pandemia, intensificada por discursos políticos negacionistas e, é claro, pela agilidade de espalhamento de conteúdo pelas plataformas de redes sociais. Dito isto, nos tópicos seguintes, serão explicitados os resultados da análise das fotografias selecionadas, construindo uma análise comparativa entre as imagens pertencentes a cada um das categorias supracitadas.

4.1 Análise comparada da categoria “Distanciamento social e aglomerações”

A análise a seguir propõe um comparativo das representações visuais do distanciamento social e das aglomerações durante a pandemia da Covid-19. A categoria em questão reúne cinco fotografias que, de alguma forma, fazem referência às notícias relacionadas à ocupação de espaços públicos e ao consequente descumprimento dos protocolos sanitários. De imediato, as imagens entregaram um paradoxo inquietante: de um lado, a ideia de normalidade, do outro, a exceção imposta pela crise.

Num segundo nível de observação, a relação entre signo e contexto escancara um embate entre o discurso institucional e as práticas sociais. O que se vê nas imagens é um índice da crise sanitária, um flagrante da desconexão entre as normas estabelecidas e a adesão popular. A presença massiva de pessoas sem distanciamento não apenas expõe o desrespeito às regras, mas, ainda, evidencia contradições entre os discursos oficiais e a realidade cotidiana. É o tipo de (conjunto de) fotografia que, mesmo sem legenda ou grandes contextualizações, já sugere múltiplas interpretações: resistência, descaso ou, simplesmente, a insistência em um retorno forçado à normalidade.

No terceiro nível de observação, essas imagens ganham um caráter simbólico um pouco mais amplo, funcionando como retratos de padrões sociais recorrentes em tempos de crise. Isso não é um fato isolado ou inédito. Explica-se. Pandemias anteriores, como a de 1918, já revelaram uma resistência estrutural às recomendações sanitárias, um ceticismo diante das autoridades e uma polarização entre os que seguem as normas e os que as desafiam (Kolata, 2002). Assim, os registros fotográficos dessa categoria não apenas documentam um período específico, mas dialogam com debates complexos e plurais sobre responsabilidade coletiva, negacionismo e as tensões entre liberdade individual e bem-estar coletivo. Aqui, o signo deixa de ser apenas um registro visual para se tornar parte do discurso (reforçando ou desafiando diferentes interpretações sobre a pandemia).

Figura 9 - Fotomontagem da categoria “Distanciamento social e aglomerações”



Fonte: Elaborado pela autora (2025).

Como a análise detalhada de cada imagem demandaria um espaço maior do que este trabalho comporta, optou-se por um recorte analítico específico de duas fotografias dessa categoria. A escolha recaiu sobre imagens capturadas em momentos distintos: uma em 29 de novembro de 2020 e outra em 28 de março de 2021, identificadas a seguir como Figura 10 e Figura 11. Esse recorte possibilita visualizar melhor as nuances narrativas e interpretativas, considerando a evolução do contexto pandêmico.

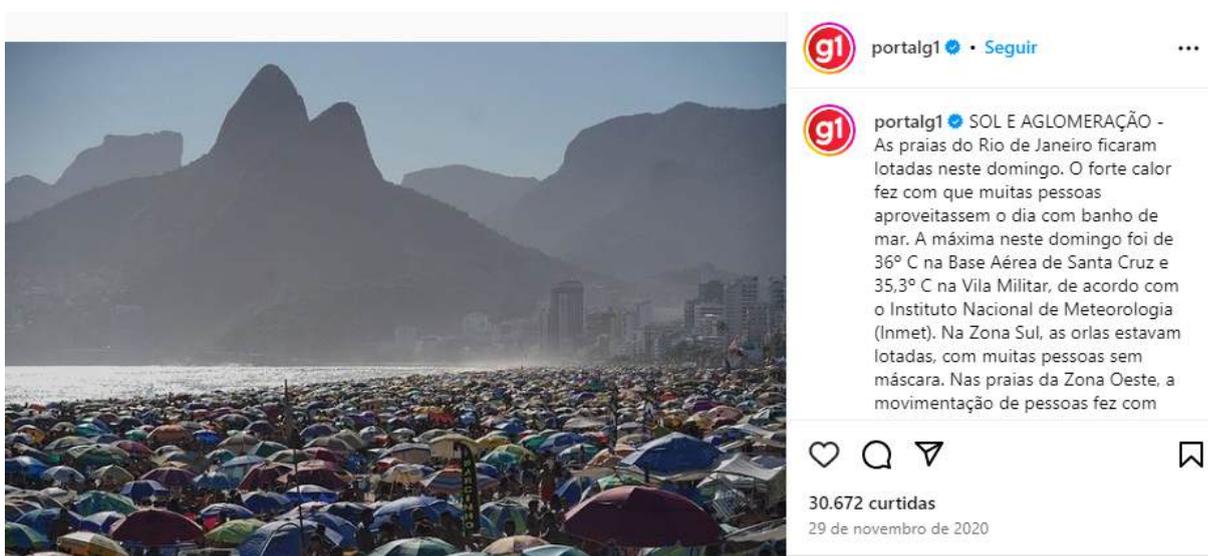
Embora se tenha um capítulo dedicado exclusivamente para a explanação dos conceitos teóricos-metodológicos, ao longo da análise, determinados conceitos (aqueles

essenciais para a análise específica) retornam, aqui, em novas adequações. Não é intenção cair na repetição, mas essa intencional retomada de alguns termos ao longo do texto contribui para reforçar a assimilação, tornando o percurso analítico mais compreensível.

4.1.1 Entre o que se vê e o que se interpreta

Em recordação aos conceitos de Peirce (2003), reafirma-se que as fotografias analisadas constituem signos, sendo seu objeto a realidade que representam, e neste caso, as Figuras 10 e 11 representam as aglomerações nas praias do Rio de Janeiro (ainda que em intensidades diferentes). A diferença nas propriedades icônicas (aspectos visuais) das imagens abre um campo de análise interessante, pois a comparação entre elas evidencia não apenas a dimensão verbal da mensagem jornalística explícita (aquela escrita na legenda), mas, também, a forma como a fotografia consegue reconfigurar uma narrativa visual, enfatizando, suavizando ou, até mesmo, modificando o impacto da informação. Essa diferenciação entre as imagens revela como representações fotográficas de um mesmo objeto, capturadas em contextos semelhantes, podem sugerir interpretações distintas.

Figura 10 - Post do G1 [Instagram], do dia 29 de novembro de 2020.



Fonte: Print do perfil do G1 no Instagram, realizado no dia 30/03/2024. Foto de: Marcos Serra Lima/G1.

Com essa perspectiva em mente, pode-se generalizar que as imagens selecionadas não apenas documentaram as aglomerações durante a pandemia, mas construíram sentidos a partir de suas propriedades visuais e contextuais. Para compreender como essas fotografias se estruturam enquanto signos, recorda-se que toda imagem (mensagem) pode ser examinada em

três níveis: primeiro, em si mesmas, por meio das suas características mais sensoriais e estéticas (quali-signos); segundo, em seu contexto específico (sin-signos); e, por fim, em seu caráter geral (legi-signos), possibilitando a demonstração de padrões recorrentes de dentro significado de uma estrutura maior de representação (Santaella, 2018).

Logo, ao observar as imagens desta categoria, percebe-se que o seu percurso de interpretação se dá em diferentes níveis. Lembrando que, para Peirce (2003), antes de qualquer interpretação, é preciso permitir que o signo fale por si e, dependendo do fundamento do signo, sua relação com o objeto pode variar. Ou seja, se o fundamento de um signo for uma qualidade, ele será um ícone; se for um existente, ele será um índice; se for uma lei, será um símbolo (Santaella, 2018). Em termos práticos e gerais, isso significa que toda fotografia vai carregar um contexto e representar uma determinada situação.

Assim, as Figuras 10 e 11, operam como ícones, ao apresentarem uma composição visual marcante, em que os cenários lotados criam um efeito imediato de impacto visual. Não se esquece dos tipos de interpretação que essas fotografias estão aptas a produzir em seus observadores, sejam elas emocionais, reativos ou lógicos, cabe, contudo, neste momento, focar na sua referencialidade.

Figura 11 - Post do G1 [Instagram], do dia 28 de março de 2021



Fonte: Print do perfil do G1 no Instagram, realizado no dia 30/03/2024. Foto de: Seop.

O que elas indicam? Como índices, revelam evidências concretas do contexto da pandemia, denunciando expressamente o descumprimento da quarentena e a contradição entre o discurso institucional e as práticas sociais. No campo das ideias mais abstratas, essas duas fotografias extrapolam sua função documental e conseguem funcionar em um discurso mais amplo, para além da sua própria referência, provocam reflexões sobre a responsabilidade coletiva, a liberdade entre indivíduo, preocupação com o bem-estar coletivo etc.

Em uma análise mais minuciosa no processo de apreensão dos fenômenos, na primeiridade, as fotografias em si mesmas (quali-signo) despertam sensações imediatas em relação aos seus aspectos visuais: a aglomeração de pessoas, os contrastes de núcleos e a iluminação natural criam uma impressão implícita de normalidade e lazer, mesmo em um contexto pandêmico. Na Figura 10, a composição visual reforça a sensação de aglomeração, mesmo sem evidenciar a efetiva presença humana. Tal existência é apenas sugestionada, ao apresentar uma grande quantidade de guarda-sóis coloridos cobrindo quase toda a faixa de areia. A paisagem do Morro Dois Irmãos ao fundo, um dos cartões-postais do Rio de Janeiro (conhecimento cultural externo e complementado por informações na legenda), destaca um elemento referencial que intensifica a relação entre o signo e seu objeto. Aqui, a fotografia consegue denotar um caráter icônico ao exibir um cenário imediatamente reconhecível (para, é claro, observadores que possuem esse conhecimento), mas, também, opera como um índice de crise sanitária, ao documentar a ausência do distanciamento social, por meio da proximidade dos guarda-sóis.

A composição das duas fotografias acentua o contraste entre a densidade da multidão e a paisagem natural, um contraste que, por si só, já emblema uma contradição: a praia, frequentemente associada à ideia de liberdade e lazer, aqui, apresenta-se como um espaço de risco sanitário. No nível da secundidade, a análise se aprofunda na relação entre o signo visual (a fotografia) e o objeto (a aglomeração na praia). Como enfatizado por Santaella (2002), essa conexão ocorre quando um fenômeno evoca outro. Nesse sentido, as Figuras 10 e 11 não apenas documentam um evento físico específico, mas, também, ativam memórias do contexto global da pandemia. Para compreender plenamente essa relação e reflexão, é necessário relembrar a situação vigente à época das fotografias.

De acordo com dados do portal G1, no mês de novembro de 2020, a média diária de mortes por Covid-19 no Brasil era de 522. Embora esse dado possa parecer pequeno em retrospectiva, diante dos picos mais severos da pandemia, à época, esse número já representava um cenário alarmante. O Rio de Janeiro, especificamente, figurava entre os

estados com maior aumento na média de óbitos. No dia 29 de novembro de 2020, data de publicação da fotografia analisada, o G1 publicou os seguintes dados:

- **Total de mortes:** 172.848
- Mortes registradas nas últimas 24h: 261
- Média de mortes nos últimos 7 dias: 522
- **Total de casos confirmados:** 6.313.656
- Casos registrados nas últimas 24h: 23.496
- Média de novos casos nos últimos 7 dias: 34.748 por dia

Além disso, a primeira quinzena de novembro de 2020 foi marcada por um número recorde de mortes mundiais pela Covid-19²². Esses dados ajudam a contextualizar as (possíveis) percepções dos interagentes ao se depararem com as fotografias: enquanto milhões de pessoas enfrentavam as consequências do vírus e da pandemia, uma parcela significativa da população ocupava espaços públicos em desacordo com as recomendações da OMS.

Embora se reconheça que o acesso à informação digital no Brasil não é absoluto²³, a pandemia da Covid-19 integrava como um dos assuntos mais debatidos no país, tanto na imprensa quanto no meio acadêmico e na sociedade em geral. O fluxo contínuo de informações na mídia (seja no jornalismo digital, televisivo ou radiofônico) contribuía para a formação de uma consciência coletiva sobre os riscos e o desenrolar da pandemia. Considerando esse cenário, é plausível afirmar que tanto as pessoas que aparecem na fotografia quanto aqueles que a observaram, tinham algum grau de consciência, por menor que fosse, sobre a gravidade da crise sanitária.

Diante disso, a reflexão central não se restringe ao motivo pelo qual essas pessoas estavam reunidas na praia apesar da pandemia. O foco da análise reside, justamente, na investigação dos aspectos culturais e narrativos que emergem das imagens e na maneira como elas conseguem construir um discurso dentro do contexto jornalístico do Instagram do G1.

Na terceiridade, a análise se desloca para a interpretação ampliada da fotografia e suas implicações sociais e históricas. Como já dito, as imagens, registradas em um período crítico da pandemia, não apenas documentam a realidade do momento, mas, também, revelam padrões recorrentes de comportamento social diante de crises.

²² G1. Mundo tem recorde diário de casos e de mortes por Covid. Disponível em: <https://g1.globo.com/bemestar/coronavirus/noticia/>. Acesso em: 10 abr. 2024.

²³ G1. Mais de 33 milhões de brasileiros não têm acesso à internet, diz pesquisa. Disponível em: <https://g1.globo.com/tecnologia/noticia/>. Acesso em: 10 abr. 2024.

Construindo um paralelo com a gripe espanhola de 1918, por exemplo, percebe-se que o descaso com medidas de segurança sanitária não é um fenômeno recente, muito menos inédito, no Brasil. Assim como na pandemia da Covid-19, a resistência às restrições e a priorização de atividades sociais e econômicas já se manifestavam naquele período. A recorrência desse padrão evidencia uma série de problemas estruturais, como a dificuldade de internalização de políticas de saúde pública e a influência de narrativas políticas e midiáticas na adesão da população às medidas preventivas. Nesse caso, a atuação do poder público no Brasil se apresenta como um fator determinante. Essa mesma perspectiva já havia sido explorada durante a graduação em Jornalismo desta autora, no Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)²⁴, em que, a partir da semiótica de Peirce, foi possível construir um comparativo entre as fotografias produzidas durante a gripe espanhola e a pandemia da Covid-19, publicadas, respectivamente, nas revistas *Fon-Fon!* e *Veja*. A análise identificou uma relação de semelhança entre as imagens — seja em sua função simbólica, visual ou político-social. Como desdobramento dessa pesquisa, foi publicado também um artigo científico²⁵ com base no mesmo material e abordagem do TCC.

Durante a pandemia da Covid-19, declarações de desdém em relação à gravidade da doença, o descrédito sobre o uso de máscaras e a priorização da economia em detrimento da saúde pública influenciaram diretamente a resposta da sociedade à crise²⁶. O discurso negacionista, amplamente difundido pelo, na época, presidente do Brasil, contribuiu para a fragmentação das percepções sobre a pandemia, afetando a adesão às medidas de isolamento²⁷. Assim, evidencia-se que a narrativa construída pela Figura 10 registra um evento que reflete valores culturais, posicionamentos políticos e construções discursivas.

Antes de aprofundar um pouco mais a reflexão sobre a terceiridade e suas implicações interpretativas, faz-se necessário descrever alguns aspectos semióticos da Figura 11, para que a análise comparativa entre as duas imagens seja devidamente estabelecida. Tratando-se, também, de uma fotografia na qual se observa uma praia do Rio de Janeiro, desta vez, com

²⁴ Ver: 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*. 2022.62f. Monografia (Graduação). Curso de Jornalismo. Universidade Federal do Tocantins. Palmas, 2022. Disponível em: <https://repositorio.uft.edu.br/handle/11612/6820>.

²⁵ Ver: ASSIS, Ingrid Pereira; DA SILVA, Francielly Oliveira Rodrigues. Pandemias e fotojornalismo: comparativo entre a cobertura da gripe espanhola e a pandemia da Covid-19, nas revistas *Fon-Fon!* e *Veja*. *Discursos Fotográficos*, v. 20, n. 34, p. 33-50, 2023. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/48796>.

²⁶ BBC News Brasil. Relembre frases de Bolsonaro sobre a covid-19. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-53327880>. Acesso em: 10 jan. 2025.

²⁷ THE INTERCEPT BRASIL. Coronavírus: economia ou vidas? A lógica genocida por trás da falsa dicotomia. Disponível em: <https://www.intercept.com.br/2020/03/29/>. Acesso em: 10 jan. 2025.

um número considerável de banhistas tanto na areia quanto no mar. A imagem é acompanhada por um texto informativo que afirma: “**Banhistas desrespeitam** decreto da Prefeitura do Rio **e ocupam praias**”. A escolha desse título sugere que a presença das pessoas naquele espaço se dá em desacordo com uma norma oficial.

A composição da imagem mostra uma parte da areia parcialmente ocupada, onde grupos de pessoas se encontram distribuídos de maneira que parecer ser menos densa em comparação à Figura 10. Alguns banhistas caminham pela praia, outros permanecem em pé próximos ao mar, enquanto pequenas interações ocorrem entre os presentes. A cena retrata um ambiente que, embora frequentado, não transmite a mesma sensação de superlotação evidenciada na primeira imagem analisada. Outro aspecto relevante é a ausência significativa de guarda-sóis, o que sugere que a ocupação da praia pode ter ocorrido de maneira mais espontânea, sem longas permanências dos frequentadores.

No aspecto jornalístico, tanto a escolha do enquadramento quanto a legenda que acompanha a imagem reforçam uma narrativa crítica, enfatizando a presença dos banhistas como uma violação do decreto municipal. O uso de destaques gráficos no texto, como negrito e cores diferentes para os termos “desrespeitam” e “ocupam”, direciona o olhar do interagente para a ideia de violação, reforçando a leitura do momento como um comportamento inadequado. Na abordagem semiótica, a terceiridade representa o estágio em que a interpretação do signo é ampliada e as conexões entre a qualidade da imagem e a realidade representada são aprofundadas.

Ao comparar a Figura 10 com a Figura 11, percebe-se que, embora ambas retratem praias cariocas, há uma diferença substancial na atmosfera visual e interpretativa das imagens. A segunda fotografia apresenta uma narrativa distinta, pois foi capturada em um período no qual a pandemia da Covid-19 ainda registrava recordes mensais de mortes em diversas regiões do Brasil, mesmo após o início da vacinação.

Segundo os dados do G1, em 14 das 27 unidades federativas do país, março de 2021 foi o mês com maior número de óbitos²⁸. Esse contexto é relevante para compreender a maneira como a fotografia pode ter sido percebida e interpretada. Em um perfil jornalístico como o do G1, a fotografia não é apenas um elemento informativo, mas um registro documental, que integra um processo contínuo de construção da memória social. Assim, a análise semiótica dessas fotografias, um vestígio visual do período pandêmico, revela que não

²⁸ G1. Mais da metade dos estados brasileiros têm recorde de mortes por Covid-19 em março, apontam secretarias de Saúde. Disponível em: <<https://g1.globo.com/bemestar/coronavirus/noticia/>>. Acesso em: 12 abr. 2024.

se trata apenas do que está explicitamente representado, mas, também, dos efeitos de sentido que podem ser extraídos das imagens.

Para que uma fotografia se torne um símbolo, é necessário passar pelos estágios da indicialidade e da iconicidade (Tacca, 2005). Se o ícone visual é uma construção social e pode ser direcionado para ativar emoções e reflexões individuais ou coletivas, então, a comparação entre as Figuras 10 e 11 abre espaço para leituras interpretativas diversas sobre o comportamento social durante a pandemia. Ainda que a legenda da Figura 11 utilize um tom crítico para enfatizar o desrespeito ao decreto municipal, o conjunto da imagem abre espaço para uma leitura menos alarmante do que a Figura 10. A menor densidade de pessoas, a distribuição mais espaçada dos banhistas e a ausência de elementos visuais que remetam à superlotação sugerem que, naquele momento, a percepção pública da pandemia já havia se transformado, embora não por completo.

Essa mudança de leitura se intensifica quando se observa a diferença no enquadramento das fotografias. Enquanto a Figura 10 apresenta uma visão panorâmica, que acentua a quantidade de pessoas e a ocupação massiva do espaço, a Figura 11 adota um enquadramento mais fechado, tornando a presença das pessoas mais visível, porém em um contexto menos caótico. Esse contraste gera um efeito interpretativo singular: se, na primeira fotografia, a pandemia é evocada pela imposição visual da aglomeração, na segunda, a presença de pessoas na praia já não causa o mesmo impacto. A narrativa sobre o perigo da Covid-19 parece enfraquecida, apesar dos altos índices de mortes registrados naquele período.

Poderia-se afirmar que a menor quantidade de pessoas na praia, observada na Figura 11, é consequência do aumento no número de mortes, da ampliação da consciência coletiva ou do início da vacinação? A resposta não é absoluta. Sim, faz sentido considerar que fatores como o agravamento da crise e o avanço das campanhas de imunização tenham influenciado o comportamento social, levando parte da população a evitar aglomerações. Ou, de maneira mais sombria, talvez a redução no fluxo de pessoas também reflita o impacto das perdas humanas. No entanto, não se pode pressupor com certeza as motivações individuais de cada frequentador da praia. Por outro lado, não é essa a questão central desta análise. Independentemente dos motivos que levaram à redução do número de banhistas, o que se destaca é como essas imagens (e suas respectivas legendas) articularam narrativas sobre a pandemia, em seus respectivos períodos de divulgação.

Ao contextualizar os aspectos técnicos das máquinas fotográficas, Manovich (2017, p. 14) destaca que “plataformas como o Instagram nos fazem perceber quão incrivelmente

heterogêneos eram (e continuam sendo) outros meios, e quão incrivelmente parciais e tendenciosas são as amostras que temos utilizado para construir relatos históricos e teóricos”²⁹. Considerando que as fotos publicadas em um perfil jornalístico devem ser informativas (ou pelo menos supõem-se que sejam), espera-se que os interagentes acreditem que tais imagens representem fielmente o que elas indicam, pois, “independentemente de sua gênese, a imagem passa necessariamente por duas experiências inseparáveis: a primeira, da ordem da natureza, ligada ao funcionamento do organismo humano, e a segunda, da ordem da cultura, ligada ao contexto sociocultural” (Tacca, 2005, p. 11).

Com base no potencial de sentido existente em qualquer signo (Santaella, 2002), pode-se afirmar que há, nas figuras 10 e 11, o potencial narrativo sugestivo de dualidade. Assim, supõem-se que antes da vacinação, a Figura 10 retrata um claro e assustador desrespeito às indicações de isolamento, transmitindo uma sensação de desordem e falta de controle social. Após o início da vacinação, as praias, ainda que com aglomerações, exibem mais espaços e transmitem, de certa forma, a ideia de uma paulatina flexibilização da pandemia. Na concepção desta autora, as fotografias analisadas revelam uma mesma temática em contextos distintos, mas que interagem entre si.

Embora possam ser compreendidas separadamente, nesta pesquisa, elas se tornam mais expressivas e adquirem um sentido quando comparadas. Esse processo guia o observador à compreensão do plano narrativo apresentado, intencional ou não, pelo G1. A hipótese que sustenta este trabalho se firma na ideia de que são essas características opostas de enfoque e enquadramento entre as imagens, que fazem com elas funcionem de forma narrativa, habilitando as representações e sentimentos apontados acima.

Essas comparações entre as fotografias não tem por intenção colocá-las em competição, em busca de qual é a melhor, mas, sim, traçar as principais características semióticas que constam nas próprias imagens, em suas significações abstratas e em seu poder simbólico. São essas práticas que contribuem com a interpretação e contextualização das imagens, levando à criação de narrativas. Assim, as imagens, se postas em comparação e sob a teoria da semiótica peirciana, funcionam como signos indiciais, por conseguirem se mover mediante 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, sim, entender que houve uma mudança no tom narrativo.

²⁹ No original: “I simply want to note how platforms such as Instagram make us realize how incredibly heterogeneous other media were (and continue to be), and how incredibly partial and biased are their samples we have been using to construct historical and theoretical accounts”.

4.2 Análise comparada da categoria “Hospitais e/ou internações”

Com treze fotografias, a categoria que retrata hospitais e/ou internações se destaca pelo peso visual e emocional. O tom predominante? Denso, carregado, quase sufocante. As imagens transbordam esgotamento, sobrecarga e a brutalidade da crise sanitária sobre o sistema de saúde. É praticamente impossível não sentir esse impacto ao observar cenas de superlotação, pacientes intubados e profissionais visivelmente exaustos. Afinal, não dá para esperar que um ambiente hospitalar, em meio a uma pandemia, transmita esperança e leveza, certo?

Figura 12 - Fotomontagem da Categoria “Hospitais e/ou internações”



Fonte: Elaborado pela autora (2025).

Curiosamente, ao colocar lado a lado as doze das treze imagens selecionadas, percebe-se uma paleta visual quase que padronizada: branco, azul e vermelho. O branco dos leitos e dos corredores frios, o azul dos Equipamentos de Proteção Individual (EPIs), e o vermelho (ora sutil, ora gritante) das roupas lembram da urgência/emergência/violência do momento. O excesso de leitos ocupados deveria ser esperado, mas ver essas imagens organizadas em sequência causa um impacto diferente, pelo menos nesta autora, mas também familiar (aquele tipo de choque que não vem da novidade, mas da dura reafirmação de uma realidade, infelizmente, testemunhada).

Agora, olhando pela ótica semiótica, a própria colagem funciona como um signo que mantém uma relação direta com o objeto: a crise hospitalar. As imagens não apenas

documentam a pandemia, mas a indicam de maneira incontornável (são índices visuais da lotação dos hospitais e da tensão nos corredores médicos). Os profissionais de saúde, que aparecem em praticamente todas as cenas, tornam-se figuras centrais na narrativa visual, simbolizando tanto a linha de frente da luta contra o vírus quanto o desgaste extremo que essa batalha impôs a eles.

Além disso, as fotografias se estruturam em um discurso institucional claro: o de conscientização. O enquadramento reforça essa intenção. O fotojornalismo, aqui, vai além do registro documental e entra no campo da sensibilização. Assim como na categoria de distanciamento social e aglomerações, a repetição de imagens de UTIs superlotadas e pacientes recebendo cuidados reflete, novamente, padrões visuais que já foram vistos em outros contextos pandêmicos ao longo da história (Kolata, 2002). Esse tipo de representação reforça um arquétipo do “herói da saúde”, no qual os profissionais médicos são posicionados como protagonistas da narrativa pandêmica, ao mesmo tempo, em que, também, são retratados como vítimas do sistema colapsado.

O narrar da morte igualmente pode ser percebido nas imagens, mesmo que de forma mais sutil. A ausência dos rostos dos pacientes, muitas vezes, cobertos por máscaras e equipamentos médicos, desumaniza a doença ao passo em que reforça o impacto dela. Não se trata apenas de pessoas adoecendo, mas de um sistema em colapso e uma sociedade que precisa lidar com as consequências de decisões políticas e sociais tomadas ao longo da pandemia.

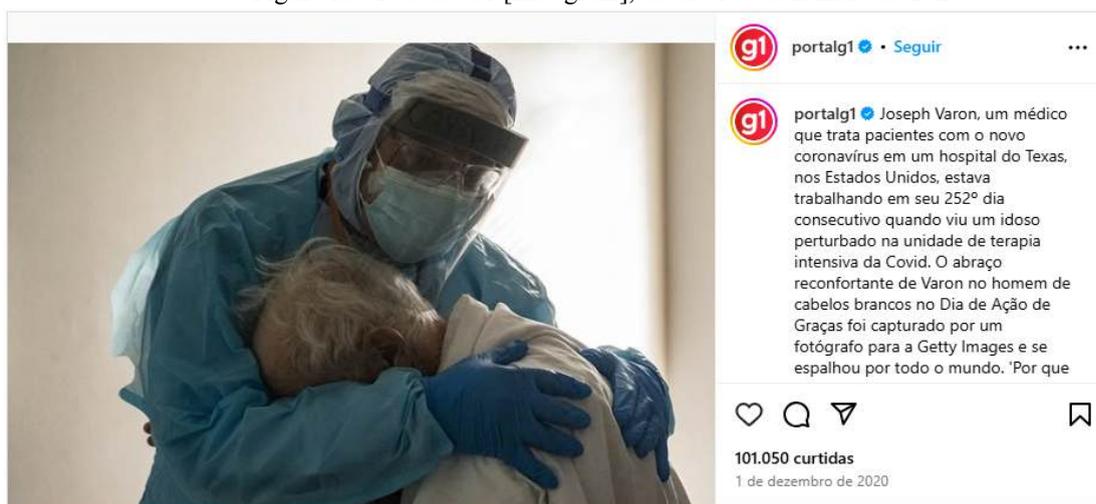
4.2.1 Hospitais como espaços narrativos

Para uma análise mais detalhada, escolheu-se uma fotografia publicada no dia 1º de dezembro de 2020 e outra no dia 16 de março de 2021, novamente, com temporalidade opostas, visando o alinhamento com a comparação narrativa. A escolha se justifica, diferentemente da categoria anterior, na discrepância do contraste entre a massificação e individualização.

Enquanto a Figura 14 evidencia a pandemia como um evento coletivo (com hospitais lotados, leitos ocupados e ausência de rostos identificáveis), a Figura 13 direciona o olhar para o impacto humano, mas, individual, da crise, evidenciado na imagem abaixo, na qual um profissional de saúde abraça um paciente idoso.

Embora a Figura 13 não tenha sido tirada no Brasil, sua capacidade de evocar uma relação contextual e afetiva com a realidade nacional é inegável. Ao capturar um momento de fragilidade e acolhimento, narrativas de uma pandemia que, até aquele momento, ainda não contava com a vacina como alternativa concreta para a maioria da população, foram desenvolvidas.

Figura 13 - Post do G1 [Instagram], do dia 1 de dezembro de 2020



Fonte: Print do perfil do G1 no Instagram, realizado no dia 10/01/2025. Foto de: Go Nakamura/Getty Images.

Recorda-se que, no dia 1º de dezembro de 2020, o Ministério da Saúde divulgou os primeiros detalhes sobre a estratégia de vacinação contra a Covid-19 no Brasil. A previsão era de que a imunização começasse pelos grupos prioritários: idosos, profissionais da saúde e indígenas³⁰. Já no dia 16 de março de 2021, a situação era outra (ou melhor, era um aprofundamento brutal do mesmo cenário).

³⁰ G1. Terça-feira, 1º de dezembro. Resumo do Dia, 01 dez. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/>. Acesso em: 10 jan. 2025.

Figura 14 - Post do G1 [Instagram], do dia 16 de março de 2021



Fonte: Print do perfil do G1 no Instagram, realizado no dia 10/01/2025. Foto de: Suamy Beydoun/Agência de Fotografia (AGIF)/Estadão Conteúdo.

Além da inversão inédita de papéis, com hospitais privados solicitando ajuda à rede pública, o Brasil registrou um número trágico de mais de 2.700 mortes em 24 horas³¹. Em São Paulo, onde foi feito o registro da Figura 14, a crise atingia um novo patamar: foram 679 óbitos apenas naquele dia, consolidando-se como o momento mais letal da pandemia até então. No total, até 16 de março, mais de 282,4 mil brasileiros morreram por complicações da doença. Enquanto isso, mudanças políticas eram refletidas no Ministério da Saúde, com a troca de mais um secretário³². O que essas imagens e contextos revelam? Uma crise sanitária que extrapola os hospitais e atinge esferas políticas, sociais e psicológicas.

O Brasil, em março de 2021, já não era apenas um país enfrentando uma pandemia, mas um campo de batalha no qual ciência, política e desinformação se cruzaram em um embate diário. Como argumentado por Platão, se todo pensamento é dialógico por natureza, ao trazer essas fotografias para análise, o objetivo não é apenas compreender seus significados isolados, mas inseridos no fluxo narrativo da história. Então, a comparação entre as Figuras 13 e 14 oferece um contraste de individualização da experiência da pandemia e de massificação do sofrimento e o esgotamento estrutural dos hospitais.

³¹ G1. Terça-feira, 16 de março. Resumo do Dia, 16 mar. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/>. Acesso em: 10 jan. 2025

³² G1. Bolsonaro escolhe médico Marcelo Queiroga para substituir Pazuello no Ministério da Saúde. G1, 15 mar. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/>. Acesso em: 10 jan. 2025.

Na primeira camada de observação, as duas imagens carregam atmosferas completamente distintas. A Figura 13, tirada em um hospital nos Estados Unidos, apresenta um médico, vestido com EPI, abraçando um paciente idoso. O rosto do paciente não aparece, mas seu corpo está inclinado no abraço. A percepção imediata é de conforto. Já a Figura 14 entrega um impacto diferente. Ao invés de uma cena individualizada, a imagem constrói um campo visual repleto de leitos e pacientes dispostos de maneira repetitiva, em um ambiente hospitalar sobrecarregado. Quanto às cores, o azul dos lençóis e dos EPIs se mistura ao branco das paredes e das macas, criando uma estética de impessoalidade. A cena consegue transmitir um senso de exaustão coletiva, como se o hospital tivesse deixado de ser um espaço de cuidado e se transformado em uma trincheira de corpos vivos, aguardando desfechos (im)previsíveis. O desconforto gerado não vem apenas do volume de pacientes, mas da maneira como a repetição dos elementos visuais desumaniza a experiência do adoecimento.

A relação entre as imagens e o contexto pandêmico escancara dois aspectos centrais da crise: a experiência individual do sofrimento e a sua massificação. A Figura 13, ao destacar a interação entre médico e paciente, reforça a dimensão emocional da pandemia. Em um contexto de isolamento extremo, aquele abraço (mediado por camadas de tecido e barreiras protetivas), torna-se um símbolo da necessidade humana de contato. Por outro lado, a Figura 14 insere a pandemia em um registro mais sistêmico. O hospital lotado, a ausência de rostos reconhecíveis... tudo nessa imagem reforça a noção de crise generalizada. O enquadramento fotográfico contribui para essa leitura ao priorizar a repetição de elementos, criando um efeito de continuidade que sugere que aquele cenário se replica em inúmeros hospitais ao redor do país. Se na Figura 13 há um rosto (mesmo que parcialmente oculto) para direcionar a interpretação, na Figura 14 há apenas um grupo de pessoas anônimas, diluídas no caos da emergência sanitária.

Na terceira camada da análise, as imagens ultrapassam o que mostram diretamente e se transformam em narrativas visuais sobre a pandemia. A Figura 13 ressoa com narrativas de resistência e humanidade, posicionando os profissionais de saúde como figuras centrais não apenas no combate à Covid-19, mas, também, na preservação da dignidade dos pacientes. O abraço ali registrado encapsula um momento raro em um ambiente que, na maior parte do tempo, era definido pelo distanciamento e pelo medo do contágio.

Já a Figura 14 projeta uma percepção diferente. Ela não trata do vínculo humano, mas da falência das estruturas de saúde. A sobrecarga hospitalar é apresentada como um fato consumado, uma realidade que extrapola a unidade, o pessoal, e atinge o coletivo. Nesse

sentido, a fotografia pode ser interpretada como uma consequência da ineficiência do gerenciamento da crise no Brasil. O fato de ser uma imagem capturada em março de 2021 (um dos períodos mais trágicos da pandemia no país) só reforça essa interpretação. O título da publicação, que destaca a inversão na lógica do sistema hospitalar, com instituições privadas recorrendo ao setor público, adiciona mais uma camada de significado à imagem. O que antes era visto como um setor autossuficiente agora se encontrava em colapso, sem alternativas viáveis dentro do próprio modelo de assistência.

As duas imagens, embora componham o mesmo eixo temático dentro da categoria de hospitais e/ou internações, são representações distintas da pandemia. Uma foca no pessoal, e a outra, na multidão. Uma busca um instante de respiro (literal e metaforicamente), a outra, evidencia o sufocamento de um sistema inteiro. Ao observar essas camadas, percebe-se que a fotografia jornalística, mais do que nunca, foi um agente ativo na construção das narrativas visuais da Covid-19.

D4.3 Análise comparada da categoria: “Vacinação e/ou morte”

Dentre todas as categorias analisadas, a de vacinação e/ou morte se destaca não apenas pelo maior número de fotografias (16), mas pelo impacto emocional que carrega. Talvez seja o mais complexo de articular, não pela dificuldade técnica da análise, mas pela necessidade de fôlego antes de revisitar um período em que a esperança e o luto coexistiram de maneira brutal. Aqui, mais do que em qualquer outra categoria, as imagens não apenas informam, mas ativam memórias, reacendem dores e reforçam a dimensão coletiva da pandemia.

Se nas outras categorias o impacto visual já era forte, nesta, ele ganha outra camada: a da lembrança do sofrimento individual e coletivo. Cada fotografia consegue resgatar fragmentos de um tempo que, para muitos brasileiros, foi um constante oscilar entre alívio e luto, entre o anúncio da vacina e os números de mortos que não paravam de subir, entre a sensação de intervalo da dor e a constatação de que a imunização, apesar de fundamental, não traria de volta aqueles que partiram. Esperança e morte, que em qualquer outro contexto, poderiam ser opostos absolutos, aparecem, então, entrelaçados. No fim das contas, a vacinação foi menos sobre erradicar um vírus e mais para garantir que a vida humana continuasse, apesar de tudo.

uma marca pessoal. Se analisar imagens da pandemia da Covid-19, já carrega um peso para qualquer observador, para esta autora, esse processo é um pouco mais profundo e pessoal.

Como descrito no início da Introdução deste trabalho, a perda do primo, Rogério Alves Magalhães Junior, vítima da Covid-19 em 21 de maio de 2021, já seria um motivo suficiente para tornar essa análise dolorosa, mas não foi só ele. No intervalo de poucos dias, a família desta autora perdeu, também, a tia, Darly Oliveira Serra Magalhães, no dia 29 de maio, e o tio, Rogério Alves Magalhães, no dia 1º de junho³³. Darly faleceu um dia antes do aniversário da filha mais nova, Ellen Cristina, e do próprio esposo, comemorado em 30 de maio. Detalhes que, para quem observa de fora, podem parecer apenas coincidências cruéis do destino, mas que para quem viveu, transformam cada data em uma lembrança difícil de carregar. Rogério faleceu, quase trinta e oito horas após uma ligação de vídeo feita por uma enfermeira da UTI, num ato de empatia, permitindo que suas filhas e sobrinhas pudessem vê-lo, mesmo que em coma induzido (não se sabia que seria a última vez), no dia do seu próprio aniversário de vida e de casamento.

Esse relato, que pode parecer distante da proposta acadêmica, são, na verdade, uma parte importante da compreensão do impacto da pandemia na vida desta autora (e de outros brasileiros). Isto se faz importante para que você, leitor, saiba de qual ponto de vista esta investigação parte e o que a atravessa. Enquanto as mortes eram divulgadas como estatísticas nos discursos oficiais e nos portais jornalísticos, nas casas, nos hospitais e nos cemitérios, cada perda era um mundo sendo desestruturado. Aqui entra uma reflexão crítica: durante a CPI da Covid-19 (entre 27 de abril e 26 de outubro de 2021), o ex-secretário de Comunicação da Presidência, Fabio Wajngarten, revelou que a Pfizer, ainda em 2020, havia enviado múltiplos e-mails ao governo brasileiro oferecendo doses da vacina. Entre setembro e novembro daquele ano, essas mensagens ficaram sem resposta. A Pfizer afirmou que ofereceu 70 milhões de doses ao Brasil, com possibilidade de entrega a partir de dezembro de 2020, mas o governo ignorou. A decisão de finalmente firmar contrato veio apenas em março de 2021³⁴.

Neste momento, não se trata apenas de estabelecer uma lógica de culpabilização, embora a responsabilidade seja inegável. Trata-se de compreender como essa narrativa contextual foi construída: enquanto a vacina permanecia sem resposta, famílias inteiras se

³³ G1. Auditor fiscal do TO morre de Covid dias depois de perder a mulher e o filho para a doença. G1 Tocantins, 2 jun. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/to/tocantins/noticia/2021>. Acesso em: 12 jan. 2025.

³⁴ G1. Veja cronologia dos contatos entre a Pfizer e o governo federal. G1 Política, 13 maio 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2021>. Acesso em: 12 jan. 2025.

despediam de seus entes queridos. Os documentos oficiais podem registrar os números, as imagens podem retratar o sofrimento, mas para aqueles que viveram esse período e sofreram com perdas, não há estatística que traduza a ausência e nunca terá.

Feita tal contextualização, segue-se para o primeiro nível de observação da Figura 16, que traz um enquadramento simbólico e direto: a pá cravada na terra remexida ocupa o primeiro plano da imagem, indicando um sepultamento recente ou prestes a acontecer. O solo avermelhado, cortado por buracos e montes de barro, remete visualmente ao ritmo incessante de enterros durante o auge da pandemia. Ao fundo, dois homens, possivelmente coveiros, vestidos com equipamentos de proteção, observam a cena. Não há corpos visíveis, não há rostos, não há despedidas explícitas, mas a ausência é gritante.

O que se vê na imagem é um índice da morte em sua forma mais crua, desprovida de qualquer tentativa de suavização. A terra revolvida, o cansaço implícito dos trabalhadores e a vastidão do espaço ao redor fazem da imagem uma representação do peso da pandemia, condensando em um único quadro a fragilidade humana.

Figura 16 - Post do G1 [Instagram], do dia 10 de março de 2021



Fonte: Print do perfil do G1 no Instagram, realizado no dia 10/01/2025. Foto de: Carla Carniel/Reuters.

Já no nível da terceiridade, a Figura 16 extrapola o registro documental e se insere em uma discussão sobre políticas públicas e gestão da crise sanitária. A legenda da publicação

reforça a gravidade do momento: o Brasil havia superado os Estados Unidos no número de mortes diárias por Covid-19.

A fotografia, então, não é apenas um retrato da pandemia, mas um comentário visual sobre a condução política da crise. O sepultamento em massa, capturado na imagem, torna-se um símbolo do impacto das decisões (ou da falta delas) sobre a população.

Por outro lado, a Figura 17 ocupa o extremo oposto da narrativa. A cena retrata o momento em que uma idosa de 101 anos recebe a vacina contra a Covid-19, em uma clínica na Alemanha, tornando-se a primeira pessoa no país a ser imunizada. O enquadramento direciona o olhar para a expressão serena da mulher e para o movimento cuidadoso dos dois profissionais de saúde (principalmente, a que está com a mão no ombro da idosa, um gesto de conforto). Se na Figura 16 há uma ausência dolorosa, aqui há presença, toque, vida. A paleta de cores mais quente, com cortinas alaranjadas ao fundo, contrasta com os tons frios predominantes em muitas das imagens da pandemia, criando um clima visual mais acolhedor.

Figura 17 - Post do G1 [Instagram], do dia 26 de dezembro de 2020



Fonte: Print do perfil do G1 no Instagram, realizado no dia 10/01/2025. Foto de: Matthias Bein/DPA/AFP.

No entanto, há um detalhe curioso na composição que merece destaque: no canto superior da imagem, um microfone *boom*, comumente utilizado em transmissões jornalísticas para captação de áudio, surge discretamente, evidenciando o caráter midiático do momento. O

que, de certa forma, revela a intencionalidade do registro. Julga-se que a imagem foi cuidadosamente registrada para circular em diferentes meios.

Aqui, a fotografia não é apenas um documento do início da vacinação, ela é uma peça numa construção narrativa maior, na qual a vacina é representada como um divisor de águas. O equipamento jornalístico sugere que este não é um instante casual capturado espontaneamente, mas um momento projetado para ser visto, lembrado e difundido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que se vislumbra com a conclusão deste trabalho não é a revelação de um fato desconhecido ou inédito, mas, sim, a reafirmação de um debate já amplamente discutido – e que, paradoxalmente, corre o risco de ser esquecido em meio à saturação de imagens e à dinâmica acelerada de consumo do Instagram. Se, no início, a hipótese se ancorava na ideia de que o tom narrativo das fotografias oscilava entre caos e esperança, a conclusão alcançada demonstra que a construção visual da pandemia foi muito mais complexa do que uma mera dualidade estética. O impacto dessas imagens não se restringe apenas ao choque inicial ou à esperança posterior, mas se insere em camadas discursivas mais profundas, que perpassam a memória, a política e a forma como eventos históricos são arquivados (e, eventualmente, esquecidos) na sociedade.

Retomando o questionamento central desta pesquisa – como o G1 construiu a narrativa fotojornalística sobre a pandemia da Covid-19 em seu Instagram antes e depois do início da vacinação no Brasil? – a resposta que se desenha é a de uma narrativa em constante movimento, estruturada em torno de uma dualidade que reflete a própria trajetória do período pandêmico. Houve, de fato, um deslocamento na forma como a crise sanitária foi representada visualmente, mas, assume-se que esse deslocamento não pode ser reduzido a uma simples oposição entre sofrimento e esperança.

Refletindo sobre o trajeto percorrido no desenvolvimento desta dissertação, delinea-se que, durante o processo de triagem das 900 publicações coletadas no Instagram do G1 (abrangendo os meses de novembro e dezembro de 2020, e janeiro, fevereiro e março de 2021), a definição do *corpus* passou por um processo de exclusão, fundamentado em critérios visualmente lógicos e coerentes com a proposta deste trabalho. O primeiro critério excluiu publicações sem fotografias, como vídeos, mapas, cartões digitais e peças publicitárias. Como apresentado anteriormente, no início do capítulo 4, o período pandêmico exigiu uma adaptação significativa dos veículos jornalísticos, resultando na publicação de conteúdos reaproveitados, como, por exemplo, vídeos de telejornais e infográficos sobre o alcance da Covid-19. O segundo critério eliminou postagens sem relação direta com a pandemia, ou seja, qualquer publicação que não abordasse a Covid-19 ou a vacinação foi desconsiderada.

Após essa triagem inicial, foi necessária uma análise mais detalhada para delimitar ainda mais o *corpus*. Nessa fase, foram excluídas: a) fotografias de bancos de imagens ou com propósito predominantemente publicitário; b) imagens focadas exclusivamente em rostos

individuais (especialmente políticos), sem contextualização visual que permitisse uma leitura narrativa mais ampla; c) fotografias recortadas para incluir declarações das fontes, uma vez que, constatou-se que, nesses casos, a composição original da imagem era alterada para dar ênfase ao texto. Como essas modificações comprometiam a análise semiótica, essas publicações foram excluídas do *corpus*.

Com esse processo de delimitação, o conjunto final de 34 publicações foi definido para a análise, cujas fotografias foram organizadas em três categorias principais: distanciamento social e aglomerações (5 fotografias), hospitais e/ou internações (13 fotografias) e vacinação e/ou morte (16 fotografias). Para sistematizar essa investigação, adotou-se o procedimento metodológico fundamentado na leitura semiótica de signos, percorrendo os três níveis de primeiridade (contemplação), secundidade (discriminação) e terceiridade (generalização). Paralelamente, buscou-se aprofundar as possíveis representações da tricotomia do signo, examinando ícone, índice e símbolo. Essa estrutura (detalhada no Apêndice 1) permitiu não apenas uma descrição técnica das imagens, mas, também, a interpretação dos possíveis sentidos que delas poderiam ser extraídos.

A categorização das fotografias em grupos temáticos seguiu um princípio metodológico que buscou compreender a tematização como formulação abstrata de valores ideológicos no nível narrativo. Já que, na perspectiva desta autora, não se tratava apenas de separar as imagens em grupos, mas de apreender o que esses temas revelam sobre a maneira como a pandemia foi representada visualmente. A figurativização narrativa das fotografias selecionadas cumpriu sua função para a construção do efeito de realidade, pois: a) inseriu figuras vinculadas ao mundo natural; b) manifestou significados sócio-históricos e ideológicos, conectados aos acontecimentos da pandemia; e c) criou aproximação sensorial, permitindo que o observador percebesse e interpretasse os registros de forma mais imersiva.

Cabe, também, neste momento, justificar a escolha específica das seis fotografias analisadas em profundidade, sendo duas para cada uma das três categorias. Durante o processo de sistematização, observou-se uma recorrência de padrões visuais e narrativos, o que, inicialmente, poderia sugerir um risco de redundância analítica. No entanto, longe de tornar o estudo enfadonho ou limitar a aplicação da semiótica peirciana, essa repetição revelou-se fundamental para a argumentação desta dissertação. Assim como no trabalho de conclusão de curso desta autora, optou-se por um recorte mais aprofundado em fotografias específicas, pois, conforme Peirce (2003) demarca, é possível extrair generalidades que pertencem a todos os fenômenos a partir da análise de casos específicos.

Os objetivos específicos estabelecidos ao longo do trabalho conduziram a conclusões importantes. Primeiro, ao detalhar os conceitos metodológicos, concluiu-se que a semiótica de Peirce, funciona como um método adequado para a análise proposta. Em segundo lugar, ao revisitar um pouco a história da fotografia, principalmente durante a cobertura de guerras e sua influência na construção de narrativas visuais, compreendeu-se que, no ambiente digital, essa linguagem adquire novas camadas de significado. No Instagram, a fotografia deixa de ser apenas um registro estático e passa a operar como um elemento dinâmico, que se transforma a partir da interação dos interagentes. Embora esta investigação não tenha adentrado nessa perspectiva, analisando comentários, por exemplo, reconhece-se que isto abre um espaço para pesquisas futuras.

Por fim, ao analisar o material publicado pelo G1 durante a pandemia, ficou evidente que a construção narrativa da pandemia da Covid-19 por meio das imagens não foi apenas um reflexo dos eventos, mas, igualmente, um instrumento de enquadramento da realidade. Ao comparar as imagens publicadas antes e depois do início da vacinação, constatou-se um deslocamento no tom narrativo. As fotografias do período pré-vacinação enfatizavam o colapso hospitalar, o luto e a sobrecarga dos profissionais de saúde, enquanto, no período posterior, ainda que a pandemia estivesse longe de ser superada, as imagens passaram a incorporar elementos de superação, com registros de vacinação, abraços e momentos de retomada gradual da vida. Essa mudança, no entanto, não foi linear (e nem poderia ser, considerando a complexidade da crise enfrentada).

Dessa forma, a hipótese inicial de que as imagens publicadas antes da vacinação tenderiam a apresentar um tom mais dramático e melancólico, enquanto as imagens posteriores adotariam um tom mais otimista, confirmou-se em parte, mas não de maneira absoluta. Embora haja uma tendência narrativa para esses direcionamentos, a análise semiótica permitiu identificar nuances que mostram que a fotografia, mesmo quando inserida em um ambiente digital de consumo rápido, ainda carrega camadas de significado que extrapolam a polarização entre pessimismo e otimismo. Assim como a vida não é dual ou maniqueísta, não o é a fotografia ou a narrativa construída a partir dela.

Se há algo que esta pesquisa deixa claro, é que a pandemia da Covid-19 não foi apenas uma crise de saúde pública. Foi um fenômeno de grandes escalas sócio-políticas-simbólicas e as imagens produzidas nesse período refletem essa complexidade. O Instagram do G1, ao construir sua narrativa visual, não apenas documentou a pandemia, mas ajudou a moldar como esse período será lembrado – ou, em alguns casos, esquecido. A fotografia, como signo,

possui o poder de fixar momentos na memória, mas, em um mundo onde imagens são consumidas e descartadas em questão de segundos, resta o questionamento: quais dessas representações permanecerão?

Portanto, a reflexão principal, aqui, não é só sobre os possíveis impactos deste trabalho, mas também os efeitos interpretativos que ele pode e consegue gerar (tanto para esta autora quanto para os leitores desta pesquisa). Para Peirce (2003), o valor de uma investigação está justamente nos efeitos que ela provoca no pesquisador e em quem a consome. Esses efeitos interpretantes se manifestam nas transformações do pensamento e da compreensão, ao longo e após a pesquisa (Barichello, 2014). E o que mudou para esta autora desde o início até agora, no encerramento deste estudo?

Primeiramente, a concepção dualista sobre a fotografia ficou para trás, pois, como já dito, ficou evidente que objetos, fenômenos e até pessoas não se limitam a categorias fixas. Mesmo sabendo que, na prática, no cotidiano, o evidente quase sempre escapa da lógica e da racionalidade. Por isso, em vez de afirmar que esta pesquisa chega a uma conclusão definitiva, destaca-se que, como parte de um aprofundamento na semiótica de Peirce, este parece ser apenas um ponto de partida. Conclui-se que, compreender como as narrativas operam permite perceber com maior criticidade como a forma de retratar um evento influencia e define a interpretação histórica, no presente e no futuro.

De modo geral, não se vislumbra, mas se almeja que este trabalho possa contribuir, de alguma maneira, para o pensamento crítico sobre a fotografia e suas implicações narrativas. A ideia de que a representação visual da pandemia não foi neutra, mas guiada por decisões editoriais e narrativas, precisa continuar sendo debatida, pois essas escolhas determinam quais histórias são enfatizadas e quais são silenciadas. As constatações aqui apresentadas indicam que o trabalho não se encerra, apontando para novos desdobramentos e para a sua continuidade em investigações futuras. Um próximo estudo poderia explorar a relação entre o engajamento do público e a recepção dessas imagens, ampliando o debate sobre como os interagentes interpretam, assimilam e ressignificam as representações visuais da pandemia (ou de qualquer outro fenômeno), conforme já mencionado.

Vivenciar momentos históricos não é exatamente algo interessante, especialmente em tempos de tanto sofrimento psíquico. O que se conclui, com certo pesar, é que a pandemia da Covid-19 foi tão avassaladora, mortal e assustadora, que o sentimento que resta, apesar do número de pesquisas acadêmicas (e sem desmerecer o trabalho incansável de cientistas e pesquisadores), é o de um trauma coletivo ainda preso na fase da negação. Como se a própria

existência desse acontecimento fosse algo que muitos evitam encarar. Uma espécie de defesa psíquica coletiva, na qual a negação da Covid-19 encontra abrigo na dor compartilhada. Simplesmente, não se fala sobre. Pelo menos, não tanto quanto se poderia. O isolamento, as notícias diárias, o medo da morte e da perda... tudo isso parece ter sido empurrado para um canto silencioso da memória, como se ignorar fosse sinônimo de seguir em frente, mas as fotografias perduram, como uma forma de presença das ausências.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Vera Teixeira. *O verbal e o não verbal*. UNESP, 2004.
- ALCAIDE, Estela. *Fotoperiodismo 3.0*. Editorial Libros. com, 2017.
- ASSIS, Ingrid Pereira de et al. Notícias autodestrutivas: conteúdo jornalístico em Stories do Instagram e no Snapchat. 2020.
- Assis, I. P. de, & Silva, F. O. R. da. (2023). Pandemias e fotojornalismo: comparativo entre a cobertura da gripe espanhola e a pandemia da Covid-19, nas revistas Fon-Fon! e Veja. *Discursos Fotográficos*, 20(34), 33–50. <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2023v20n34p33>.
- BACON, Francis. *Nova Atlantis*. Elzevir, 1952.
- BARICHELLO, Eugenia Mariano da Rocha et al. Pesquisa em comunicação: olhares e abordagens. 2014.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Teoria do discurso: fundamentos semióticos. 2001.
- BARTHES, Roland et al. A mensagem fotográfica. *O óbvio e o obtuso*, p. 11-25, 1990.
- BARTHES, Roland. A câmara clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. Elementos de semiologia. Editora Cultrix, 2012.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI Editores México, 2014.
- BAUMAN, Zygmunt; TESTER, Keith. *Conversations with Zygmunt Bauman*. John Wiley & Sons, 2013.
- BERGER, John. Modos de ver. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BERGSTRÖM, B. Fundamentos da Comunicação Visual. São Paulo: Edições Rosari, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. *Usos e abusos da história oral*, v. 8, p. 183-191, 1996.
- CHAUI, Marilena. O mito da caverna. fev. 2003.
- COUTINHO, Iluska. Leitura e análise da imagem. *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. São Paulo: Atlas, p. 330-344, 2006.
- DELEDALLE, Gérard. *Charles S. Peirce, 1839 1914: An intellectual biography*. John Benjamins Publishing, 1990.

- DELEDALLE, Gérard. Les pragmatistes et la nature du pragmatisme. *Revue philosophique de Louvain*, p. 471-486, 1979.
- DEPOUX, Anneliese et al. The pandemic of social media panic travels faster than the COVID-19 outbreak. *Journal of travel medicine*, v. 27, n. 3, 2020.
- DIAS, Almerinda Tereza Bianca Bez Batti. Semiótica Peirceana: método de análise em pesquisa qualitativa. *Indagatio Didactica*, v. 5, n. 2, p. 884-895, 2013.
- DONEDA, Danilo; ALMEIDA, Virgílio AF; BRUNO, Fernanda. O que é a governança de algoritmos. *Tecnopolíticas da vigilância: Perspectivas da margem*, p. 141-148, 2018.
- EL-HANI, CHARBEL NIÑO; PEREIRA, ANTONIO MARCOS. Notas sobre percepção e interpretação em ciência. *Revista USP*, n. 49, p. 148-159, 2001.
- FERNANDES, José David Campos. Introdução à semiótica. *Linguagens: usos e reflexões. João Pessoa: Editora da UFPB*, p. 1-22, 2011.
- FIDALGO, António; GRADIM, Anabela. Manual de semiótica. 2005.
- FISSETTE, Jean. Por um pensamento do signo fotográfico. A questão do objeto da imagem. *Tabuleiro de Letras*, v. 8, n. 1, p. 43-70, 2014.
- FOUCAULT, Michel. O Sujeito e o Poder. In: DREYFUS, H. L.; RABINOW, P. Michel Foucault. Uma trajetória filosófica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- GUIDOTTI, Flávia Garcia. Fotojornalismo no Instagram. O que os usuários querem ver. In: Anais... Intercom–Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul–Caxias do Sul-RS–15 a. 2017.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto. 2010.
- HACKING, Ian. Representar e intervir: tópicos introdutórios de filosofia da ciência natural. In: *Representar e intervir: tópicos introdutórios de filosofia da ciência natural*. 2012. p. 400p-400p.
- HERMES, Gilmar. Uma metodologia peirceana para estudos jornalísticos. 2006.
- IYENGAR, Shanto. *Is Anyone Responsible? How Television Frames Political Issues*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Papyrus editora, 1996.
- KOLATA, Gina. *Gripe: a história da pandemia de 1918*. Rio de Janeiro, Record. 2002.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia & história*. Ateliê Editorial, 2001.

- KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. Ateliê editorial, 2012.
- KUBRUSLY, Cláudio A. *O que é fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 2017.
- LAURENTIZ, Silvia. *Questões da imagem*. São Paulo, 2004.
- LIMA, Ivan. *Fotojornalismo brasileiro: realidade e linguagem*. Fotografia Brasileira, 1989.
- LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Editora Companhia das Letras, 2009.
- MACHADO, Arlindo. *Imagens técnicas: da fotografia à síntese numérica*. *Imagens*, n. 3, p. 8-14, 1994.
- MANOVICH, Lev. *Instagram and contemporary image*. 2017.
- MANOVICH, Lev. *The language of new media*. MIT press, 2002.
- MAUAD, Ana Maria. *Através da imagem: fotografia e história interfaces*. *Tempo, Rio de Janeiro*, v. 2, pág. 73-98, 1996.
- MCNAB, Chris; WIEST Andrew. *A história da Guerra do Vietnã*. São Paulo: M. Books do Brasil, 2016.
- MEDITSCH, Eduardo. *Jornalismo e construção social do acontecimento*. In.: BENETTI, Márcia; FONSECA, Virgínia Pradelina da Silveira (Orgs.). *Jornalismo e acontecimento: mapeamentos críticos. Vol. I. Florianópolis: Insular*, p. 19-42, 2010.
- MERRELL, Floyd. *Iúri Lótman, CS Peirce e semiose cultural*. *Galáxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica*, n. 5, 2003.
- MIRANDA, Adriano. *Estratégias do olhar fotográfico: Teoria e prática da linguagem visual*. 1ª edição. São Paulo: Paulus, 2015.
- MOTTA, Luiz Gonzaga. *Análise crítica da narrativa*. Brasília: Editora UnB, 2013.
- OLIVEIRA, Maria Amália Silva Alves. *Memória e identidade em processos de turistificação de lugares: o caso do Cais do Valongo (RJ-Brasil)/Memory and identity in touring processes of places: the case of the Cais do Valongo (RJ-Brazil)*. *Patrimônio e Memória*, v. 14, n. 2, p. 49-74, 2018.
- OMAR, Arthur. *A lógica do êxtase*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.
- OMAR, Arthur. *O Zen e a arte gloriosa da fotografia*. Ed.bilíngue. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução de José TC Neto. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PEIRCE, Charles Sanders. *The Essential Peirce, Volume 2: Escritos Filosóficos Seleccionados (1893-1913)*. Imprensa da Universidade de Indiana, 1992.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Values in a Universe of Chance*. 1958.
- PERSICHETTI, Simonetta. A encruzilhada do fotojornalismo. *Discursos fotográficos*, v. 2, n. 2, p. 179-190, 2006.
- PETERS, Chris; ALLAN, Stuart. Everyday imagery: Users' reflections on smartphone cameras and communication. *Convergence*, v. 24, n. 4, p. 357-373, 2018.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica & filosofia*. 1987.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica & literatura*. Ateliê Editorial, 2004.
- RECUERO, Carlos Leonardo. Fotojornalismo: a história, a prática e a técnica. *Revista Atlas*, v. 1, n. 2, 1999.
- RICOEUR, Paul et al. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papyrus, 1994.
- RICOEUR, Paul. *Percurso do reconhecimento*. Edições Loyola, 2007.
- ROMANINI, Vinicius. A contribuição de Peirce para a teoria da comunicação. *CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada*, v. 14, n. 1, p. 13-56, 2016.
- SALATIEL, José Renato. *Falibilismo e matemática em Charles S. Peirce*. 2009.
- SALLES, Filipe. *Breve história da fotografia*. São Paulo, 2004.
- SANTAELLA, Lúcia. Bases teóricas para a aplicação. *Semiótica aplicada*, p. 6-23, 2018.
- SANTAELLA, Lúcia. Chave do pragmatismo peirciano nas ciências normativas. *Cognitio: Revista de Filosofia*, n. 1, p. 94-101, 2000.
- SANTAELLA, Lúcia. Da cultura das mídias à cibercultura: o advento do pós-humano. *Revista Famecos*, v. 10, n. 22, p. 23-32, 2003.
- SANTAELLA, Lúcia. Epistemologia semiótica. *Cognitio: Revista de Filosofia*, v. 9, n. 1, p. 93-110, 2008.
- SANTAELLA, Lúcia. *Leitura de imagens*. Editora Melhoramentos, 2012.
- SANTAELLA, Lúcia. *O método anticartesiano de CS Peirce*. Unesp, 2004.

- SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. Coleção 103 primeiros passos. São Paulo: Editora Brasiliense, 2002.
- SANTAELLA, Lúcia. Os significados pragmáticos da mente e o sinequismo em Peirce. *Cognitio: Revista de Filosofia*, n. 3, p. 97-106, 2002.
- SANTAELLA, Lúcia. Pós-humano: por quê?. *Revista USP*, n. 74, p. 126-137, 2007.
- SANTAELLA, Lúcia. Teoria geral dos signos. *São Paulo*: Pioneira, 2000.
- SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. Iluminuras, 2020.
- SANTAELLA, Lúcia; NOTH, Winfried. *Introdução à semiótica*. Paulus Editora, 2021.
- SARTRE, Jean-Paul et al. *The imagination*. Routledge, 2012.
- SARTRE, Jean-Paul. A náusea. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. · O Ser e o Nada. 2000.
- SILVA, Alexandre Rocha da; CUNHA, João. Fabricio Flores da. A semiótica como prática de pesquisa. *Pesquisa em comunicação: olhares e abordagens. Santa Maria: Facos*, p. 47-66, 2014.
- SOARES, Miguel Augusto Pinto et al. Representações da morte: fotografia e memória. 2007.
- SONTAG, Susan. Diante da dor dos outros. Editora Companhia das Letras, 2003.
- SONTAG, Susan. Sobre fotografia. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- SOUSA, Jorge Pedro. Elementos de teoria e pesquisa da comunicação e da mídia. 2004.
- SOUSA, Jorge Pedro. Fotojornalismo: uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. 2002.
- SOUZA, Vinicius Guedes Pereira; NATIVIDADE, Maria Eugênia Sá Martin. FOTOJORNALISMO: ENTRE A HISTÓRIA, A ARTE E O DOCUMENTAL. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, v. 70, 2021.
- STRECK, Melissa; PELLANDA, Eduardo Campos. Instagram como interface da comunicação móvel e ubíqua. *Sessões do Imaginário*, v. 22, n. 37, p. 10-19, 2017.
- TACCA, Fernando de. Imagem fotográfica: aparelho, representação e significado. *Psicologia & Sociedade*, v. 9-17, 2005.

TAGÉ, Matheus. UMA PANDEMIA DE IMAGENS: O FOTOJORNALISMO COMO TESTEMUNHA OCULAR DA CRISE DA COVID-19. *REVISTA ELETRÔNICA LEOPOLDIANUM*, v. 47, n. 132, p. 10-10, 2021.

TIBURI, Marcia. *Mundo em disputa*. Civilização Brasileira, 2024.

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

VAN LEEUWEN, Theo. Typographic meaning. *Visual communication*, v. 4, n. 2, p. 137-143, 2005.

VAZ, Sérgio Corrêa; BUITONI, Dulcília H. Schroeder. Painel do webjornalismo no Brasil: uma análise de 737 sites. 2006.

VENUTO, Rafael Giovanni; GUIDOTTI, Flávia Garcia. Balanços sem fim: processos de subjetivação estético-políticos nos fotojornalismos. *Esferas*, n. 22, p. 1-15, 2021.

APÊNDICE 1

N ^o	DATA	POSTAGEM	CATEGORIA	PRIMEIRIDADE	SECUNDIDADE	TERCEIRIDADE	REPRESENTAÇÃO
1	15 de novembro de 2020 https://www.instagram.com/p/CHoCwI2gHqo/		Distanciamento social e aglomerações	Imagem de uma praia completamente lotada, com um grande número de pessoas (sem e com máscara).	A fotografia evidencia o contraste entre a recomendação de distanciamento social e o comportamento da população. Esse efeito se intensifica ao se conectar com a legenda da postagem, que contextualiza a imagem e adiciona novas camadas.	Ao associar a fotografia à legenda que destaca a Baixada Santista (SP) e menciona que “as pessoas foram cedo votar para aproveitar o dia de sol”, a imagem sugere uma sobreposição entre eventos políticos e comportamentos sociais. O fato de ter sido registrada em um domingo de eleições amplia as interpretações sobre responsabilidade coletiva.	ÍCONE: O enquadramento conduz o olhar pelo corredor humano formado na areia, criando um efeito visual de fluxo contínuo de pessoas, como se a cena revelasse um trânsito ininterrupto. ÍNDICE e SÍMBOLO: O indicativo mais evidente é a própria aglomeração, um reflexo claro da falta de adesão às medidas de prevenção. Ao mesmo tempo, a fotografia assume um valor mais amplo, representando a resistência de parte da população às restrições impostas; além de provocar reflexões sobre o impacto das decisões individuais no contexto da pandemia.
2	29 de novembro de 2020 https://www.instagram.com/p/CIMAE0TMJNX/		Distanciamento social e aglomerações	Imagem de uma praia extremamente lotada, com dezenas de guarda-sóis coloridos cobrindo quase toda a faixa de areia e um grande volume de pessoas próximas umas das outras.	O comportamento coletivo capturado na imagem aponta para uma normalização da aglomeração, como se o contexto pandêmico fosse ignorado (ou simplesmente não existisse).	Representa a dicotomia entre o desejo de retorno à normalidade e a negligência das medidas de contenção da Covid-19, demonstrando como a dinâmica social se sobrepõe às diretrizes de	ÍCONE: A disposição densa e colorida dos guarda-sóis cria um padrão visual que sugere não apenas a ocupação total do espaço, mas também a ausência de distanciamento entre os frequentadores.

						saúde pública.	<p>ÍNDICE: A névoa no fundo da imagem, possivelmente causada por calor e umidade, reforça a ideia de uma temperatura elevada, intensificando a percepção do cenário como um dia propício para atividades ao ar livre, independentemente da pandemia.</p> <p>SÍMBOLO: A fotografia, ao capturar um cenário de superlotação, produz um efeito visual de choque ao observador. A normalidade aparente da cena sugere um processo de adaptação social ao contexto pandêmico, onde o risco de contágio já não influencia o comportamento coletivo de forma significativa.</p>
3	<p>1 de dezembro de 2020</p> <p>https://www.instagram.com/p/CIQK_jQLAob/</p>		Hospitais e/ou internações	A imagem apresenta um médico vestido com Equipamento de Proteção Individual (EPI), incluindo macacões, luvas, máscara e protetor facial, abraçando um paciente idoso de cabelos brancos (visivelmente fragilizado).	O gesto do abraço simboliza a conexão humana em meio à crise sanitária. A cena evidencia o impacto emocional da pandemia. O contato físico, raro no ambiente hospitalar devido ao risco de contaminação, torna-se um marcador de esperança e empatia.	A fotografia transcende o contexto individual e pode servir como uma representação/símbolo da luta contra a Covid-19. O ato de abraçar, mesmo sob camadas de proteção, ressignifica a proximidade e o cuidado.	<p>ÍCONE e ÍNDICE: A composição visual destaca a assimetria entre as vestimentas do médico e do paciente, reforçando a separação entre os papéis de cuidador e cuidado. A presença dos EPI indica a alta transmissibilidade do vírus e a necessidade de barreiras físicas no contato interpessoal.</p> <p>SÍMBOLO: O abraço entre profissional e paciente adquire um significado coletivo, representando a resistência, o sacrifício e a compaixão que marcaram a atuação dos trabalhadores da</p>

							saúde durante uma pandemia.
4	18 de dezembro de 2020 https://www.instagram.com/p/CI8JdfyMCUO/?img_index=1		Hospitais e/ou internações	A imagem captura um homem vestido de Papai Noel, utilizando capacete de segurança e colete, do lado de fora de uma janela gradeada. Ele estende as mãos em direção a uma criança que o observa do outro lado do vidro, com o reflexo do seu rosto suavemente projetado na superfície transparente.	A separação física entre o Papai Noel e a criança, imposta pelas grades e pelo vidro, remete ao distanciamento social exigido pela pandemia. A cena simboliza a necessidade de adaptação de práticas culturais (como a celebração do Natal).	O gesto pode ser interpretado como um tipo de persistência do espírito natalino em tempos de difíceis.	ÍCONE: A vestimenta clássica do Papai Noel e a presença da criança associam a imagem à simbologia do Natal, um evento tradicionalmente marcado por proximidade e celebração. ÍNDICE e SÍMBOLO: As grades e o vidro indicam a impossibilidade de contato físico, remetendo à proteção hospitalar e às restrições impostas pelo isolamento. A fotografia consegue carregar significados relacionados a resiliência humana e a tentativa de preservar momentos afetivos.
5	22 de dezembro de 2020 https://www.instagram.com/p/CJG-VKnn0uf/?img_index=1		Vacinação e/ou morte	A fotografia apresenta três homens indígenas, vestidos com trajes tradicionais, adornados com colares de sementes e cocares ornamentados. A cena ocorre em meio à floresta, com iluminação natural filtrada pelas folhas.	A escolha de um registro visual leve e harmonioso é interessante e contrasta com a severidade do tema da pandemia. Essa cena possui potencial para sugerir uma estratégia de enfrentamento ao vírus: o isolamento (e o fortalecimento das práticas tradicionais).	A imagem simboliza uma abordagem distinta na luta contra a Covid-19. Enquanto grande parte da sociedade ocidental depende de vacinas e de medidas sanitárias convencionais, a comunidade Ashaninka apostou no distanciamento social e na autossuficiência. Essa representação da alegria e do contato com a natureza ressignifica o enfrentamento da pandemia como um retorno às práticas ancestrais.	ÍCONE: A vestimenta, os acessórios e o ambiente natural reforçam a cultura do povo Ashaninka. ÍNDICE: A ausência de máscaras e equipamentos médicos na imagem sugere um enfrentamento da pandemia distinto da abordagem ocidental. SÍMBOLO: A cena representa a resiliência indígena frente à pandemia, associando a preservação das tradições à sobrevivência.

6	<p>26 de dezembro de 2020</p> <p>https://www.instagram.com/p/CJRpVcGJtL/</p>		<p>Vacinação e/ou morte</p>	<p>A imagem captura o momento da aplicação da vacina em uma idosa, sentada em uma cadeira de rodas. O ambiente é interno, com cortinas e móveis de madeira.</p>	<p>A cena de uma mulher de 101 anos sendo a primeira alemã a receber a vacina contra a Covid-19 carrega um simbolismo forte, marcando um momento histórico na luta contra a pandemia. Além de representar o início da imunização, a imagem ressalta a prioridade dada a um dos grupos mais vulneráveis à doença. A idade avançada da idosa amplia o impacto visual e emocional da fotografia, tornando-a um retrato poderoso da esperança.</p>	<p>A fotografia representa a chegada da vacina como um divisor de águas na crise sanitária. Ao destacar uma mulher centenária recebendo a primeira dose, constrói-se uma dimensão histórica do momento. Além disso, um detalhe que chama atenção é a presença do equipamento televisivo no canto superior da cena, aparentemente um microfone boom, comumente utilizado em transmissões jornalísticas para captação de áudio. Esse elemento, embora secundário à narrativa principal, evidencia o caráter altamente midiático do momento.</p>	<p>ÍCONE e ÍNDICE: A idosa e os profissionais de saúde se tornam elementos centrais da imagem, representando os principais personagens do início da vacinação. O aparecimento do equipamento de áudio na composição fotográfica sugere o papel ativo da mídia na construção da relevância desse acontecimento, transformando-o em um registro não apenas documental, mas também em um espetáculo informativo amplamente difundido.</p> <p>SÍMBOLO: O ato de vacinar uma idosa com mais de um século de vida transcende a individualidade da cena e se torna um símbolo de resistência e esperança.</p>
7	<p>27 de dezembro de 2020</p> <p>https://www.instagram.com/p/CJT9daXJofu/</p>		<p>Vacinação e/ou morte</p>	<p>A imagem retrata uma idosa de 78 anos, com cabelos grisalhos, recebendo a vacina contra a Covid-19. Ela está sentada em uma poltrona amarela, vestindo uma blusa preta e branca e uma máscara azul. A/O profissional de saúde, cuja mão e seringa estão em evidência, administra a dose.</p>	<p>O gesto da profissional aplicando a vacina simboliza um marco na campanha de imunização na França. A expressão da idosa (limitada pelo uso da máscara), somada à manchete “Estou emocionada!”, reforça uma dimensão psicológica desse momento.</p>	<p>A cena consegue traduzir uma mistura de alívio, esperança e a confirmação da ciência como solução para a crise sanitária. A representação de uma mulher idosa sendo vacinada está carregada de significados, evocando o cuidado coletivo e a importância da imunização para superar a pandemia.</p>	<p>ÍCONE: A seringa em contato com o braço da idosa é um elemento visual que enfatiza a concretização da vacinação.</p> <p>ÍNDICE e SÍMBOLO: A composição da imagem, focada na aplicação da vacina, sublinha o caráter histórico do momento. A cena também carrega o significado de início da recuperação global.</p>

8	<p>13 de janeiro de 2021</p> <p>https://www.instagram.com/p/CJ_xL7oM4bp/</p>		<p>Vacinação e/ou morte</p>	<p>A imagem mostra o presidente da Indonésia, Joko Widodo, recebendo a primeira dose da CoronaVac. Ele veste uma camisa branca e uma máscara, enquanto um profissional de saúde, com luvas e vestimenta de proteção, aplica a vacina em seu braço. O fundo vermelho vibrante, possivelmente uma bandeira ou um painel, cria um contraste visual com o branco da vestimenta.</p>	<p>A escolha de um líder político como o primeiro a ser vacinado reflete uma estratégia governamental para incentivar a adesão da população à imunização. A expressão confiante do presidente e sua postura relaxada sugerem segurança na eficácia da vacina. O destaque para o nome CoronaVac na manchete reforça o caráter institucional e político da campanha de vacinação.</p>	<p>A imagem pode ser interpretada como um reconhecimento global da CoronaVac. O uso de um líder político como figura central na comunicação sobre a vacinação representa um esforço para influenciar a opinião pública e consolidar a confiança na vacina. Além disso, a composição visual reflete a interseção entre política, ciência e saúde pública.</p>	<p>ÍCONE e ÍNDICE: A composição cromática entre vermelho e branco reforça a identidade nacional e o impacto visual da imagem.</p> <p>Obs. A bandeira da Indonésia é composta por vermelho e branco. Possivelmente, a fotografia possui uma carga de referências simbólicas muito maiores do que os conhecimentos contextuais desta autora permitem alcançar.</p> <p>SÍMBOLO: A vacinação do presidente representa um marco no enfrentamento da pandemia e um chamado à confiança pública na ciência. A imagem também funciona como um registro histórico do papel da política na gestão da crise sanitária global.</p>
9	<p>17 de janeiro de 2021</p> <p>https://www.instagram.com/p/CKKA1IzsB07/?img_index=1</p>		<p>Vacinação e/ou morte</p>	<p>A imagem mostra a enfermeira Mônica Calazans, de 54 anos, sendo vacinada contra a Covid-19, tornando-se a primeira pessoa imunizada no Brasil. Ela está sentada, de uniforme azul escuro, com um profissional de saúde aplicando a dose. Atrás dela, um fundo verde exibe as palavras "Vacina do Butantan", ao lado do governador de</p>	<p>A fotografia marca o início oficial da vacinação no país, destacando a relevância política e simbólica do momento. A presença do governador na imagem enfatiza a disputa entre governos federal e estadual pelo protagonismo na campanha de imunização. O uso da frase "Vacina do Butantan" no painel reforça a identidade nacional do imunizante.</p>	<p>A imagem representa um momento histórico para a saúde pública brasileira. O fato de a primeira vacinada ser uma enfermeira da linha de frente simboliza uma suposta valorização dos profissionais de saúde e sua importância na luta contra a pandemia. Têm-se uma sensação de esperança e superação com a foto.</p>	<p>ÍCONE: A estrutura do fundo, com a inscrição "Vacina do Butantan", e a postura do governador ao lado da cena conferem à imagem um tom institucional e oficial.</p> <p>ÍNDICE e SÍMBOLO: O enquadramento da fotografia, que inclui o governador e elementos de comunicação institucional, aponta para um evento planejado estrategicamente para ser registrado como</p>

				São Paulo, João Doria, que observa a cena vestindo uma camisa com a bandeira do Brasil.			um marco político e sanitário.
10	18 de janeiro de 2021 https://www.instagram.com/p/CKM5-wlpPJR/		Vacinação e/ou morte	A imagem apresenta duas cenas da aplicação da vacina em duas moradoras do Rio de Janeiro, Teresinha da Conceição, de 80 anos, e Dulcineia da Silva, de 59 anos. O fundo claro e a presença do uniforme de profissionais de saúde com o símbolo da Prefeitura do Rio reforçam o contexto institucional.	A fotografia marca não apenas o início da imunização na cidade, mas também a diversidade de perfis das primeiras vacinadas. A escolha de Teresinha, uma idosa em situação de vulnerabilidade, e Dulcineia, uma profissional da linha de frente, evidencia a estratégia de priorização da vacinação e a importância da proteção tanto para os mais vulneráveis quanto para os trabalhadores da saúde.	A imagem pode ser lida como a representação da esperança da vacinação como um direito coletivo, refletindo a inclusão de diferentes grupos sociais na campanha de imunização. A presença da marca institucional do governo municipal também evidencia o papel do Estado na execução da campanha e reforça a confiabilidade do processo de imunização.	ÍCONE: A cena da vacinação dividida em dois quadros consegue contemplar, simbolicamente, a pluralidade da campanha, destacando tanto uma idosa quanto uma profissional da saúde. ÍNDICE e SÍMBOLO: A presença do logotipo “Rio” nos jalecos dos profissionais de saúde indica o caráter oficial da vacinação. E a aplicação da vacina em um contexto municipalizado denota um tipo de descentralização da campanha de imunização.
11	18 de janeiro de 2021 https://www.instagram.com/p/CKNU1bxAfXA/		Vacinação e/ou morte	A imagem captura um momento da campanha de vacinação no Brasil, destacando a aplicação da dose com o Cristo Redentor ao fundo. Uma profissional de saúde, vestida com jaleco branco, levanta as mãos segurando um frasco de vacina.	A fotografia evidencia uma relação entre política, saúde e religião, pois o enquadramento do Cristo Redentor ao fundo associa (pode ser lido dessa forma) a vacinação a um momento de esperança e redenção simbólica. A gestualidade dos envolvidos na cena, especialmente a mão erguida com o frasco, reforça a solenidade do ato, quase como um rito de passagem para uma nova fase.	A justaposição entre as figuras humanas e a iconografia religiosa remete a uma leitura triádica, na qual a vacina não é apenas um imunizante, mas um elemento de fé, esperança e renovação. A legenda reforça as dificuldades logísticas enfrentadas pelo país, criando um contraste entre a celebração visual e a dura realidade da pandemia.	ÍCONE: O Cristo Redentor funciona como um elemento icônico que transcende a composição fotográfica e amplia a carga simbólica da imagem. ÍNDICE: A presença da máscara, a postura das pessoas e o frasco da vacina são indicativos diretos do contexto da pandemia e da esperança depositada no imunizante. O atraso na entrega das doses, destacado no texto, ressignifica a imagem ao pontuar a tensão entre a esperança e a demora da

							distribuição.
							SÍMBOLO: A conjunção entre a vacina, a imagem do Cristo Redentor e a celebração contida dos presentes sugere uma narrativa de superação, onde a ciência e a fé se encontram como solução para a crise.
1 2	26 de janeiro de 2021 https://www.instagram.com/p/CKhvW7msYUZ/		Hospitais e/ou internações	A imagem apresenta um enfermeiro, vestindo jaleco vermelho e utilizando equipamentos de proteção, abraçando um paciente com síndrome de Down enquanto segura uma máscara de oxigênio para ele.	A imagem se constrói sobre o contraste entre a função técnica do profissional de saúde e a necessidade emocional do paciente. O gesto do enfermeiro, ao oferecer um abraço enquanto administra oxigênio, ressignifica o ato clínico como um momento de cuidado humano. Essa relação direta entre assistência médica e conforto afetivo transforma a cena em um potente símbolo da humanização na saúde.	A fotografia transcende a representação de um atendimento médico e se insere em uma narrativa maior sobre a vulnerabilidade humana e o papel do cuidado durante a pandemia.	ÍCONE e ÍNDICE: O enquadramento fechado do abraço entre profissional e paciente destaca um tipo de laço entre os dois. A presença da máscara de oxigênio e do jaleco profissional indicam a urgência do contexto hospitalar e o impacto da pandemia, ao mesmo tempo, em que a proximidade física contradiz a ideia de distanciamento imposta pelo momento. SÍMBOLO: O ato de abraçar enquanto presta atendimento pode ser lido como uma metáfora da resistência emocional e da necessidade de humanização no cuidado médico.
1 3	27 de janeiro de 2021 https://www.instagram.com/p/CKjYKr2gFWY/		Vacinação e/ou morte	A imagem captura um idoso dentro de um carro, com o vidro abaixado, enquanto recebe a vacina contra a Covid-19 de um profissional de saúde.	A interação entre os elementos visuais evidencia a adaptação dos processos de imunização à realidade pandêmica. O drive-thru, um espaço tradicionalmente ligado ao consumo rápido, assume um	A fotografia não apenas documenta o início da imunização para idosos no Brasil, mas também reflete sobre a adaptação social diante das restrições impostas pela pandemia. O idoso, representando um	ÍCONE: A cena do idoso recebendo a vacina dentro do veículo é um ícone da estratégia drive-thru como solução emergencial.

					<p>novo significado como um ambiente de cuidado e proteção à saúde. Ao mesmo tempo, a estrutura improvisada do atendimento e a menção a atrasos na postagem do G1 reforçam os desafios logísticos enfrentados na campanha de vacinação.</p>	<p>dos grupos mais vulneráveis, torna-se um emblema da esperança e da necessidade de resiliência coletiva frente à crise sanitária.</p>	<p>ÍNDICE: A presença dos EPIs e o uso da máscara pelo idoso são índices diretos da permanência da pandemia e da necessidade de medidas de biossegurança.</p>
							<p>SÍMBOLO: A fotografia funciona como um registro da resposta social e governamental à crise, enfatizando a importância da vacinação como um passo essencial na recuperação da normalidade.</p>
14	30 de janeiro de 2021 https://www.instagram.com/p/CKqmlOiFNGj/		Vacinação e/ou morte	<p>A imagem apresenta uma mulher vestida de noiva, segurando um buquê de flores em uma mão e a caixa da vacina CoronaVac na outra, enquanto recebe a aplicação.</p>	<p>O contraste visual entre o vestido de noiva e o ato de vacinação sugere uma fusão entre o pessoal e o coletivo, onde a celebração da vida se entrelaça à urgência da proteção sanitária. O fato de a enfermeira escolher não adiar nenhum dos eventos reforça a resiliência e a adaptação diante do cenário pandêmico.</p>	<p>A fotografia consegue, de certa forma, encapsular o impacto da pandemia em experiências individuais, simbolizando como eventos pessoais precisaram ser reorganizados para coexistir com a crise sanitária.</p>	<p>ÍCONE, ÍNDICE e SÍMBOLO: O vestido de noiva e o buquê são ícones clássicos de celebração, enquanto a seringa e a embalagem da vacina remetem imediatamente ao contexto da pandemia. Essa fusão entre casamento e vacinação também funciona como um símbolo da adaptação da sociedade aos desafios da pandemia.</p>

1 5	4 de fevereir o de 2021		Hospitais e/ou interações	A imagem apresenta um ponto de controle sanitário em uma via pública, onde profissionais de saúde e agentes de segurança realizam a triagem de motoristas. A composição visual inclui barreiras de trânsito, cones e placas sinalizando regras específicas, como a obrigatoriedade do uso de máscara.	O contraste entre a mobilidade dos veículos e a presença das barreiras físicas sugere a tensão entre a liberdade individual e as medidas de restrição sanitária. A interação entre os personagens enfatiza a necessidade de organização e vigilância no espaço urbano, enquanto a estrutura do local remete à improvisação das estratégias governamentais para conter a pandemia. O destaque da manchete, mencionando “2 milhões de pessoas isoladas”, intensifica a gravidade da situação, remetendo a um confinamento de grandes proporções.	A fotografia reflete o impacto das decisões governamentais na vida cotidiana, evidenciando como um único caso de Covid-19 foi suficiente para acionar uma política de lockdown em larga escala.	ÍCONE, ÍNDICE e SÍMBOLO: As barreiras de trânsito, a placa informativa sobre testagem e a presença de profissionais de saúde funcionam como ícones da política de controle epidemiológico, reforçando a lógica da contenção do vírus. Além disso, a configuração do ambiente consegue demonstrar como a circulação da população foi drasticamente reduzida. Essa imagem consegue representar uma generalidade, sobre a pandemia não apenas como uma crise sanitária, mas como um fenômeno que reconfigura dinâmicas sociais e políticas.
1 6	8 de fevereir o de 2021		Distanciamento social e aglomerações	A fotografia registra uma sala de aula com alunos distribuídos entre as carteiras, respeitando o distanciamento social. Em primeiro plano, um estudante com os braços erguidos reforça uma interação com a professora, cuja presença perto do quadro branco se destaca na organização da cena. O espaço físico da sala, com cadeiras vazias e a	O enquadramento da fotografia reforça o impacto da pandemia na educação, destacando a modificação da rotina escolar. A relação entre os elementos visuais, como o distanciamento entre os alunos e a presença da mídia documentando o momento, ressalta questões interessantes sobre a pandemia e a própria mídia.	A imagem funciona como um documento visual que sintetiza as consequências da pandemia no sistema educacional. Ao mesmo tempo, a cena representa a resiliência da educação diante da crise sanitária, sugerindo um esforço de adaptação coletiva para garantir a continuidade do aprendizado.	ÍCONE e ÍNDICE: As carteiras vazias, as máscaras e o distanciamento social são ícones visuais da pandemia, imediatamente reconhecíveis como parte do contexto sanitário. Além disso, a disposição dos alunos, o espaçamento entre as carteiras e a presença de um profissional da mídia documentando o evento indicam que o momento registrado não representa uma cena comum do

				presença de um cinegrafista no fundo, sugere um ambiente modificado pelas restrições sanitárias.			ambiente escolar pré-pandemia, mas sim uma nova realidade imposta pelas medidas sanitárias.
							SÍMBOLO: A imagem simboliza a reconstrução da rotina educacional após meses de ensino remoto, representando a tentativa de restabelecimento do contato entre alunos e professores. Como elemento de memória coletiva, a fotografia pode ter se inserido no imaginário sobre o impacto da Covid-19, registrando um momento histórico de retomada gradual das atividades presenciais.
17	12 de fevereiro de 2021 https://www.instagram.com/p/CLMtpaSMKQs/		Vacinação e/ou morte	A fotografia registra um momento de celebração e reconhecimento público. A enfermeira Mônica Calazans, de braços erguidos, expressa emoção e conquista ao receber a segunda dose da vacina. A composição visual inclui um fundo institucional verde, destacando o Instituto Butantan e o governo do estado de São Paulo, reforçando o caráter oficial do evento. Os demais personagens contribuem para a sensação de êxito e valorização do momento.	O contraste entre a posição da enfermeira e os gestos de celebração ao seu redor enfatiza uma narrativa de vitória contra a pandemia. A interação entre os elementos visuais sugere um reconhecimento não apenas individual, mas coletivo, simbolizando o esforço conjunto para o avanço da vacinação. O uso da máscara, ainda presente na cena, lembra que o contexto pandêmico não foi superado, mas que a vacinação representa um passo fundamental no enfrentamento da crise.	A imagem adquire um valor simbólico ao representar não apenas a continuidade do processo de imunização no Brasil, mas também a reafirmação da ciência e do sistema de saúde como pilares fundamentais no combate à Covid-19. O gesto da enfermeira, com os braços erguidos, ressignifica a vacinação como um marco de resistência e esperança.	ÍCONE, ÍNDICE e SÍMBOLO: A imagem da enfermeira com os braços erguidos é um ícone de conquista e resiliência, remetendo diretamente à superação e ao avanço da vacinação. O contexto institucional, a presença do governador e os aplausos indicam que a cena não é apenas um ato médico, mas um evento de grande significado social e político. Além disso, a foto reforça a importância dos profissionais de saúde como protagonistas na linha de frente, atribuindo-lhes um lugar de destaque na narrativa pública da pandemia.

1 8	27 de fevereiro de 2021	 <p>7 capitais têm mais de 90% de ocupação em UTIs públicas.</p>	Hospitais e/ou internações	A imagem apresenta uma cena de um hospital com (6) leitos de UTI ocupados por pacientes em estado crítico. A perspectiva da fotografia, com os leitos enfileirados e a presença de equipamentos médicos, reforça visualmente a superlotação do sistema de saúde, ao mesmo tempo, em que transmite um senso de urgência e gravidade.	A composição visual estabelece uma relação direta entre os elementos da imagem e o impacto da pandemia na infraestrutura hospitalar. O alinhamento dos leitos sugere a falta de espaço e a alta demanda por atendimento médico. A interação entre pacientes intubados, monitores de sinais vitais e ventiladores mecânicos evidencia o caráter extremo da situação. Além disso, a legenda reforça o dado alarmante de que sete capitais brasileiras ultrapassaram 90% de ocupação nas UTIs, o que se reflete visualmente na fotografia.	A foto adquire um valor simbólico ao representar a exaustão do sistema público de saúde durante a pandemia. O contexto visual comunica mais do que uma crise sanitária: aponta para o colapso hospitalar, a insuficiência de leitos e a gravidade da Covid-19. Ao ser publicada no Instagram do G1, a foto cumpre uma função informativa e de alerta, inserindo-se na narrativa jornalística sobre a pandemia e impactando a percepção do público sobre a realidade da crise.	ÍCONE: A imagem da UTI se torna um ícone da crise hospitalar vivida durante a pandemia, simbolizando o cenário crítico enfrentado pelos profissionais de saúde e pacientes.
						ÍNDICE: A presença dos pacientes intubados e conectados a equipamentos de suporte vital indica a gravidade dos casos internados.	
						SÍMBOLO: A fotografia simboliza uma incapacidade de resposta diante do avanço da pandemia. Torna-se um marco visual do período em que a infraestrutura hospitalar atingiu seu limite.	
1 9	1 de março de 2021	 <p>Secretários querem toque de recolher nacional, fechamento de escolas, bares e praias.</p>	Hospitais e/ou internações	A imagem retrata uma cena de UTI, onde profissionais de saúde, vestidos com equipamentos de proteção, atendem pacientes internados em estado grave.	A fotografia estabelece um contraste direto entre o esforço dos profissionais da linha de frente e o esgotamento do sistema de saúde. A interação entre médicos e pacientes demonstra o peso da pandemia sobre os trabalhadores da saúde, enquanto os equipamentos hospitalares destacam a dependência dos pacientes da infraestrutura médica para	A imagem transcende seu caráter informativo e assume um papel simbólico dentro da crise sanitária. Representa não apenas a superlotação dos hospitais, mas também a necessidade de políticas de contenção mais rigorosas para evitar o agravamento da situação. O apelo por um toque de recolher nacional e o fechamento de escolas, bares e	ÍCONE: A presença dos profissionais de saúde vestidos com EPIs e a estrutura hospitalar simbolizam visualmente o ambiente de crise e tratamento intensivo. A postura ativa dos médicos e enfermeiros evidencia o esforço contínuo no combate à pandemia.
						ÍNDICE: O elevado número de leitos ocupados, os equipamentos de suporte à vida e a interação urgente entre médicos e pacientes indicam o	

					sobreviver. A legenda enfatiza o pedido de medidas urgentes para evitar o colapso das redes de saúde, conectando a imagem à narrativa da sobrecarga hospitalar.	praças insere a fotografia em um debate sobre a responsabilidade coletiva e as medidas de enfrentamento da Covid-19.	colapso iminente do sistema de saúde. A imagem sugere um cenário de exaustão e emergência.
20	2 de março de 2021 https://www.instagram.com/p/CL6tDLrsMVm/	 Com UTIs lotadas e fila por leitos, SC vai transferir pacientes para o ES.	Hospitais e/ou internações	A foto retrata um ambiente hospitalar, aparentemente, caótico, onde profissionais de saúde e uma equipe de resgate trabalham no transporte de um paciente em uma maca. A presença de médicos e enfermeiros ao fundo, alguns segurando prontuários ou aparelhos, reforça a sensação de sobrecarga hospitalar.	O posicionamento do profissional vestido de laranja (um socorrista ou membro da equipe de transferência) destaca a necessidade de deslocamento emergencial de pacientes para outras regiões, um indicativo do colapso das UTIs locais. A imagem sugere um ciclo de sobrecarga, em que a falta de leitos obriga estados a buscarem alternativas para evitar mortes sem assistência hospitalar.	A fotografia consegue funcionar com uma síntese da crise hospitalar vivida no Brasil durante a pandemia, refletindo a insuficiência de recursos diante da crescente demanda por internações. O contraste entre a assistência prestada pelos profissionais e a falta de infraestrutura hospitalar expõe a fragilidade do sistema de saúde público e a necessidade de medidas urgentes. O deslocamento de pacientes simboliza não apenas uma estratégia de contenção, mas também o esgotamento da capacidade regional de atendimento.	ÍCONE: O ambiente hospitalar, os EPIs e a equipe médica são representações visuais diretas do contexto pandêmico. ÍNDICE: A presença do paciente sendo transportado, somada à movimentação dos profissionais de saúde, indica a gravidade da crise hospitalar e a impossibilidade de atendimento dentro da própria região. SÍMBOLO: A imagem torna-se um símbolo da falência do sistema de saúde, destacando o impacto da pandemia no Brasil.
21	5 de março de 2021 https://www.in	 Funcionários de hospital rezam por pacientes com Covid no interior de SP após colapso no Saúde	Hospitais e/ou internações	A fotografia evoca uma sensação de solenidade e espiritualidade. A cena apresenta profissionais de	O signo fotográfico (a imagem da corrente de oração) estabelece uma relação direta com o objeto	Esta imagem transcende seu caráter documental e se insere em uma narrativa visual mais ampla sobre a	ÍCONE e ÍNDICE: A fotografia como uma representação visual direta da cena, mostrando o corredor do hospital e a

	stagram.com/p/CMDd2M-M9uJ/			saúde e outros funcionários do hospital formando um corredor, com as mãos erguidas em oração, criando uma composição simétrica e linear. A posição das mãos, a postura dos participantes e a expressão corporal transmitem um sentimento de luto, respeito e esperança diante do cenário pandêmico.	representado (a crise sanitária e emocional enfrentada pelos profissionais da saúde). O contraste entre o cenário hospitalar e o ato de oração cria um paradoxo entre a ciência médica e a dimensão espiritual, demonstrando como, em momentos extremos, a fé se torna um elemento de apoio psicológico para os envolvidos na linha de frente da pandemia.	pandemia, simbolizando o esgotamento físico e psicológico dos profissionais da saúde e a necessidade de um suporte emocional para enfrentar a crise.	corrente de oração. A imagem aponta para uma realidade maior: o esgotamento dos hospitais e o colapso do sistema de saúde. SÍMBOLO: A oração se torna um símbolo do impacto emocional da pandemia, refletindo a dimensão humana e psicológica da crise sanitária.
2 2	5 de março de 2021 https://www.instagram.com/p/CMDt3ags9V0/		Vacinação e/ou morte	A imagem desperta um impacto emocional forte, transmitindo dor e desespero. A expressão das duas mulheres, uma delas chorando com a cabeça reclinada para trás, sugere um momento de luto e sofrimento. A máscara abaixada indica uma situação complicada, onde a dor se sobrepõe aos protocolos sanitários. A proximidade entre as duas reforça uma relação de apoio e acolhimento diante da adversidade.	A fotografia estabelece uma relação direta com a crise sanitária da Covid-19 e suas consequências na sociedade brasileira. O signo visual (a cena de luto e sofrimento) se conecta ao objeto representado (a gravidade da pandemia e suas perdas irreparáveis).	A fotografia opera como um símbolo do colapso da pandemia no Brasil, reforçando a ideia de que a crise não era apenas uma questão de números, mas de vidas perdidas e sofrimento real. O contexto jornalístico amplia essa leitura, pois a imagem acompanha uma manchete que reforça o alerta da OMS. A dor estampada na fotografia dialoga diretamente com a urgência da mensagem textual, criando um discurso visual que condiciona o espectador a compreender a gravidade do momento.	ÍCONE, ÍNDICE e SÍMBOLO: Representação direta da dor e do impacto emocional da pandemia. Indica o luto e as perdas associadas à Covid-19, sugerindo um cenário de despedidas constantes. O gesto de amparo entre as duas mulheres representa solidariedade em meio ao caos.

2 3	6 de março de 2021	 <p>2 mil velas em homenagem às vítimas da Covid no Brasil.</p>	Vacinação e/ou morte	A fotografia captura uma vista aérea noturna. O grande campo aberto e escuro contrasta com o brilho intenso das duas mil velas organizadas no formato de uma cruz, criando um efeito simbólico de memória e luto. A cena transmite um impacto emocional e espiritual, evocando tanto a noção de perda quanto a ideia de esperança e reverência.	Nesta etapa, a fotografia se relaciona diretamente com a realidade da pandemia e suas consequências devastadoras. O signo visual (as velas dispostas em cruz) estabelece um vínculo direto com o objeto representado (as vítimas da Covid-19 no Brasil). A escolha da cruz como estrutura organizativa das velas remete a ritos religiosos e culturais de despedida, além de enfatizar a dimensão espiritual do luto coletivo. As luzes da cidade ao fundo, contrastando com a iluminação pontual da cruz, sugerem a coexistência entre o cotidiano urbano e a dor das perdas.	A fotografia assume um papel simbólico e narrativo, indo além de um mero registro visual. As velas, como índices da perda de vidas, materializam a ausência dos que se foram, funcionando como marcadores de memória. Esse gesto coletivo de homenagem amplia o significado da imagem, transformando-a em um símbolo de resistência, lembrança e sensibilização. A legenda do post reforça essa leitura ao indicar que a ação não apenas prestou homenagem, mas também teve um propósito educativo: alertar sobre a continuidade da pandemia e a necessidade de medidas preventivas. A disposição das velas em uma cruz potencializa o efeito icônico e simbólico da imagem.	ÍCONE, ÍNDICE e SÍMBOLO: A cruz formada pelas velas se assemelha a monumentos e homenagens religiosas, remetendo à ideia de sacrifício e lembrança dos que partiram. As velas funcionam como marcas visíveis das vidas perdidas, estabelecendo uma relação de proximidade com o luto coletivo da pandemia. A cruz, enquanto símbolo universal de sacrifício e espiritualidade, dialoga com a narrativa jornalística da tragédia pandêmica, construindo uma mensagem visual que evoca tanto a dor da perda quanto a solidariedade e a coletividade.
2 4	8 de março de 2021	 <p>Tribunal derruba decisão que obrigava governo federal a transferir pacientes de SC.</p>	Hospitais e/ou internações	A imagem apresenta um cenário hospitalar com (4) leitos ocupados. A sensação imediata transmitida é de fragilidade humana, acentuada pelo posicionamento dos corpos nos leitos e	A fotografia estabelece um vínculo direto com a situação de colapso hospitalar em Santa Catarina, evidenciando a falta de leitos e o acúmulo de pacientes em condições críticas.	O colapso hospitalar representado na imagem dialoga diretamente com a legenda da postagem, que destaca a decisão judicial e a problemática da transferência de	ÍCONE: A enfermaria representa visualmente a crise hospitalar, funcionando como uma referência direta ao colapso do sistema de saúde.
							ÍNDICE: Os pacientes entubados e

				pela disposição dos equipamentos médicos.	O signo visual (a imagem da enfermaria) corresponde ao objeto real (a crise no sistema de saúde), criando um índice que aponta diretamente para a falência da infraestrutura hospitalar diante do avanço da Covid-19.	pacientes. Essa conexão entre a imagem e o discurso textual reforça a dimensão política e social da crise sanitária, evidenciando não apenas a falta de infraestrutura, mas também as disputas institucionais que marcaram a gestão da pandemia no Brasil.	os cilindros de oxigênio indicam a gravidade dos casos, apontando para a severidade da Covid-19 e a alta taxa de internações. SÍMBOLO: A imagem carrega significados mais amplos relacionados à incompetência governamental, à desigualdade na distribuição de recursos hospitalares e ao sofrimento coletivo causado pela pandemia.
2 5	10 de março de 2021 https://www.instagram.com/p/CMPPzWKsjXB/		Vacinação e/ou morte	A fotografia apresenta um cenário de abertura de covas durante a pandemia. O enquadramento destaca, em primeiro plano, uma pá cravada na terra remexida, indicando um ou mais sepultamento em andamento ou próximo. Ao fundo, dois coveiros, vestidos com equipamentos de proteção, observam a cena. A paleta de cores predominantemente terrosa, combinada com o verde do ambiente natural ao redor, acentua o contraste entre a morte e a continuidade da vida. A sensação imediata transmitida pela imagem é de perda, desolação e fragilidade humana.	O signo fotográfico estabelece uma conexão direta com a realidade do aumento alarmante de mortes por Covid-19 no Brasil. O solo escavado sugere a urgência e a repetição dos sepultamentos, enfatizando a incapacidade do sistema funerário de lidar com a alta demanda de mortes. O foco na pá enterrada, elemento central na composição, funciona como um índice da morte e do trabalho incessante dos coveiros, reforçando visualmente a narrativa textual sobre a superação do Brasil em relação aos EUA no número diário de mortes.	A cena do sepultamento, associada ao texto informativo da postagem, evidencia não apenas o avanço da pandemia, mas também a gestão falha da crise de saúde pública, destacada pela baixa taxa de vacinação no Brasil à época. A imagem carrega uma forte carga emocional e funciona como um lembrete visual do impacto devastador da doença no país.	ÍCONE: A cena de um enterro, com coveiros e uma pá cravada na terra, representa visualmente a realidade dos sepultamentos durante a pandemia. ÍNDICE: A pá na terra e os coveiros de EPI apontam diretamente para a necessidade de medidas sanitárias rigorosas, além de evidenciar o volume crescente de óbitos. SÍMBOLO: A imagem funciona como um poderoso emblema do luto nacional, refletindo a negligência governamental e a ineficácia das estratégias de combate à pandemia no Brasil.

2 6	12 de março de 2021	 <p>OMS volta a dizer que situação do Brasil com a Covid-19 tem consequências mundiais</p>	Vacinação e/ou morte	<p>A imagem apresenta um momento de despedida em um funeral, onde uma mulher visivelmente abalada segura o caixão, enquanto uma pessoa ao fundo, também de máscara, observa a cena. O luto e a dor são imediatamente percebidos. A presença das flores no canto esquerdo do caixão reforça a carga simbólica da morte, enquanto o fundo desfocado mantém o foco na expressão de sofrimento da mulher.</p>	<p>Neste nível, a fotografia estabelece um vínculo direto entre o signo visual e seu objeto representado: a dor da perda causada pela pandemia. A relação de causa e efeito é evidente, pois o caixão remete diretamente ao falecimento de um ente querido, enquanto a legenda e o contexto da pandemia reforçam a conexão entre a imagem e a tragédia sanitária vivida no Brasil.</p>	<p>A foto não apenas registra um momento de luto, mas também reforça uma crítica ao impacto da Covid-19 no Brasil e suas implicações globais. A relação com a notícia – que destaca a preocupação da OMS com a crise sanitária brasileira – amplia o significado da fotografia, sugerindo que a falta de controle da pandemia no país teve consequências que ultrapassaram suas fronteiras. A composição visual, aliada ao texto da legenda, molda um discurso de alerta e indignação, evidenciando não apenas a perda individual, mas também a falha na gestão da crise. Ao observar a imagem dentro do contexto da semiótica peirciana, ela se configura como um índice da tragédia sanitária, um ícone do luto coletivo e um símbolo da negligência política na contenção da pandemia.</p>	<p>ÍCONE: A fotografia atua como um ícone porque reproduz visualmente um momento real de despedida. A semelhança entre o que é retratado e o que ocorre na realidade permite que o observador reconheça imediatamente a cena como um funeral. A posição das mãos, as expressões faciais e os elementos visuais como o caixão e as flores são representações diretas do luto.</p>
2 7	12 de março de 2021	 <p>Com alta de mortes por Covid-19, Dracena SP vai abrir 100 gavetas de sepulturas em cemitério da cidade</p>	Vacinação e/ou morte	<p>A imagem apresenta um canteiro de obras em um cemitério, onde tijolos e estruturas inacabadas indicam a construção de novas gavetas mortuárias. A cor</p>	<p>A fotografia documenta diretamente a ação da Prefeitura de Dracena ao abrir 100 novas gavetas de sepultura no cemitério da cidade. A legenda da postagem</p>	<p>O contraste entre as sepulturas já existentes e as novas estruturas sugere uma sobreposição temporal, em que o passado, representado pelos túmulos</p>	<p>ÍCONE: Os elementos concretos da imagem — os tijolos, o solo revirado e as sepulturas ao fundo — permitem uma identificação imediata do local e do que está acontecendo. O enquadramento</p>

	K/			avermelhada do solo e dos tijolos contrasta com o tom acinzentado dos túmulos já construídos ao fundo. A composição da cena transmite um impacto visual imediato de expansão da área de sepultamento.	jornalística contextualiza que essa medida foi tomada devido ao aumento expressivo de óbitos por Covid-19. A construção de novos jazigos estabelece um vínculo indicial com a crise sanitária, evidenciando um aumento na demanda por sepultamentos.	finalizados, se encontra com o presente da pandemia, simbolizado pela construção emergencial. A publicação jornalística complementa essa interpretação ao destacar que, normalmente, a cidade abria apenas 20 gavetas por mês, evidenciando a excepcionalidade da situação.	reforça a materialidade do espaço, tornando a cena visualmente compreensível mesmo sem o auxílio da legenda.
ÍNDICE: A imagem também opera como um índice, pois indica, de forma factual, a relação de causa e efeito entre o aumento de mortes e a necessidade de ampliação do cemitério. A construção das novas gavetas mortuárias aponta diretamente para a crise sanitária, sendo um reflexo concreto do avanço da pandemia no município.							
SÍMBOLO: A fotografia assume um caráter simbólico ao representar a morte em larga escala e a transformação dos espaços urbanos em resposta à pandemia.							
28	16 de março de 2021 https://www.instagram.com/p/CMfNmgLL50S/		Hospitais e/ou internações	A fotografia apresenta um hospital lotado, com leitos (mais ou menos 17) organizados lado a lado e pacientes deitados. O espaço parece improvisado, sem divisórias adequadas, transmitindo uma sensação de superlotação e precariedade.	A imagem consegue registrar visualmente o colapso da rede hospitalar durante a pandemia, ilustrando a inversão da lógica usual: hospitais privados, tradicionalmente mais equipados, recorrendo à rede pública por leitos disponíveis.	A fotografia, ao ser publicada em um perfil jornalístico, adquire um significado ainda mais amplo, representando o esgotamento da estrutura hospitalar brasileira durante a pandemia. Além disso, a repetição de leitos idênticos e a ausência de individualidade nos pacientes enfatizam a desumanização causada pela pandemia, onde o atendimento se torna uma luta	ÍCONE: Os elementos concretos da cena — leitos, pacientes e equipe médica — tornam a fotografia imediatamente reconhecível como um espaço hospitalar, dispensando explicações adicionais.
ÍNDICE: A presença de pacientes ocupando todos os leitos disponíveis, com poucos profissionais circulando, sugere o colapso do atendimento e a							

						coletiva pela sobrevivência.	<p>dificuldade de manejo dos casos graves.</p> <p>SÍMBOLO: A cena representa não apenas a superlotação de um hospital específico, mas um problema estrutural enfrentado pelo país inteiro durante a pandemia. A disposição dos pacientes lado a lado, sem a privacidade usual de um ambiente hospitalar, simboliza a precarização do sistema de saúde e a falta de controle diante da emergência sanitária.</p>
29	17 de março de 2021 https://www.instagram.com/p/CMgfkYiLLVo/		Hospitais e/ou internações	A fotografia apresenta uma porta entreaberta de uma Unidade de Terapia Intensiva (UTI), com o ambiente hospitalar visível ao fundo. A luz que emana do interior contrasta com o azul escuro da porta, sugerindo um espaço restrito e controlado. O enquadramento parcial do letreiro “UTI 1” funciona como um indicativo imediato da cena, remetendo a um contexto hospitalar e de urgência. A imagem, sem a necessidade de explicações adicionais, já evoca sentimentos de seriedade e tensão.	A porta entreaberta opera como um índice da crise hospitalar, sugerindo não apenas um acesso controlado, mas também a iminência de um colapso no atendimento. A disposição da imagem cria uma dualidade visual. O texto destacado na imagem, “Todos os hospitais privados de Fortaleza estão em colapso”, aponta para algo, mas a imagem transmite outra ideia.	O colapso hospitalar retratado não se restringe à unidade específica mostrada na imagem, mas simboliza um problema generalizado na rede de saúde. Além disso, a fotografia foi produzida por uma assessoria de imprensa do governo, o que levanta reflexões sobre as escolhas narrativas e estratégicas na representação visual da pandemia.	<p>ÍCONE e ÍNDICE: A porta, a iluminação fria e os equipamentos médicos tornam a fotografia imediatamente reconhecível como um espaço de atendimento intensivo. A porta entreaberta, a presença de macas e a iluminação contrastante são indícios de um ambiente hospitalar em funcionamento no limite de sua capacidade.</p> <p>SÍMBOLO: A porta da UTI representa, de maneira metafórica, a barreira entre a vida e a morte, enquanto sua abertura parcial pode sugerir tanto a tentativa de socorro quanto a incapacidade de atendimento diante da alta demanda.</p>

30	18 de março de 2021 https://www.instagram.com/p/CMjsAVOr5EA/	 <p>Em 16 dias, março já é o mês mais letal da pandemia nos estados do Sul.</p>	Hospitais e/ou internações	A imagem retrata um ambiente hospitalar caótico, com profissionais de saúde circulando entre macas ocupadas por pacientes. O espaço é preenchido por um, aparente, grande número de leitos, aparelhos médicos e materiais hospitalares. A iluminação e a predominância do azul dos uniformes contrastam com os cobertores marrons, criando um efeito visual interessante. O cenário transmite, à primeira vista, uma sensação de urgência e desespero.	Ao conectar a legenda “Em 16 dias, março já é o mês mais letal da pandemia nos estados do Sul”, a fotografia ganha um peso ainda maior, evidenciando a gravidade da situação. O relógio na parede ao fundo pode ser interpretado como um marcador temporal da urgência e da pressão constante enfrentada pelas equipes médicas.	Além de retratar a crise sanitária, a fotografia também evoca memórias de outros momentos históricos de emergência médica, como surtos de doenças anteriores. A recorrência dessas imagens na mídia ajuda a consolidar uma narrativa visual da pandemia, que associa hospitais lotados à ineficiência das políticas públicas e à incapacidade do sistema de saúde de lidar com uma crise desse porte.	<p>ÍCONE: A disposição das macas e a movimentação dos profissionais de saúde transmitem um efeito visual de urgência e exaustão.</p> <p>ÍNDICE e SÍMBOLO: A imagem consegue agir como um tipo de denúncia do esgotamento médico e da luta desses profissionais de saúde para salvar vidas.</p>
31	23 de março de 2021 https://www.instagram.com/p/CMxeQC8JvPT/	 <p>Chefes de UTIs ligam 'kit Covid' a maior risco de morte no Brasil.</p>	Hospitais e/ou internações	A fotografia apresenta um paciente entubado em uma UTI, cercado por equipamentos médicos e sendo assistido por uma profissional de saúde vestida com EPI. A cena é carregada de tensão, destacando a gravidade da situação. A iluminação direta sobre o paciente realça a vulnerabilidade do corpo imobilizado, enquanto os aparelhos e fios conectados a ele evidenciam a dependência da tecnologia médica para a manutenção da vida.	A relação direta entre o paciente em estado crítico e a legenda do post sugere que a imagem não apenas documenta um caso hospitalar, mas também simboliza os efeitos negativos do tratamento ineficaz defendido por setores políticos e parte da sociedade. A composição visual enfatiza a relação de ação e reação: o paciente, aparentemente fragilizado, simboliza as consequências de decisões erradas no enfrentamento da pandemia. O profissional de saúde representa a tentativa contínua de salvar vidas em	A imagem carrega um forte simbolismo associado à pandemia, não apenas no Brasil, mas globalmente. Ao vincular o estado grave do paciente ao uso do “kit Covid”, a fotografia se transforma em uma representação do impacto das políticas públicas no enfrentamento da crise. A escolha do enquadramento reforça a narrativa de desespero e urgência, destacando a solidão do paciente e a sobrecarga dos profissionais de saúde. O uso de equipamentos de proteção, que obscurecem a	<p>ÍCONE, ÍNDICE e SÍMBOLO: A fotografia representa a realidade hospitalar da pandemia, com elementos visuais que remetem imediatamente a um ambiente de UTI. A presença de tubos de entubação e aparelhos médicos aponta para o estado crítico do paciente, estabelecendo uma relação direta entre a imagem e a gravidade da doença. A imagem também simboliza o impacto da desinformação.</p>

					um contexto de colapso hospitalar e desinformação.	identidade do profissional, também contribui para a despersonalização da cena, remetendo à exaustão e ao esgotamento das equipes médicas ao longo da pandemia. O contraste entre a fragilidade do paciente e a presença da tecnologia médica sugere a dependência da ciência para a recuperação dos infectados, em contraponto à disseminação de desinformação. No contexto jornalístico, a imagem não apenas ilustra a crise sanitária, mas também funciona como um símbolo da responsabilidade governamental e das consequências de decisões equivocadas no tratamento da Covid-19.	
3 2	25 de março de 2021 https://www.instagram.com/p/CM2VnWILELJ/		Distanciamento social e aglomerações	A imagem apresenta um cenário de extrema aglomeração na Estação da Luz, em São Paulo, um dos principais pontos de circulação da cidade. O alto volume de pessoas transitando no mesmo espaço reforça a sensação de fluxo contínuo, com grande densidade de indivíduos no enquadramento. O	A fotografia opera como um índice da contradição entre as medidas de isolamento social e a necessidade cotidiana de deslocamento urbano. O governo estadual decretou a fase emergencial na tentativa de conter o avanço da pandemia, mas a imagem evidencia que a adesão às restrições não foi efetiva. O signo	A fotografia simboliza a impossibilidade de isolamento social para uma grande parcela da população brasileira. Se a pandemia foi frequentemente associada à necessidade de distanciamento, a imagem desconstrói essa ideia ao mostrar que, na prática, as condições de vida	ÍCONE: A imagem mantém uma relação de semelhança com seu objeto, sendo facilmente reconhecível como uma estação de transporte público em horário de pico. ÍNDICE: A proximidade entre os passageiros e a falta de distanciamento apontam para o descumprimento das normas de isolamento,

				<p>olhar imediato capta a repetição dos elementos visuais: pessoas com máscaras, olhares fixos para a frente, um ambiente fechado e estruturado em tons metálicos e neutros. O contraste entre as roupas escuras e os poucos tons coloridos (como bonés vermelhos e detalhes em roupas) cria um efeito visual que remete ao caos e à falta de organização. A disposição dos corpos transmite um movimento em direção às saídas da estação, sugerindo um fluxo diário de deslocamento urbano. A máscara, presente na maioria dos rostos, reforça a contextualização da pandemia e o comportamento imposto pela crise sanitária. Ainda assim, a proximidade física e a ausência de distanciamento social indicam um paradoxo: há uma tentativa de proteção individual (uso de máscaras), mas um descumprimento da proteção coletiva (distanciamento).</p>	<p>visual da estação lotada aponta para a realidade de um contexto social e econômico em que grande parte da população não pode se dar ao luxo de permanecer em casa. O transporte público sobrecarregado reflete a desigualdade estrutural e a limitação das políticas de isolamento, especialmente para trabalhadores de setores essenciais ou informais. Outro aspecto relevante é a própria estrutura da Estação da Luz, um local historicamente associado à mobilidade urbana e ao fluxo contínuo de pessoas. No contexto da pandemia, esse espaço adquire um novo significado, tornando-se um marco visual do colapso das estratégias de contenção do vírus. O choque entre a narrativa governamental de lockdown e a realidade das ruas (ou, neste caso, das estações de transporte) evidencia o distanciamento entre discurso e prática.</p>	<p>impuseram a continuidade do deslocamento urbano. O enquadramento da foto, que foca diretamente na densidade da multidão, reforça a crítica implícita na narrativa jornalística. O texto do G1 sugere que, apesar das medidas mais rígidas, a adesão ao isolamento permaneceu baixa. Dessa forma, a fotografia não apenas documenta um evento, mas também molda a percepção pública sobre a falha na contenção do vírus e a dificuldade de implementar políticas eficazes de controle social. Fotografias como essa servem como evidências históricas da crise sanitária e de suas implicações sociais e econômicas.</p>	<p>evidenciando a realidade urbana durante a pandemia.</p> <p>SÍMBOLO: A cena simboliza a fragilidade das políticas de contenção da Covid-19 no Brasil e a desigualdade social, que impediu que parte da população seguisse as recomendações sanitárias.</p>
--	--	--	--	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

3 3	28 de março de 2021 https://www.instagram.com/p/CM-WUaoLEpb/		Distanciamento social e aglomerações	A imagem apresenta uma praia movimentada, com diversos banhistas distribuídos ao longo da faixa de areia e dentro do mar. Em contraste com a publicação número 2 desta sistematização, a falta de guarda-sóis reforçam uma atmosfera oposta. Em um primeiro olhar, a composição visual remete à ideia de um cenário típico de um dia quente no Rio de Janeiro. No entanto, a legenda da imagem e o contexto pandêmico reconfiguram essa primeira impressão. A disposição dos corpos reforça a sensação negligência consciente em relação às recomendações sanitárias vigentes no período.	A fotografia opera como um índice da flexibilização das normas de isolamento social e do descumprimento das restrições impostas pela Prefeitura do Rio de Janeiro. A legenda reforça essa interpretação ao destacar a ocupação das praias como um ato de desrespeito às medidas sanitárias. O signo fotográfico aponta para um comportamento coletivo que desafia as diretrizes governamentais e evidencia a dificuldade de adesão às normas de contenção da pandemia. Outro aspecto relevante é a forma como o enquadramento da imagem destaca a dispersão dos banhistas. Embora não estejam agrupados de maneira extremamente compacta, sua presença constante na extensão da areia evidencia a falha na aplicação das restrições. Além disso, a ausência de barreiras físicas que impeçam a circulação na praia sugere um contexto de fiscalização ineficaz. Diferente de outras imagens de ruas vazias ou espaços interditados, esta cena reafirma a ideia de que o	No nível interpretativo mais amplo, a fotografia simboliza a resistência de parte da população às medidas de isolamento social, um fenômeno recorrente ao longo da pandemia da Covid-19. Esse comportamento não é exclusivo do Brasil, mas no contexto nacional, está diretamente relacionado a discursos políticos e à desinformação sobre a gravidade da crise sanitária. A escolha do ângulo da foto e a legenda que a acompanha reforçam uma narrativa crítica, associando a presença dos banhistas a um comportamento de negligência. A fotografia, ao ser compartilhada no perfil do G1, adquire um caráter de denúncia, buscando alertar sobre os riscos da aglomeração em locais públicos. O discurso midiático em torno dessa imagem articula dois elementos centrais: a ideia de desobediência civil em tempos de pandemia e o papel do jornalismo na conscientização da população. Se, por um lado, a imagem documenta um fato, por outro, ela também molda a percepção pública	ÍCONE: A fotografia mantém uma relação de semelhança com seu objeto, sendo reconhecível como uma cena típica de praia.
						ÍNDICE: A presença de banhistas sem máscaras e sem distanciamento físico indica um comportamento de descumprimento das normas sanitárias.	
						SÍMBOLO: A praia, tradicionalmente associada ao lazer e à liberdade, aqui se torna um espaço de risco, simbolizando a tensão entre saúde pública e vida cotidiana.	

					controle social foi, em grande parte, deixado à responsabilidade individual.	sobre o evento, reforçando a importância da responsabilidade social diante da crise.	
3 4	30 de março de 2021 https://www.instagram.com/p/CNCsdEDr7Fq/		Vacinação e/ou morte	A fotografia apresenta um cortejo fúnebre em um cemitério, com trabalhadores funerários, carregando um caixão coberto por flores. No primeiro plano, uma cruz branca sobre uma lápide desfocada compõe o enquadramento, reforçando a sensação de luto e solenidade. A iluminação difusa e o céu nublado intensificam o tom melancólico da imagem, transmitindo um peso emocional imediato ao observador.	A fotografia opera como um índice direto do aumento no número de mortes durante a pandemia, evidenciado pela presença dos agentes funerários protegidos por EPIs, um elemento que não seria comum em cortejos fúnebres antes da crise sanitária. O cemitério, representado por túmulos e cruzes, também funciona como um índice, apontando para a alta taxa de óbitos documentada na legenda do post. O caixão e as flores indicam um rito de passagem, uma despedida que se torna um símbolo da pandemia. Como apontado no post, o Brasil teve um aumento de 22% nas mortes naturais em 2020, um dado que ressignifica a imagem e amplia seu impacto interpretativo.	Como signo, esta fotografia articula uma narrativa mais ampla sobre a coletivização do luto e a crise sanitária, contribuindo para a memória social do período. Para alguns, a imagem pode evocar experiências pessoais de perda; para outros, pode simbolizar a dimensão histórica do momento. A cruz no primeiro plano, ainda que seja um elemento arquitetônico do cemitério, pode ser lida como um símbolo do luto coletivo e da fé, funcionando como um ponto de convergência interpretativa.	ÍCONE, ÍNDICE e SÍMBOLO: A fotografia mantém uma relação visual direta com seu objeto, sendo reconhecível como um cortejo fúnebre em um cemitério. O uso de EPIs pelos trabalhadores funerários e o contexto do cemitério funcionam como índices da crise sanitária e do aumento de mortes. A cruz no primeiro plano e o cortejo evocam uma leitura mais ampla, remetendo à ideia de luto coletivo e memória histórica da pandemia.