

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
GRADUAÇÃO EM JORNALISMO

Guilherme Augusto Dias Melo

A DESSACRALIZAÇÃO DO CORPO MORTO NA PANDEMIA DE COVID-19

Uma análise a partir de imagens compartilhadas nas redes digitais

Juiz de Fora

2026

Guilherme Augusto Dias Melo

A DESSACRALIZAÇÃO DO CORPO MORTO NA PANDEMIA DE COVID-19

Uma análise a partir de imagens compartilhadas nas redes digitais

Monografia apresentada ao curso de Jornalismo da Faculdade de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para a obtenção do grau de bacharel em Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Eli Borges Junior

Juiz de Fora

2026

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Dias Melo, Guilherme Augusto.

A dessacralização do corpo morto na pandemia de covid-19 : Uma análise a partir de imagens compartilhadas nas redes digitais / Guilherme Augusto Dias Melo. -- 2026.
108 f.

Orientador: Eli Borges Junior
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social, 2026.

1. Corpo morto. 2. Dessacralização. 3. Covid-19. 4. Redes digitais. 5. Imagem. I. Borges Junior, Eli, orient. II. Título.

Guilherme Augusto Dias Melo

A DESSACRALIZAÇÃO DO CORPO MORTO NA PANDEMIA DE COVID-19

Uma análise a partir de imagens compartilhadas nas redes digitais

Monografia apresentada ao curso de Jornalismo da Faculdade de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para a obtenção do grau de bacharel em Jornalismo.

Aprovado em 16 de julho de 2026.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Eli Borges Junior
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dra. Kérley Winkes
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Enea Bianchi
Universidade de São de Paulo

Dedico este trabalho ao meu avô, Alcimino Antônio (*in memoriam*), que sempre acreditou no poder da educação como caminho possível aos pobres. Hoje, entre a ausência e o tempo, é na memória – e nas imagens – que se dá o nosso reencontro. Dedico também às mais de 700 mil vítimas da pandemia no Brasil; que a imagem permaneça como ato de resistência e exercício de memória.

AGRADECIMENTOS

O diploma tão sonhado só existe porque existem políticas públicas que acreditam que a educação deve ser direito de todos. Agradeço à Universidade Federal de Juiz de Fora por me tornar o primeiro da minha família a cruzar os portões de uma faculdade pública e de excelência. Olho para essa conquista e percebo que ela não cabe em mim sozinha, ela é coletiva, é minha, mas também de todas que vieram antes, no feminino, porque foram elas a estrutura de tudo que sou.

À minha família, que me deu raízes, asas e um ninho para voltar.

À minha mamãe, minha *mommy*, minha maior apoiadora, obrigado por ser a melhor mãe do mundo e por nunca ter deixado de acreditar nos meus voos, mesmo quando eu mesmo duvidava. Você é minha pessoa, meu sol. Obrigado por cuidar tão bem do seu filhote.

À minha vovó, Maria Madalena – Dona Nenê –, minha segunda mãe, minha benzedeira, minha proteção onde quer que eu vá. Não há mau-olhado que passe pela sua reza. Que orgulho de dizer que minha avó faz o melhor pão de queijo do mundo.

Ao meu irmão Gustavo, que hoje também trilha os caminhos do saber e será um grande educador físico ou em qualquer área que desejar. Você me inspira a ser uma pessoa melhor todos os dias, e que sorte a minha caminhar do seu lado.

Ao meu avô Alcimino (*in memoriam*), a quem dedico toda esta trajetória. Foi ele quem tornou esse sonho possível, não apenas pelo que ofereceu materialmente, mas por repetir, sempre, que os estudos são a única coisa que ninguém pode tirar da gente. Era ele quem dizia, para os que se espantavam ao saber que eu estudava “na federal”: “eles pensam que filho de pobre não se forma”. Vovô, olha onde cheguei e olha onde ainda vou chegar.

Minha família, obrigado.

O que seria a faculdade sem os amigos? Este agradecimento é para a minha segunda família em Juiz de Fora, família que testemunhou altos e baixos, entre risadas e cervejas, choros e perdas. Um obrigado especial ao meu quarteto “vamo que vamo”: Maria Angélica (Mary Angel), Marco Antônio e Vitoria, que a vida sempre nos guarde momentos lindos juntos. Ainda bem que a gente tem a gente! Tenho sorte de ter reunido tantas pessoas especiais ao longo dessa caminhada. Obrigado, Alice, Daniel, Lara Cavalheri, Lara Rezek,

Kaique, Lorena, Noah; a vida é boa demais com vocês do lado. A amizade é o meu mais precioso bem; obrigado, vida, pelos encontros.

Agradeço também aos amigos do mundo, aqueles que, em nossos encontros, me lembraram da minha potência para realizar o que me proponho. Aos amigos de Piumhi, obrigado pela amizade que resiste à distância e por compreenderem a minha caminhada.

Agradeço aos amores da vida, às cervejas, aos vinhos, às pistas e à música que me ensinaram que existir também é festa. Dançar continua me salvando da loucura.

Agradeço aos meus queridos da sala 115 por cuidarem dos equipamentos da Facom e nos brindarem sempre com um bom papo, à baratinha (Kafcom), ao Sandro, à Monique, ao Gilmar e ao Luiz Felipe, obrigado por tornarem os dias de produção mais leves.

Agradeço, em especial, ao meu orientador Eli, por me mostrar que a pesquisa pode ser uma trilha, uma possibilidade de leitura do mundo. Obrigado por me ajudar a amadurecer o olhar, por me lançar às imagens e às suas viagens analíticas. Você me inspira.

Agradeço à minha professora, orientadora, companheira da vida e membro da banca, Kérley, um ar do sul para a nossa Minas Gerais. Que alegria compartilhar essa conquista com você. Obrigado pela confiança na *Brazilian Journalism Research* e por todo o apoio na vida.

Agradeço ao membro da banca, professor Enea, por se disponibilizar a participar de um momento tão especial na minha trajetória. Espero que a pesquisa nos reserve novos encontros.

Sou grato ao meu trabalho como fotógrafo por me ensinar a prestar atenção nos detalhes. A fotografia transformou minha percepção de mundo, e sou grato por tudo que ela me proporciona.

Agradeço à minha pequena felina, Donnie, por deitar no meu colo durante as intermináveis horas que passei escrevendo esta monografia. “Dondon” pedia carinhos, mas mal sabia ela que, na verdade, era eu que estava precisando.

Por fim, agradeço à vida por me ensinar tanto com as perdas.

A vida é uma loucura – e que bom estar vivo e defendendo esta monografia.

RESUMO

Esta monografia analisa como a circulação de imagens nas redes digitais contribuiu para processos de dessacralização do corpo morto durante a pandemia de COVID-19 no Brasil. Parte-se da compreensão de que o cadáver, historicamente associado a práticas rituais e regimes de sacralidade, passa a ser reconfigurado por dinâmicas técnicas, sanitárias e algorítmicas de visibilidade. O objetivo é investigar em que medida essas imagens atuam como vetores de dessacralização da morte no contexto pandêmico. A pesquisa adota abordagem qualitativa, com revisão bibliográfica interdisciplinar e análise visual inspirada no modelo do *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, revisitado por Didi-Huberman. O corpus é composto por nove imagens difundidas entre abril de 2020 e março de 2021, organizadas em um atlas visual. Os resultados indicam que a pandemia intensificou processos históricos de ocultamento e reconfiguração do cadáver, ao articular gestão técnico-sanitária, abstração estatística e circulação acelerada de imagens nas redes. Conclui-se que a forma algorítmica, ao operar pela lógica da familiaridade, converteu progressivamente as imagens da morte em elementos do fluxo de conteúdos digitais, produzindo embotamento afetivo e destituindo as imagens e o corpo morto de sua dimensão sagrada.

Palavras-chave: corpo morto; dessacralização; pandemia de COVID-19; redes digitais; imagem.

ABSTRACT

This monograph analyzes how the circulation of images on digital networks contributed to processes of desacralization of the dead body during the COVID-19 pandemic in Brazil. It is based on the understanding that the corpse, historically linked to ritual practices and sacred regimes, has been reshaped by technical, sanitary, and algorithmic forms of visibility. The aim is to examine how these images act as vectors of death desacralization in the pandemic context. The research adopts a qualitative approach, combining bibliographic review and visual analysis inspired by Aby Warburg's *Mnemosyne Atlas*, as revisited by Didi-Huberman. The corpus consists of nine images circulated between April 2020 and March 2021, organized into a visual atlas. The findings show that the pandemic intensified historical processes of reconfiguration of the corpse through technical-sanitary management, statistical abstraction, and accelerated image circulation on digital platforms. It is concluded that the algorithmic form, by operating according to the logic of familiarity, has progressively converted images of death into elements of the continuous flow of digital content, producing affective blunting and stripping images and the dead body of their sacred dimension.

Keywords: dead body; desacralization; COVID-19 pandemic; digital networks; image.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Danse Macabre</i> , O Cardeal e o Rei, Guyot Marchant, 1485.....	23
Figura 2 – <i>Enterro do Conde de Orgaz</i> (<i>El entierro del Señor de Orgaz</i>). El Greco, 1587.....	24
Figura 3 – “Pequeno Atlas Pandêmico”.....	74
Figura 4 – Infográfico que apresenta a evolução mensal das mortes por COVID-19 no Brasil no ano de 2021.....	81
Figura 5 – Cruzes sem identificação, marcadas apenas por números.....	83
Figura 6 – Agentes sanitários transportando um caixão para sepultamento durante a pandemia de COVID-19.....	85
Figura 7 – Câmara frigorífica instalada no Hospital e Pronto-Socorro 28 de Agosto para armazenamento de corpos de vítimas da COVID-19.....	86
Figura 8 – Vista aérea das covas abertas no Cemitério de São Luís, em São Paulo.....	88
Figura 9 – Escavadeira abrindo covas no Cemitério Nossa Senhora Aparecida, em Manaus.....	89
Figura 10 – Caixão à espera do sepultamento no Cemitério da Vila Formosa, em São Paulo.....	90
Figura 11 – Homem chora sobre uma cova no Cemitério São Francisco Xavier (Cemitério do Caju), no Rio de Janeiro.....	92
Figura 12 – Jacira Casemiro chora sozinha durante o velório da mãe, vítima da COVID-19, no Cemitério de Inhaúma, Rio de Janeiro.....	92

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	12
2. O CORPO MORTO NO OCIDENTE: DO RITUAL À GESTÃO.....	15
2.1 O corpo morto como objeto sagrado.....	15
2.2 O corpo morto nas sociedades tradicionais.....	20
2.3 Modernidade e ocultação do cadáver.....	25
2.4 O cadáver como imagem na cultura visual contemporânea.....	29
2.5 A pandemia de COVID-19 e a crise dos modelos de visibilidade da morte.....	35
3. IMAGENS DA MORTE EM MASSA E O PROBLEMA DO CORPO MORTO.....	43
3.1. O que distingue esse tipo de morte das demais mortes?.....	43
3.2. Catástrofe, massacre e epidemia: categorias da morte em massa.....	47
3.3. Percursos históricos da visualidade da morte em massa.....	49
3.4. A circulação de imagens de morte em massa nas redes digitais.....	55
4. PERCURSO TEÓRICO-METODOLÓGICO: A CRIAÇÃO DO “PEQUENO ATLAS PANDÊMICO”.....	64
4.1 A “Ciência da Cultura” warburguiana e a Forma Atlas como Método.....	66
4.2 A imagem como sintoma: Pathosformel, Dynamogramm e Nachleben.....	69
4.3. A construção do Atlas.....	71
4.4 A lógica da montagem e os campos de força.....	74
5. A DESSACRALIZAÇÃO DO CORPO MORTO NA PANDEMIA DE COVID-19: ANÁLISE DAS IMAGENS.....	77
5.1 Introdução às análises: o que as imagens fazem?.....	77
5.2 Primeiro campo de força: a abstração da morte, o corpo reduzido a dado.....	79
5.2.1 O infográfico como um dos vetores de despersonalização.....	79
5.2.2 O número como Pathosformel da morte em massa.....	82
5.3 Segundo campo de força: a gestão técnico-sanitária do corpo, a logística da morte....	83
5.3.1 O caixão como objeto técnico.....	83
5.3.2 A vista aérea: geometria da catástrofe.....	86
5.3.3 O caixão com lençol: a infração como sintoma.....	89
5.4 Terceiro campo de força: a experiência da perda.....	90
5.4.1 O choro solitário como Pathosformel pandêmica.....	90
5.4.2 A máscara como mediação e apagamento.....	92
5.4.3 O número 59621 e a violência do anônimo.....	93
5.5 A familiaridade como vetor de dessacralização: circulação e esvaziamento simbólico... 94	
5.6 Sobrevivências e anacronismos: o corpo morto pandêmico como imagem-sintoma... 95	
5.7 O que o atlas torna visível?.....	96
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	98
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	104

1. INTRODUÇÃO

A morte, em sua condição mais radical, é um acontecimento que toda cultura precisou aprender a nomear, enquadrar, tornar suportável. No Ocidente, esse aprendizado se sedimentou em sistemas complexos de rituais fúnebres, interdições e formas de visibilidade que organizavam o lugar do cadáver no espaço coletivo, sistemas que a pandemia de COVID-19 submeteu a uma tensão sem paralelo na história contemporânea. Ao impor ao Brasil e ao mundo mais de dez milhões de mortes em pouco mais de um ano, a crise sanitária produziu uma condição que esta pesquisa se propõe a investigar. O corpo morto foi simultaneamente suprimido dos espaços públicos de despedida e amplamente exposto nas redes sociais digitais, circulando numa visibilidade sem cerimônia.

O objeto desta monografia é a dessacralização do corpo morto na pandemia de COVID-19, analisada a partir das imagens compartilhadas nas redes digitais brasileiras entre abril de 2020 e março de 2021, período que vai dos primeiros milhares de óbitos registrados no país até o mês mais letal da crise. Entende-se por dessacralização, a partir do conceito de *sagrado* em Franco Ferrarotti (1983; 2007), a dissolução do estatuto que historicamente organizou o corpo morto como objeto irredutível: aquilo que confere ao lugar sua razão profunda, sua função, sua funcionalidade. Quando esse estatuto é corroído pelo excesso da morte em massa, pela lógica técnico-sanitária de emergência e pela aceleração algorítmica das imagens, o cadáver perde sua condição de alteridade.

A pergunta de pesquisa central que orienta a investigação pode ser assim formulada: em que medida as imagens das redes digitais operaram como vetores de uma dessacralização do corpo morto na pandemia de COVID-19 no Brasil? Dessa questão derivam os objetivos da pesquisa. O objetivo geral é analisar como a circulação de imagens nas redes digitais potencializaram processos de dessacralização do corpo morto no contexto brasileiro durante a pandemia. Os objetivos específicos são: (1) reconstituir a trajetória histórica dos regimes de visibilidade do corpo morto no Ocidente, desde a *morte domada* medieval até a gestão pandêmica dos cadáveres; (2) examinar as formas de representação imagética da morte em massa e suas transformações nas mídias digitais; (3) construir e analisar um atlas visual composto por imagens pandêmicas, à luz do método warburgiano, identificando *Pathosformel* (fórmula de páthos), *Dynamogramme* (dinamograma) e processos de *Nachleben* (sobrevivência) que atravessam as imagens do corpus; e (4) discutir o papel da forma

algorítmica na produção de um efeito de “familiaridade” (Borges Junior, 2023) que embota a resposta ética diante da morte.

No plano acadêmico, a pesquisa se situa na intersecção entre os estudos de Comunicação Social e Antropologia Visual, dialogando com investigações sobre imagens, plataformas digitais e circulação de conteúdos em rede. Ainda são escassos, contudo, os estudos que articulam essas perspectivas à análise das representações do corpo morto, sobretudo no que diz respeito aos processos de dessacralização intensificados pelas dinâmicas algorítmicas. Ao examinar as imagens que circularam durante a pandemia, este trabalho busca compreender como as lógicas das redes digitais participam da reconfiguração dos sentidos do corpo morto e, por consequência, da própria morte.

Parte-se do entendimento de que a dessacralização não se reduz a uma transformação moral ou cultural, ela é também um processo comunicativo e tecnológico. O modo como as imagens dos cadáveres são produzidas, selecionadas, compartilhadas e recirculadas nas redes digitais operaria e intensificaria a dissolução do caráter sagrado da morte, reconfigurando sensibilidades coletivas e formas de testemunho.

Do ponto de vista científico, a pesquisa propõe uma contribuição metodológica ao mobilizar o pensamento de Aby Warburg para a análise de imagens jornalísticas e de circulação digital. A utilização do *Atlas*, das noções de *Pathosformel* e *Nachleben* como dispositivos analíticos permite apreender não apenas os aspectos formais das representações, mas os afetos e as permanências históricas que atravessam visualmente os corpos mortos em contextos de crise sanitária.

O referencial teórico é organizado de maneira interdisciplinar, mas conseguimos organizar em quatro camadas. A primeira diz respeito ao corpo morto como objeto sócio-histórico, amparados na reflexão de Philippe Ariès (2012; 2000), que traçou a genealogia das atitudes ocidentais diante da morte, da *domesticação* medieval à interdição moderna; Norbert Elias (2001), que analisou a solidão do moribundo como fenômeno político; Michel Foucault (1977; 1999; 2005; 2008), que forneceu as bases para pensar o poder sobre os corpos e o biopoder; Achille Mbembe (2018), com o conceito de necropolítica; e Carolina Junqueira dos Santos (2015), referência central para a articulação entre corpo, imagem e morte. Autores como Louis-Vincent Thomas (1991), Jean-Pierre Vernant (1978; 1990), Thomas Laqueur (2015) e Giorgio Agamben (2004) complementam essa etapa.

A segunda camada trata da morte coletiva e de sua visualidade, com Susan Sontag (2003; 2004), Roland Barthes (1984; 2007), Hans Belting (2014) e Judith Butler (2019), além de Angie Gomes Biondi (2013), Crepaldi et al. (2020) e Sanfelicio (2022).

A terceira camada articula o digital ao sagrado, reunindo Eli Borges Junior (2023) – obra central da pesquisa, que propõe o conceito de modo de existência algorítmico e tematiza a passagem da forma espetacular à forma algorítmica –, Kérley Winques e Raquel Longhi (2022), Kind e Cordeiro (2020), Garrabé e Viana (2025) e Parreiras (2025).

A quarta é a camada metodológica, estruturada em torno de Aby Warburg e de seu *Atlas Mnemosyne* (1924–1929), retomado por Georges Didi-Huberman (2012; 2013; 2018) e redescrito metodologicamente por Jane Cleide de Sousa Maciel (2018).

O percurso metodológico adotado é a forma atlas, inspirada no *Atlas Mnemosyne* de Warburg e revisitada por Didi-Huberman. O corpus é composto por nove imagens reunidas em uma prancha visual, selecionadas segundo critérios temáticos e formais que privilegiam a relação com os processos de morte, gestão do corpo morto e experiência do luto durante a pandemia no Brasil. Um infográfico de dados do G1 sobre óbitos mensais, fotografias jornalísticas de cemitérios em Manaus e São Paulo, registros de câmaras frigoríficas improvisadas, transporte de caixões por agentes utilizando Equipamentos de Proteção Individual (EPIs), valas coletivas abertas por escavadeiras e cenas de enlutados solitários em despedidas reduzidas pelos protocolos sanitários. A análise não procede imagem por imagem em sequência descritiva, percorre os três campos de força identificados na montagem: a abstração da morte, a gestão técnico-sanitária do corpo morto e a experiência da perda. Atentando para as relações que emergem nos intervalos entre as imagens, segundo a lógica da iconologia do intervalo warburguiana.

A monografia está organizada em cinco capítulos, além desta introdução e das considerações finais. O Capítulo 2, intitulado *O corpo morto no Ocidente: do ritual à gestão*, reconstrói a trajetória histórica e sociocultural do cadáver nas sociedades ocidentais, da condição de objeto sagrado na Idade Média à morte interdita da modernidade e à gestão biopolítica dos corpos nos hospitais e funerárias. O Capítulo 3, *Imagens da morte em massa e o problema do corpo morto*, amplia o recorte para as formas históricas de representação da morte coletiva, da censura fotográfica da Guerra da Crimeia aos registros de Gardner e Brady na Guerra Civil Americana, da cobertura televisiva do Vietnã às imagens dos campos de

extermínio nazistas analisadas por Didi-Huberman, e examina a circulação de imagens de morte coletiva nas redes digitais durante a pandemia brasileira. O Capítulo 4, *Percorso teórico-metodológico: a criação do “pequeno atlas pandêmico”*, apresenta e fundamenta o caminho metodológico warburgiano, descrevendo o processo de construção do corpus e da prancha visual. O Capítulo 5, *Análise das imagens da dessacralização do corpo morto na pandemia de COVID-19*, percorre os três campos de força da montagem: a abstração da morte – com o infográfico do G1 e as cruzes numeradas de Manaus como dinamogramas da despersonalização; a gestão técnico-sanitária do corpo – com os caixões transportados por agentes de EPIs, as câmaras frigoríficas, as valas coletivas e o lençol branco visível através do caixão de Antonio Rodrigues de Lima; e a experiência da perda – com as *Pathosformeln* do luto impedido, a máscara como dinamograma de ambivalência e o número 59621 como síntese da dessacralização consumada. O capítulo encerra com uma síntese analítica que retoma e complexifica a hipótese central da pesquisa, situando-a no horizonte mais amplo dos estudos de cultura visual e comunicação social.

2. O CORPO MORTO NO OCIDENTE: DO RITUAL À GESTÃO

O objetivo deste capítulo não é oferecer uma cronologia da morte, mas também lançar luz sobre as transformações no estatuto sagrado, jurídico e visual do corpo morto – transformações que culminam nas imagens pandêmicas e nas questões que elas suscitam acerca do cadáver em contexto de crise sanitária. Supõe-se que esse processo de dessacralização é, em sua natureza, um processo comunicativo e tecnológico. No modo como a imagem do corpo morto é produzida, circulada e consumida nas redes sociais digitais que operaria e intensificaria a dissolução do caráter sagrado da morte. Para além disso, o capítulo busca construir reflexões sobre a função social do ritual fúnebre, a gestão política dos corpos sem vida e as possibilidades de memória coletiva, examinando como esses campos se articulam com e são reconfigurados pelos processos de dessacralização mediados pela comunicação em rede.

2.1 O corpo morto como objeto sagrado

O cadáver está longe de ser apenas um resíduo biológico da vida encerrada; ele também é um signo denso, um objeto que ocupa simultaneamente o domínio dos vivos – que precisam lidar com sua presença concreta e perecível – e o domínio do sagrado ou do além, para o qual os ritos fúnebres pretendem encaminhá-lo. Sobre o cadáver incidem e reverberam nossas normas institucionais e “emoções, afetos, crenças e histórias” (Lupion, p. 238, 2021).

Essa sobreposição de domínios só é possível porque o corpo morto é, antes de tudo, um objeto sagrado, não no sentido devocional restrito, mas no sentido que Ferrarotti (1983) atribui ao sagrado: aquilo que é simultaneamente o não-profano, o inacessível, o limite que não se deve transpor, e ao mesmo tempo o que confere ao lugar sua razão profunda, sua função e sua funcionalidade.

O sagrado é o proibido e, ao mesmo tempo, o que dá sentido aos significados últimos (Ferrarotti, 2007). Compreender a dessacralização do corpo morto exige, portanto, partir dessa dimensão constituinte da sacralidade, pois o que se perde quando o cadáver perde o sagrado não é apenas um conjunto de práticas religiosas, mas a própria estrutura de sentido que organiza sua presença entre os vivos. Essas camadas contrastantes inserem o corpo morto em uma lógica em que seus sentidos variam conforme os sistemas culturais que o envolvem. A questão central que orienta esse capítulo é pensar a morte para além da visão biológica, mas sim o lugar social, sagrado e visual que o corpo morto ocupa nas culturas ocidentais ao longo do tempo. Para isso, compreendemos o corpo morto a partir de referenciais simbólicos, sagrados, espaciais e temporais.

O lugar do corpo morto foi se deslocando ao longo do tempo. Na *morte domada* que Ariès (2012) identifica na Idade Média, o morto ainda presidia seus próprios ritos, ele era visto, tocado, inscrito na trama da comunidade. A modernidade foi retirando esse corpo de cena, primeiro para o hospital, depois para a funerária que o embelezou e por fim para o espectador que o consumiu. Mas há uma constante nessa trajetória, o corpo morto sempre esteve sob tutela do Estado, e foi a pandemia que tornou essa tutela visível em sua face mais crua, quando o colapso dos sistemas de saúde e funerário o reduziu ao descarte. Entender esse percurso é condição para analisar as imagens produzidas e circuladas durante a COVID-19 como parte de um repertório simbólico historicamente construído, repertório no qual o corpo morto, de uma forma ou de outra, sempre ocupou um lugar de “cuidado”.

Antes de situar o corpo morto no contexto da modernidade ocidental, é necessário compreender sua natureza como objeto sagrado. Como observa Louis-Vincent Thomas (1991), o cadáver ocupa uma posição dúbia por excelência, pois pertence simultaneamente ao mundo dos vivos e ao domínio do além, ao qual os ritos funerários pretendem encaminhá-lo. Essa condição é o que torna o corpo morto um objeto de elaboração sagrada, que começa desde os cuidados de higiene até o sepultamento.

Lavar o cadáver não satisfaz apenas às exigências de higiene e decoro: equivale, na imaginação, a remover a imundície da morte. Os rituais religiosos levaram em conta esse simbolismo de purificação e atribuem um significado sagrado à limpeza funerária: essa limpeza influencia o destino da alma do falecido. De fato, a crença na sobrevivência, característica da atitude religiosa, implica que a morte é uma transição. E essa transição, como o nascimento ou a iniciação, não pode ser realizada sem uma renovação do suplicante: “As mulheres despem o corpo e o lavam com água morna para que possa ser apresentado limpo diante do Criador”. (Thomas, p. 118, 1991)¹

A análise de Thomas nos permite compreender que o tratamento destinado ao cadáver em diferentes culturas responde a uma lógica coerente com as cosmologias que organizam cada sociedade. Essa lógica, no entanto, não é apenas cosmológica, ela é uma lógica do sagrado. Retomando Ferrarotti (1983; 2007), o sagrado não é simplesmente aquilo que pertence à esfera religiosa, mas aquilo que estabelece um limite – o intransponível – e que, por isso, confere sentido ao que o envolve. O cadáver, nessa perspectiva, é um objeto sagrado porque é o limite, ele demarca a fronteira entre o ser e o não-ser, entre a presença e a ausência irreversível, entre o sujeito e a coisa. Tocar o morto sem rito é transgredir esse limite sem a mediação que o torna suportável; é entrar no território do sagrado sem a proteção do simbólico. O ritual funerário existe, então, não apesar do caráter sagrado do cadáver, mas por causa dele, como resposta necessária à potência perturbadora de um objeto que, ao mesmo tempo em que fascina, interdita. Nesse sentido que Laqueur (2015, p. 1) pôde afirmar que “o ato de cuidar, sepultar e preservar os restos cadavéricos é fundante da cultura”, porque fundar uma cultura é, entre outras coisas, estabelecer os limites do sagrado e os rituais que permitem aproximar-se deles sem ser por eles consumido.

Como observa Martins (1983, p. 264), a morte divorcia a alma do corpo, abrindo a possibilidade e a realidade de duas ordens distintas – a ordem material do corpo e a ordem simbólica da alma. A cisão entre os dois mundos torna o ritual funerário necessário e complexo, pois ele precisa dar conta, simultaneamente, de duas realidades tensionadas entre si, a dos vivos, que permanecem, e a do morto, que parte. O ritual é uma tentativa de dar forma ao irrepresentável. Vernant (1990, p. 402) diria que ele serve para “inscrever a ausência na presença, inserir o outro, o algures, em nosso universo familiar”. A cerimônia fúnebre seria

¹ No original em espanhol: Lavar el cadáver no satisface únicamente las exigencias de la higiene y el decoro: equivale, para la imaginación, a eliminar la suciedad de la muerte. Los rituales religiosos han tomado en cuenta este simbolismo de la purificación y otorgan al aseo funerario un alcance sagrado: este aseo influye en el destino del alma del difunto. En efecto, la creencia en la supervivencia, propia de la actitud religiosa, implica que la muerte es un tránsito. Y ese tránsito, como el nacimiento o la iniciación, no puede realizarse sin una renovación del impetrante: “Las mujeres desvisten el cuerpo y lo lavan con agua tibia para que se presente limpio ante el Creador”. (Thomas, p. 118, 1991)

uma ação sobre o destino do morto. O cadáver bem tratado, nessas cosmologias, é condição para que o morto “chegue bem” ao seu destino no Além, seja ele a ressurreição, a vida eterna ou uma jornada por territórios perigosos.

A ausência desse tratamento produziria uma figura “perturbadora”. Sanfelicio (2022) observa que a abolição da morte personalizada gera o anonimato do morto, que deixa de existir como indivíduo para tornar-se apenas mais um em meio a uma grande quantidade de mortes. Esse morto sem nome e sem rito se aproxima do que Vernant (1978, p. 59-60) denominou de cadáver ultrajado – “detrito perdido nas margens do ser”, despojado tanto do silêncio que acolhe o morto comum quanto do canto que exalta o herói. Como elucida Martins (2013, p. 129), o cerimonial fúnebre cumpre, antes de tudo, função terapêutica, por meio do simbólico, os vivos “negoceiam o sem sentido da morte”, e os mitos, os ritos e os ícones constituem o regime simbólico de uma comunidade. Sem esse regime, o corpo permanece suspenso, esquecido e inesquecível ao mesmo tempo.

A irreversibilidade da morte é o que a torna tão intensa simbolicamente; o corpo morto já não pode se defender, reclamar ou negociar. Sua vulnerabilidade absoluta exige uma certa proteção simbólica e jurídica exercida pelos vivos em seu nome, proteção que, nas culturas ocidentais com tradição judaica-cristã, sempre ancorada em práticas rituais de sacralização do cadáver como a lavagem, a exposição, o luto e o sepultamento. Era o rito que conferia ao morto um estatuto de pertencimento, inscrevendo-o numa comunidade de vivos e de mortos que o reconheciam. Mas essa vulnerabilidade não se encerra no corpo; ela se prolonga na imagem. Se a fotografia, como aponta Sontag (2004, p. 44), declara “a inocência e a vulnerabilidade de vidas que rumam para a própria destruição”, então a imagem do morto radicaliza essa condição, pois ela fixa aquele que já não pode contestar o próprio retrato, que já não negocia sua presença no mundo visível.

A leitura foucaultiana nos permite compreender que a morte sempre interessou ao poder como instrumento de afirmação de sua soberania, em *Em Defesa da Sociedade*, Foucault (2005, p. 286) demonstra que o efeito do poder sobre a vida só se exerce a partir do momento em que o soberano pode matar; é na prerrogativa da morte que a soberania se constitui e se mostra. Se antes essa soberania se manifestava no espetáculo público dos suplícios que Franco (2017) descreve como “frações” da morte distribuídas em graus de dor, e que Foucault (1999) já identificava como ritual que exigia um público para que a punição soberana se completasse, hoje ela opera na gestão desigual dos mortos. Controlar como o

morto é fotografado, exibido ou silenciado é, por extensão, também uma forma de gerir os efeitos da morte sobre os vivos. O poder decide, assim, não apenas quem morre, mas o que resta a ser visto e, com isso, quem merece ser lamentado.

Sobre a dimensão jurídica e ética do tratamento do cadáver possui uma longa história. O *jus sepulchri* – direito ao sepulcro – é identificado desde os costumes do direito grego, registrado nas codificações do direito romano nas Doze Tábuas e perpetuado no Digesto² (Lima e Dias Júnior, 2020). Trata-se de uma das garantias mais antigas da história dos ordenamentos jurídicos, anterior a qualquer declaração moderna de direitos. A tragédia grega já havia formulado o que estava em jogo quando o poder soberano decide quem merece ser enterrado e quem deve apodrecer à vista de todos.

Em *Antígona*, de Sófocles, o conflito central é entre duas ordens de legitimidade irreduzíveis. A lei divina e o costume ancestral, que obrigam ao sepultamento, versus a lei do soberano, que o proíbe como punição política. Polinice, morto em combate considerado traição ao Estado, é condenado por Creonte a permanecer insepulto, seu corpo entregue à putrefação pública. Antígona o desafia porque reconhece que privar o irmão do ritual funerário equivale a uma segunda morte – aquela que apaga a memória, dissolve a identidade e impede a inscrição do morto na continuidade simbólica da comunidade. Como formulam Lima e Dias Júnior (2020, p. 14), “a violação do direito ao sepultamento implicaria numa destruição maior do que a própria morte física: resvalaria em fazer desaparecer ou tornar irrelevante a identidade de um sujeito de direitos”.

A permanência dessa estrutura trágica como chave interpretativa para além do século V a.C. mostra que a tensão entre o poder soberano e o direito ao ritual funerário não foi resolvida pela modernidade, apenas reconfigurada. O dilema de Antígona reaparece sempre que uma autoridade, sob qualquer justificativa, decide que certos mortos não merecem a cerimônia de sua passagem (Lima e Dias Júnior, 2020).

A sacralidade do corpo morto não seria uma essência atemporal, mas uma construção histórica e simbólica que organiza as relações entre os vivos e seus mortos. Ela se manifesta

² No direito romano arcaico, a proteção jurídica do morto e dos ritos funerários já aparecia na Lei das Doze Tábuas (*Lex Duodecim Tabularum*, c. 451–450 a.C.), especialmente na Tábua X, que disciplinava sepultamentos, cremações e limites ao luxo funerário, indicando que o cadáver e sua destinação integravam a ordem pública e religiosa da cidade. Séculos depois, no período justiniano, o Digesto (*Digestum* ou *Pandectae*, 533 d.C.) sistematizou a tradição jurisprudencial romana, reunindo excertos de juristas clássicos e consolidando normas relativas aos sepulcros, à violação de tumbas e ao respeito devido aos mortos. Esses marcos mostram que, desde a Antiguidade, o corpo morto era objeto de tutela normativa, simbólica e política.

nos rituais de passagem, nas interdições que cercam o cadáver, na insistência coletiva em dar nome, lugar e cerimônia àquele que morreu. A sacralidade, entendida como o conjunto de práticas, gestos e significados que inscrevem o morto na continuidade da comunidade e que será sistematicamente suspensa nas situações de morte em massa. Se Antígona nos mostra que a recusa do sepultamento é uma forma de violência política que ultrapassa a morte física, o percurso histórico que este capítulo traça mostrará como essa violência se institucionaliza. Do controle eclesiástico ao hospitalar, do ritual público à gestão técnica, o corpo morto foi progressivamente deslocado do domínio do sagrado para o domínio do gerenciável. Como veremos, o dilema entre ritual e cadáver retorna de maneira particular durante a pandemia de COVID-19, sobretudo nas imagens.

2.2 O corpo morto nas sociedades tradicionais

Na Antiguidade e, sobretudo, durante a Idade Média ocidental, a morte configurava-se como um acontecimento integrado à vida social, familiar e comunitária. Não era tratada como um tabu ou como um evento a ser ocultado; a morte era vivida, ritualizada e partilhada com os outros. Os mortos eram velados nas próprias casas, e o preparo do corpo constituía uma prática comum, desempenhada por familiares e membros da comunidade. O cadáver permanecia visível, tocável e presente no espaço doméstico, sem preocupações ou afastamentos, e também como centro daqueles rituais.

Philippe Ariès (2012) denomina esse cenário cultural de *morte domada*, característico de sociedades pré-modernas, especialmente medievais. Para o autor, tratava-se de uma morte familiar e socialmente integrada, marcada por uma certa aceitação resignada e por uma previsibilidade ritual do morrer. O falecimento naqueles tempos não era uma ruptura traumática, mas uma passagem esperada e socialmente organizada, na qual o próprio moribundo ocupava papel central, presidindo seus últimos momentos, despedidas e ritos finais. Elias (2001, p. 13) reforça esse quadro ao observar que a morte era tema mais aberto e frequente nas conversas medievais do que na modernidade – presente na literatura popular, nos poemas e nas disputas alegóricas entre a Vida e a Morte –, ainda que esse contato não significasse ausência de temor.

A proximidade com a morte e com o corpo morto também era percebida na organização espacial das comunidades medievais. Conforme aponta Martins (2013), ao evocar a sociedade rural carolíngia, os cemitérios situavam-se no centro das aldeias,

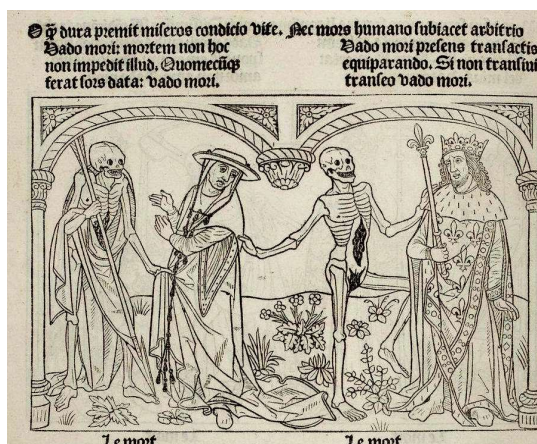
frequentemente junto às igrejas, corporificando a ideia de que a morte está no centro da vida. Na Idade Média, os cemitérios eram locais de convivência cotidiana, atravessados por encontros públicos. Uma disposição espacial expressava uma concepção de continuidade entre vivos e mortos que reforçava uma orientação de visibilidade do cadáver, no qual o corpo morto permanecia de certa maneira integrado ao espaço social, cemitérios nesse sentido como “centro eclesial da aldeia” (Martins, p. 109, 2013) .

Além da dimensão espacial e ritual, essa relação habitual com a morte encontrava expressão visual e simbólica nas artes e na iconografia cristã medieval. As representações do *memento mori*, das cenas do Juízo Final, dos esqueletos e das alegorias da morte funcionavam como dispositivos pedagógicos que educavam o olhar para a aceitação da transitoriedade e da inevitabilidade da morte. A iconografia também constituía culturalmente a relação com o cadáver, fixando, repetindo e transmitindo gestualidades e afetos associados à morte ao longo de gerações – uma dimensão que será retomada mais adiante a partir da noção warburguiana de *Pathosformel* (Didi-Huberman, 2013, p. 22), fórmulas expressivas que condensam e perpetuam, por meio das formas visuais, intensidades emocionais historicamente construídas.

A Dança Macabra (*Danse Macabre* ou *Dance of Death*)³, movimento artístico popular na Baixa Idade Média, constitui um dos exemplos desse momento de visibilidade do cadáver e da morte. Na imagem atribuída a Guyot Marchant, publicada em 1485 (fig. 1), esqueletos dançantes conduzem figuras de poder – como um cardeal e um rei – em um cortejo que nivela todas as hierarquias terrenas diante da inevitabilidade da morte. Como observa Philippe Ariès, “a dança macabra é uma ronda sem fim, onde alternam um morto e um vivo”, sendo os mortos aqueles que “comandam o jogo e são os únicos a dançar” (Ariès, 2000, p. 145).

³ A Dança Macabra (*Danse Macabre* ou *Dance of Death*) foi um movimento difundido na Europa ocidental entre os séculos XIV e XVI, especialmente após a Peste Negra, representando a morte – geralmente figurada por esqueletos e cadáveres – conduzindo indivíduos de diferentes posições sociais, como papas, reis, nobres e camponeses, em uma procissão ou dança rumo ao túmulo. A iconografia enfatizava o caráter universal e igualador da morte, lembrando que nenhuma hierarquia terrena poderia escapar de seu alcance. Além de função moralizante e religiosa, operava como *memento mori*, isto é, como recordação constante da finitude humana (Castro, 2020).

Figura 1 – *Danse Macabre*, O Cardeal e o Rei, inspirada na Dança Macabra do Cemitério dos Santos Inocentes em Paris, Guyot Marchant, 1485.



Fonte: Join La Danse

Há nessa imagem um contraste visual entre o dinamismo cadavérico e a imobilidade dos vivos, de um lado, corpos decompostos, “muito animados”; de outro, corpos vivos “estupefactos”, ainda presos à ordem terrena. O que essa figura nos mostra, portanto, é uma orientação do olhar que tornava o cadáver visível, familiar e até mesmo grotescamente cômico. A organização visual com os mortos literalmente tocando e guiando os vivos coloca uma continuidade entre os dois estados, uma permeabilidade entre vida e morte que seria progressivamente interdita nos séculos seguintes.

Ao mesmo tempo, como ressalta Ariès (2000), desfilam nesta ronda “todas as idades e todos os estados” – expressão que condensa a própria consciência hierárquica medieval, agora simbolicamente subvertida pela universalidade da morte. O movimento da Dança Macabra emerge, aliás, de um contexto marcado por profundas crises sociais e existenciais. Castro (2020, p. 72) argumenta que as adversidades do final da Idade Média, como a fome, as guerras e, sobretudo, a Peste Bubônica, intensificaram a difusão do imaginário da morte nas representações imagéticas e literárias, favorecendo o surgimento e a expansão dessa iconografia. Para o autor, a Dança Macabra resulta da convergência entre tradições medievais anteriores e os traumas coletivos provocados por tais catástrofes históricas.

Em contraste com essa iconografia da Dança Macabra que nivela os mortos aos vivos, a obra *O Enterro do Conde de Orgaz*, de El Greco, em 1587 (fig. 2), materializa uma outra operação visual sobre o corpo morto. Aquela que começa a separá-lo do plano terreno e a subalterniza-lo diante da glória celestial. A composição organiza-se em dois planos rigorosamente separados: a metade inferior, terrena, retrata o enterro com figuras humanas em

tons sóbrios; a metade superior, celestial, explode em luminosidade, com Cristo, a Virgem Maria e os santos recebendo a alma do falecido. Segundo Marton (2008), essa obra celebra a vida após a morte, ao mesmo tempo em que reflete os valores espirituais e sociais da época.

Figura 2 – *Enterro do Conde de Orgaz (El entierro del Señor de Orgaz)*. El Greco, 1587. Óleo sobre tela. 480 × 360 cm. Igreja de São Tomé, Toledo.



Fonte: Wikipédia

Essa hierarquia espacial vertical estabelece um modelo do olhar cristão. O corpo morto permanece no plano inferior, mas a salvação da alma ascende ao plano superior. O que essa pintura nos mostra é uma orientação de visibilidade que torna invisível a decomposição do corpo – o cadáver é nobre, sereno, quase adormecido – e espetaculariza a glória celestial. A morte é, visualmente, domesticada no plano terreno e glorificada no plano divino, reforçando a promessa cristã de vida eterna.

Ariès (2000) demonstra que a cristianização da morte operou uma ressignificação do cadáver: de entidade impura que, na tradição romana, devia ser exilada para além dos limites da cidade, o corpo morto passou a ocupar o centro eclesial e social das comunidades, convertido em suporte de santidade e intercessão. Essa mudança foi possível porque a fé cristã forneceu tanto a crença que a sustentava, a ressurreição da carne, quanto o ritual que a encenava. O culto aos mártires e o desejo de ser enterrado *ad sanctos*, próximo aos santos, fez com que os mortos deixassem de inspirar temor e passassem a coabitar com os vivos num espaço sagrado compartilhado.

Nos primeiros séculos do cristianismo, predominava ainda uma visão de destino coletivo, de que, ao morrerem, os crentes entravam em estado de repouso (*requies*), aguardando passivamente o Juízo Final sem um senso forte de responsabilidade individual imediata. A arte cristã primitiva refletia essa crença, retratando os corpos mortos como figuras adormecidas, isentas de sofrimento e tormento, representações que contrastavam fortemente com as imagens infernais dos séculos seguintes.

Nesta concepção não há lugar para uma responsabilidade individual, para um cômputo das boas e más ações. Sem dúvida, os maus - aqueles que não pertenciam à Igreja não sobreviveriam à sua morte, não despertariam, sendo abandonados ao não ser. Toda uma população quase biológica, a população dos santos, tinha assim assegurada a ressurreição gloriosa, após uma longa espera mergulhada no sono. (Ariès, p. 51, 2012)

A partir do século XII, contudo, ocorre o que Ariès denomina *morte de si*. A cristianização passa a enfatizar a individualidade do sujeito, e a morte e o cadáver tornam-se o culminante da biografia pessoal. O medo do inferno e a esperança de salvação passam a coexistir de forma mais tensional e dramática; a iconografia do Juízo Final, por exemplo, antes centrada no retorno glorioso de Cristo, exhibe agora a balança de São Miguel, pesando as ações de cada alma.

O deslocamento, no entanto, não rompe a estrutura da *morte domada*, mas a sofisticada, de modo que o surgimento da *Ars Moriendi*⁴ no século XV exemplifica a domesticação técnica do temor religioso. Fornecendo ao moribundo, mesmo diante do demônio à beira do leito, as ferramentas rituais necessárias para garantir a salvação. O medo do inferno não era, um fator de desespero, mas um elemento pedagógico que reforçava a vigilância espiritual até o último suspiro. Da mesma forma, o testamento tornava-se o meio pelo qual o homem medieval tentava conciliar o apego aos bens terrenos com a garantia da glória divina, redistribuindo sua fortuna em missas e legados. A morte e o cadáver eram domados porque, a despeito da incerteza do julgamento divino, ela permanecia uma cerimônia pública, organizada a partir do sentido redentor.

Esses dois registros iconográficos – a Dança Macabra e *O Enterro do Conde de Orgaz* – revelam uma tensão que atravessa a relação medieval e renascentista com o corpo morto. De um lado, a exposição igualitária e a proximidade com a decomposição; de outro, o impulso de

⁴ O *Ars Moriendi* (“A Arte de Morrer”) é um conjunto de dois textos latinos produzidos entre 1415 e 1450, atribuídos ao contexto do Concílio de Constança. A versão longa (*Tractatus artis bene moriendi*) e a versão breve, amplamente ilustrada com xilogravuras, constituem os primeiros manuais impressos de preparação para a morte no Ocidente cristão (Ariès, 2000, p. 135-164).

hierarquizar simbolicamente a morte e de transcender a dissolução que ela impõe ao corpo e ao nome. A despeito dessa tensão, o cadáver permanece, em ambos os casos, presença central inscrita no espaço simbólico coletivo. Será essa centralidade que a modernidade tratará de deslocar.

2.3 Modernidade e ocultação do cadáver

A ruptura que a modernidade opera sobre o estatuto do corpo morto, além de geográfica, do quarto ao leito hospitalar, é também ontológica e política, pois ela redefine o que o morto é e a quem ele pertence. Como já vimos em Ariès (2012), em sua genealogia da história da morte ocidental, a morte domada da Idade Média foi sendo progressivamente substituída por uma *morte invertida* ou *selvagem*, gerenciada por instâncias externas à família e à comunidade. O que se perde nesse deslocamento é o ritual e a possibilidade de que a morte funcione como experiência coletiva de reconhecimento – do morto, dos vivos e da própria condição humana de finitude.

No século XVIII, o avanço das ciências médicas, aliado à consolidação do racionalismo iluminista, passou a transformar as formas de compreender e administrar a morte. Por volta de 1760, intensificaram-se críticas ao costume de sepultar os mortos no interior das igrejas (*ad sanctos*) e em locais povoados. Médicos, químicos e administradores públicos, amparados pela teoria dos miasmas⁵, denunciavam os cheiros oriundos da decomposição dos cadáveres como potenciais focos de contágio e epidemias.

O cadáver, antes integrado ao espaço cotidiano, passa gradualmente a ser deslocado para zonas periféricas, acompanhando um processo de reorganização espacial e de outras esferas da morte. Como observa Ariès (2012, p. 185), no fim do século XVIII foi proibido na França o enterro nas igrejas e nas cidades, sendo criados cemitérios nas bordas de Paris, deslocamento que materializa, no espaço urbano, a nova relação da modernidade com o cadáver.

⁵A chamada teoria dos miasmas foi uma explicação médico-sanitária predominante entre os séculos XVIII e XIX, segundo a qual doenças epidêmicas como cólera, peste bubônica e tuberculose eram causadas pela inalação de “ares impuros”, emanações pútridas e vapores provenientes de matéria orgânica em decomposição, pântanos, esgotos, cadáveres e outros ambientes considerados insalubres. Nessa perspectiva, o mau cheiro era interpretado como agente direto de contágio, o que influenciou políticas urbanas de higiene, ventilação, remoção de cemitérios, drenagem de áreas alagadas e reformas sanitárias nas cidades ocidentais. Com os avanços da microbiologia e a consolidação da teoria germinal das doenças, desenvolvida por pesquisadores como Louis Pasteur, a teoria dos miasmas foi gradualmente abandonada, sendo substituída pela compreensão das doenças como resultado da ação de microrganismos patogênicos, como vírus, bactérias e parasitas (Brasil Escola, 2024).

Paralelamente, a medicina também desempenhou um papel central ao instituir práticas que exigem dos profissionais uma certa distância emocional em relação ao corpo, seja vivo ou morto. Como indica Richardson (2000), a formação médica, especialmente no campo da anatomia e da cirurgia, pressupõe o desenvolvimento de um distanciamento clínico (*clinical detachment*) que favorece a objetificação do corpo morto. A partir daí que a dissecação se consolida como base do conhecimento científico sobre o corpo humano. O cadáver torna-se, nesse contexto, o documento inaugural da medicina moderna, sobre ele e a partir dele que o saber clínico se constitui.

A dissecação, antes marcada por interditos morais e religiosos, converteu-se em procedimento científico indispensável. Com isso, o corpo morto perdeu parte de sua aura sagrada e adquiriu o estatuto de evidência empírica e instrumento de conhecimento. Sendo por meio da anatomia patológica que essa mudança se consolida, pois o cadáver passa a ocupar lugar central na constituição do saber clínico. Para Foucault, trata-se de uma “técnica do cadáver”:

Técnica do cadáver, a anatomia patológica deve dar a esta noção um estatuto mais rigoroso, isto é, mais instrumental. Este domínio conceitual da morte pôde, a princípio, ser realizado, a um nível muito elementar, pela organização das clínicas. A possibilidade de abrir imediatamente os corpos, diminuindo o mais possível o tempo de latência entre o falecimento e a autópsia, permitiu fazer coincidir, ou quase, o último momento do tempo patológico e o primeiro do tempo cadavérico. Os efeitos da decomposição orgânica são, pouco a pouco, suprimidos, ao menos em sua forma mais manifesta e perturbadora; de tal modo que o instante do falecimento pode desempenhar o papel de um sinal sem espessura, que reencontra o tempo nosográfico, como o escalpelo, o espaço orgânico. A morte é apenas a linha vertical e absolutamente fina que separa, mas permite aproximar a série dos sintomas e a das lesões. (Foucault, p. 161, 1977)

A demanda crescente por cadáveres para as escolas de anatomia gerou um mercado clandestino de corpos, alimentado pelo roubo de sepulturas – prática conhecida como *body snatching* – e, nos casos mais extremos, por assassinatos cometidos com o propósito de vender corpos à ciência. Conforme observa Richardson (2000, p. 54), por volta de 1800, nos círculos médicos, a terminologia comercial era aplicada aos corpos humanos sem aparente constrangimento. Não por acaso, as vítimas preferenciais eram os pobres, os sem família, os marginalizados, aqueles cujos corpos o poder considerava mais facilmente disponíveis para

uso científico⁶. Essa gestão mostra que, desde o princípio, a transformação do cadáver em objeto de saber não foi socialmente neutra, mas permeada por relações de poder e saber.

Nos hospitais, os pacientes são frequentemente submetidos ao que Rodrigues (2013) descreve como ritos de desinvestimento e degradação que dissolvem sua individualidade. O termo “paciente”, aliás, nada arbitrário é escondido nos centros de tratamento intensivo, gerido por máquinas, transformado em “objeto de uma linguagem que o indivíduo não pode mais compreender” (Rodrigues, 2013, p. 17). Perdem o nome, tornam-se números, são reduzidos a casos clínicos. Essa operação não deve ser lida como simples apagamento do sujeito, trata-se do que Foucault (2008, p. 15-16) identifica como o mecanismo próprio da disciplina: o indivíduo não é a matéria-prima sobre a qual ela incide, mas o resultado de um recorte operado sobre uma população. O corpo que morre é progressivamente esvaziado de sua singularidade antes mesmo de falecer, não por acidente, mas como condição do funcionamento de um dispositivo biopolítico que administra a multiplicidade dos que morrem.

Esse processo de silenciamento e ocultação corresponde ao que Ariès (2012) denominou morte *proibida*, isto é, a interdição discursiva e visual da morte nas sociedades modernas. Para o autor, o moribundo é privado de um direito antes fundamental, o saber de sua condição e preparar a própria partida. Como afirma, “o doente é privado de seus direitos e, particularmente, do direito outrora essencial de ter conhecimento de sua morte” (Ariès, 2012, p. 222).

Nessa lógica, torna-se proibido falar abertamente sobre a morte, especialmente com quem está morrendo, instaurando-se um pacto de silêncio em nome da proteção emocional. Também se proíbe ver a morte; o cadáver é rapidamente retirado de circulação, higienizado e afastado do convívio, enquanto os rituais são abreviados e tecnicizados. Do mesmo modo,

⁶ No Brasil, essa lógica pode ser observada no caso do Hospital Colônia de Barbacena (MG), conhecido como “Holocausto Brasileiro”, em que mais de 60 mil pessoas morreram ao longo do século XX em decorrência de maus-tratos, subnutrição e condições sanitárias precárias, grande parte delas sem diagnóstico de transtorno mental. Conforme documentado pela jornalista Daniela Arbex (2013), a partir da década de 1960, o elevado número de óbitos passou a alimentar a comercialização de corpos de internos para instituições de ensino da área da saúde. Os registros indicam que 1.853 corpos foram destinados a faculdades de medicina e outras instituições para utilização em atividades didáticas, sem autorização familiar (Arbex, 2013, p. 66-77). Em carta pública divulgada no Dia Nacional da Luta Antimanicomial, em maio de 2026, a Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) reconheceu que seus registros internos apontam o recebimento de 169 corpos provenientes do Hospital Colônia entre 1962 e 1971 para aulas de anatomia em cursos da área da saúde, afirmando: “a Universidade Federal de Juiz de Fora pede desculpas à sociedade brasileira por essa prática, que aviltou os corpos e a dignidade das pessoas falecidas no Hospital Colônia de Barbacena” (UFJF, 2026), assumindo ainda o compromisso de promover medidas de reparação simbólica e preservação da memória histórica.

tocar o corpo morto passa a ser função de especialistas, rompendo antigos vínculos comunitários.

Por fim, proíbe-se mostrar a morte. A proibição de mostrar a morte converte a imagem do cadáver em tabu, admitida apenas sob mediações e controles específicos. Se antes a morte era uma cena social assumida pelo moribundo, ela se torna “uma comédia – muitas vezes dramática – onde se representa o papel daquele que não sabe que vai morrer” (Ariès, 2012, p. 222). Elias (2001, p. 24) vai além dessa leitura ao apontar que a administração dos medos humanos constitui uma das mais importantes fontes de poder das pessoas sobre as outras. Quem controla os discursos sobre a morte, quem detém autoridade para interpretar seu significado e quem possui os meios para ritualizá-la exerce uma forma significativa de poder sobre os vivos. Essa autoridade, historicamente concentrada nas instituições religiosas, transferiu-se progressivamente para o campo médico-científico na modernidade, reconfigurando as práticas em torno da morte e as próprias orientações de visibilidade do cadáver. Essa mudança pode ser lida como sintoma de uma cultura que passou a tratar o corpo morto como problema técnico e administrativo, retirando a morte do campo dos rituais compartilhados.

A terceirização do cuidado com o morto pode ser lida como uma das transformações mais perceptíveis da modernidade em relação ao cuidado com o cadáver. Magalhães e Aisengart (2024) demonstram como as sociedades ocidentais modernas transferiram progressivamente o manejo do cadáver da família para especialistas remunerados, constituindo uma indústria funerária que assume o tratamento técnico do corpo e a gestão emocional do luto. O morto já não pertence somente aos seus; ele pertence a um sistema de serviços e, na era das redes digitais, pertence também à circulação irrestrita da imagem. Ao ganhar as redes, o cadáver perde aquilo que Walter Benjamin (1989) chamaria de *aura*.

O corpo morto é um dos poucos objetos que preserva, em sua condição material, uma irreprodutibilidade radical – sua singularidade, sua distância, sua inacessibilidade são constitutivas de sua dimensão sagrada. Como observa Dos Santos (2015, p. 65), a partir de Benjamin, “a inacessibilidade é uma qualidade fundamental da imagem do culto”. Quando as imagens de cadáveres circulam em escala nas redes digitais, como ocorreu de forma massiva durante a pandemia de COVID-19, essa distância é abolida, e com ela a própria condição misteriosa do corpo morto. Espetacularizado, o cadáver é dessacralizado, resta a imagem, mas não a *aura*; apenas o visível, não mais o sagrado. Quanto mais o manejo da morte é delegado a

especialistas e mais o cadáver é absorvido pelos fluxos da imagem digital, menos os vivos desenvolvem a capacidade de habitá-la.

Tal dinâmica nos mostra que o corpo morto é politicamente administrado e também economicamente explorado. Nesse processo, elementos como a técnica, o profissionalismo, a medicalização e até mesmo a estetização e a lógica da moda são acionados para tornar a morte “comercialmente atraente” (Magalhães e Aisengart, 2024). A modernidade já nos dava pistas de como a objetificação do cadáver iria se complexificar em contextos de mortes em massa atravessados pelas imagens.

2.4 O cadáver como imagem na cultura visual contemporânea

Se a modernidade produziu o ocultamento do cadáver como dispositivo de poder e de capital, a contemporaneidade parece inverter esse regime, mas apenas parcialmente e de maneira paradoxal. Nos meios de comunicação, nas redes digitais e nas formas de entretenimento, o corpo morto prolifera como imagem. Guerras, desastres naturais, epidemias, violência urbana. A morte circula incessantemente nas telas. Contudo, essa visibilidade não representa uma reintegração do cadáver ao espaço sagrado coletivo, mas o que seria a sua conversão em mercadoria visual, objeto de consumo esvaziado de densidade existencial e ritualística.

Jean Baudrillard (1996) analisa como a sociedade contemporânea opera por meio de simulacros que substituem o real, criando uma hiper-realidade na qual as representações precedem e determinam a experiência. Nessa lógica, a morte e, por consequência, o cadáver transformam-se em objeto de consumo midiático. Por exemplo, as imagens de tragédias são exploradas para gerar impacto emocional, enquanto a morte real é simultaneamente afastada do cotidiano das pessoas.

Como observa Susan Sontag (2003, p. 45), “é comum dizer-se que a guerra, assim como tudo o que parece real, é midiática”. Essa dinâmica implica que a morte circula predominantemente como imagem, esvaziada de sua densidade existencial e ritualística. Tal dinâmica pode ser aproximada da crítica formulada por Guy Debord (1997) à sociedade do espetáculo, na qual as relações sociais passam a ser progressivamente mediadas por imagens. Para o autor, o espetáculo constitui simultaneamente “o resultado e o projeto do modo de produção existente” (Debord, 1997, p. 14), não sendo mero suplemento da realidade, mas “o coração da irrealidade da sociedade real”.

A lógica de espetacularizar o cadáver atinge seu ponto mais expressivo nas exposições de corpos plastinados, popularizadas a partir da técnica desenvolvida por Gunther von Hagens⁷ na década de 1970 e difundidas globalmente por exposições como a *Body Worlds* e, no Brasil, com a *Bodies revealed: Fascinating + real*. Kim (2012) demonstra como a plastinação realiza um procedimento simbólico ao “reduzir o corpo-pessoa para produzi-lo como corpo-objeto, basicamente empobrecendo-o ontologicamente e transformando-o em modelo anatômico que reproduz os limites epistemológicos da ciência” (p. 332). O corpo plastinado é inodoro, imóvel, sintético. Todas essas características técnicas servem ao mesmo propósito ideológico – apagar os traços de que aquilo foi uma pessoa que morreu.

O espectador nessas exposições pode contemplar sem angústia porque a morte foi removida do corpo morto. A plastinação é, nesse sentido, uma transgressão domesticada ao apresentar o interior do corpo humano de maneira tão tecnicamente controlada que o visitante pode contemplá-lo como se fosse uma escultura. Uma transgressão sem o horror, o corpo aberto sem a morte que o abriu, o anonimato dos espécimes e o vocabulário técnico que os descreve afastam da percepção o universo social ao qual o morto esteve conectado. Como observa Kim (2012, p. 335), tais procedimentos dependem de um intenso trabalho material e simbólico para converter a morte em espetáculo visualmente consumível, suprimindo justamente aquilo que torna o cadáver socialmente inquietante: sua decomposição.

A indústria funerária também opera segundo uma racionalidade análoga, ainda que menos espetacular, mas ainda assim reflete sobre a exibição do corpo morto. Na modernidade, o cadáver – símbolo material da morte – passa a ser progressivamente convertido em objeto de desconforto social, o que produz um esforço sistemático para retirar dele justamente os traços que o denunciam como cadáver (Barbosa, 2017). Ainda que a necessidade de despedida por meio dos rituais fúnebres permaneça relativamente constante nas sociedades de matriz judaico-cristã, intensifica-se a tentativa de neutralizar visualmente os sinais da finitude.

⁷ Os chamados corpos plastinados referem-se a cadáveres ou partes anatômicas submetidos ao processo de plastinação, técnica de preservação desenvolvida pelo anatomista alemão Gunther von Hagens no final da década de 1970. O procedimento consiste, em linhas gerais, na substituição da água e dos lipídios dos tecidos por polímeros curáveis – como silicone, resina epóxi ou poliéster –, resultando em espécimes secos, duráveis, inodoros e aptos à manipulação e exposição pública. A popularização internacional dessa técnica ocorreu sobretudo por meio das mostras *Body Worlds*, iniciadas nos anos 1990, que converteram restos humanos em objetos simultaneamente científicos, pedagógicos e espetaculares, suscitando debates éticos acerca do consentimento, da mercantilização da morte e da estetização do cadáver. No Brasil, um exemplo foi a exposição *Bodies Revealed: Fascinating + Real*, apresentada em 2007 sob o título *Corpo Humano: Real e Fascinante*, visitada por cerca de 670 mil pessoas em diferentes cidades brasileiras; a mostra exibia 16 cadáveres humanos completos e 225 órgãos preservados, evidenciando a inserção desse tipo de espetáculo anatômico no circuito cultural e de entretenimento nacional. (Kim, 2012)

Nesse contexto, emergem como figuras centrais o tanatopraxista e o necromaquiador, responsáveis por retardar os efeitos da putrefação e reconstruir uma aparência considerada aceitável, serena e “natural” ao corpo morto (Barbosa, 2017). Tal processo não se explica apenas pelas mudanças simbólicas na relação social com a morte, mas também pela consolidação de um mercado especializado em administrar esteticamente os mortos, como observam Magalhães e Aisengart (2024, p. 106):

Esta tendência tanto é resultante de transformações sociais concernentes aos rituais de despedida, aos sentidos de vida, sofrimento e morte, como pelo surgimento de inovações nas técnicas de cuidados dos corpos, efetuadas por profissionais especializados que trabalham nas funerárias. Às empresas do setor funerário cada vez mais são atribuídos e delegados os encargos dos cuidados dos mortos, de maneira que essa prática comercial vem sendo naturalizada, sobretudo em grandes centros urbanos do Brasil. Trata-se de um mercado lucrativo, com oferta de uma variedade de serviços para clientes com distintas inserções sociais – desde aqueles com restrito poder aquisitivo até camadas médias e altas. Nesse sentido, assim como na vida, a morte e os cuidados do corpo morto também contam com marcadores de inserção social delimitados.

As técnicas da tanatopraxia e da necromaquiagem visam produzir no cadáver uma aparência de serenidade que contradiz a realidade da morte. O morto é maquiado, vestido e posicionado de modo a parecer adormecido, uma ficção estética que atende à sensibilidade de uma sociedade que, como identificou Ariès (2012), aprendeu a recusar a face repulsiva da decomposição. Conforme observa Dos Santos (2015, p. 178), o preparo póstumo destina-se a fazer “do corpo morto, um corpo ainda presente, um lugar de interação com os vivos”, submetendo o cadáver a um conjunto de procedimentos – lavagem, embalsamamento, maquiagem, ornamentação – que visam restituir-lhe uma aparência de vitalidade. Há “um caráter absolutamente estético envolvido nesse procedimento, para que o cadáver se transforme em imagem” (Dos Santos, 2015, p. 179), recompondo sua identidade no momento do ritual de passagem. O preparo do corpo funciona, assim, como uma encenação visual que oferece aos vivos uma imagem suportável da separação, mediando o contato com aquilo que a cultura ocidental moderna prefere não encarar diretamente.

Apoiando-se em Louis-Vincent Thomas, Dos Santos (2015) observa que o momento de exibição do corpo higienizado/embelezado, no contexto funerário, não se reduz a uma simples apresentação do cadáver. Trata-se, antes, de uma *presentificação*, termo mobilizado para designar “a vontade de pôr em cena uma imagem profundamente representativa do defunto” (Dos Santos, 2015, p. 28). Nessa perspectiva, o cadáver preparado ritualisticamente deixa de ser percebido apenas em sua materialidade orgânica e passa a operar como suporte

simbólico de uma presença ausente, permitindo que, na imagem refeita do morto, algo de sua pessoa pareça retornar.

O cadáver é o primeiro corpo reinventado daquele que morre – porque o que desejamos nele ver não é sua substância orgânica, mas a pessoa. Um processo simbólico e subjetivo se instaura entre o cadáver e eu, somente assim posso constituir-lhe um outro corpo – o anterior, vivo, móvel. (Dos Santos, p. 27-28, 2015)

Nesse horizonte que a fotografia emerge como dispositivo complementar e ambíguo. No século XIX, a prática da fotografia *post-mortem*⁸ – comum entre famílias burguesas vitorianas, que retratavam seus mortos como último registro de presença – marca um ponto de transição entre o ritual comunitário do luto e a mediação técnica da memória. Como observa Dos Santos (2015, p. 134), essas imagens se inscrevem em uma tradição de produção imagética orientada pelo desejo de tornar presente aquilo que se perdeu, de restabelecer um vínculo com o ausente, ainda que preservando “seu caráter absoluto de ausência”.

Roland Barthes (1984), em *A Câmara Clara*, formula a noção fotográfica como “isso foi”, isto é, a atestação incontornável de que algo existiu diante da câmera e deixou ali seu vestígio. Contudo, a fotografia não remete apenas ao passado; ela também projeta a finitude no interior da imagem. Ao comentar o retrato de um jovem condenado à morte, Barthes observa: “A foto é bela, o jovem também: trata-se do *studium*. Mas o *punctum* é: ele vai morrer. Leio ao mesmo tempo: isso será e isso foi; observo com horror o futuro anterior cuja aposta é a morte” (Barthes, 1984, p. 142).

Nessa formulação, a imagem fotográfica condensa uma temporalidade paradoxal, ela testemunha aquilo que esteve presente e, simultaneamente, anuncia a inevitabilidade de sua perda. A fotografia torna-se, assim, uma experiência singular do tempo, em que passado, presente e futuro se cruzam sob o signo da mortalidade. Ela inscreve visualmente a certeza da morte, fazendo do retrato um lembrete da ausência.

A fotografia que guarda o desaparecido, estando ele vivo ou morto no ato fotográfico, é da ordem do visível e do invisível ao mesmo tempo, dupla condição da imagem. Se ela parte de algo visível, de traços, rastros, vestígios de um corpo, ela

⁸ As fotografias *post-mortem* constituem uma prática que remonta aos primórdios da fotografia no século XIX, tornando-se especialmente difundida entre as décadas de 1840 e 1900 nos Estados Unidos e na Europa. Tratava-se, muitas vezes, do único registro visual de um indivíduo, sobretudo de crianças falecidas precocemente, cumprindo funções simultaneamente memoriais e enlutadas. A imagem do morto era produzida em estúdio ou no domicílio, frequentemente com o corpo posicionado como se estivesse dormindo ou mesmo em pé, sustentado por suportes metálicos. Tais imagens inscrevem-se nos ritos sociais de luto e passagem, como observa Carolina Junqueira Dos Santos (2015, p. 198): “a fotografia *post-mortem* é também parte desses ritos, colocar o morto diante da câmera é dar-lhe, ainda, um lugar preciso e visível. É mostrar-lhe, dar-lhe um gesto, uma ação, um rosto”.

guarda, ela retém também as suas invisibilidades, elementos incorpóreos que se lançam no jogo de olhares entre a imagem e o seu espectador. A imagem é a intermediadora entre o visível e o invisível, jogando permanentemente com os dois. Do corpo para a imagem, instaura-se um processo de perda e presentificação, que traz as marcas de uma antiga visibilidade já agora carregada de tudo o que a imagem não dá a ver. O trabalho de luto inaugura uma outra forma de relação com o desaparecido, que se dá através de uma materialização de sua invisibilidade. (Dos Santos, 2015, p. 130)

Na contemporaneidade, esse paradoxo fotográfico se amplifica com a circulação de imagens em redes sociais e meios digitais. Didi-Huberman (2012, p. 53) identificou duas formas simétricas de “desatenção” diante de imagens: a primeira consiste em hipertrofiá-las, querer ver tudo nelas e, assim, transformá-las em ícones do horror; a segunda, seu avesso complementar, seria simplesmente desviá-las do olhar. Ambas, à sua maneira, recusam o confronto efetivo com o que a imagem porta. Sontag (2003) nos permite reconhecer esse duplo movimento no regime contemporâneo das imagens de guerra e sofrimento. Ao mesmo tempo que essas imagens denunciam o horror, pode estetizá-lo, humanizando as vítimas ou reduzindo-as a corpos anônimos.

A saturação imagética que caracteriza os meios digitais tende a produzir essa oscilação, entre o excesso que espetaculariza e o embotamento que anestesia. “Cidadãos da modernidade, consumidores de violência como espetáculo, aprendem a ser cínicos a respeito da possibilidade da sinceridade” (Sontag, p. 26). A morte e a imagem do cadáver, assim constantemente expostas e hipertrofiadas, perdem progressivamente sua capacidade de mobilizar, pois foram convertidas em ícone de horror.

Nesse processo, a morte convertida em acontecimento midiático tende a obedecer a critérios de valor-notícia atravessados por interesses econômicos, lógicas de audiência e regimes de espetacularização. Como observa Rodrigues (2013, p. 21), “a notícia tem relações íntimas com o lucro” e, nesse sentido, “a morte é ambicionada mercadoria jornalística”.

A morte espetacular – associada a guerras, atentados terroristas ou grandes catástrofes – circula amplamente sob a forma de imagens, enquanto a morte ordinária permanece, em grande medida, fora do campo visual midiático. Para Rodrigues (2013), a mídia “vende morte” ao mobilizar recursos narrativos que intensificam seu impacto simbólico, como a dramatização dos crimes, o exagero dos fatos e a diluição das fronteiras entre realidade e ficção. Tais estratégias produzem “formas de exaltar a morte como espetáculo”, fazendo com que ela chegue ao espectador “da maneira a mais espetacular e trágica” (Rodrigues, 2013, p. 21).

Essa dinâmica nos mostra que a visibilidade não é neutra, e sim um campo de disputas no qual se articulam saber, poder e regimes de sensibilidade. Como aponta Gomes (2007, p. 11), trata-se de um processo atravessado por decisões sobre “o visível e o invisível, para quem é visível, o que se torna visível e com que intensidade”. A partir dessas tensões retomamos as reflexões de Didi-Huberman (2012) para aprofundar a problemática dos limites da imagem diante da tragédia.

Didi-Huberman parte da análise de fotografias produzidas clandestinamente⁹ por prisioneiros durante o Holocausto para formular o ato imagético como ato resistência. Para o autor, toda imagem é arrancada da impossibilidade de descrever um real que é irrepresentável e, nesse sentido, as imagens constituem gestos, atos e falas cujos silêncios também precisam ser escutados (Didi-Huberman, 2012). Em outro momento, o filósofo e historiador observa que se tratava de “dar uma forma a este inimaginável, custasse o que custasse” – num contexto em que produzir uma imagem se convertia em “a própria urgência, um entre os últimos gestos de humanidade” (Didi-Huberman, 2012, p. 24).

Toda imagem da morte e/ou do corpo morto emerge, assim, de condições sociais que definem o que pode ser mostrado, quem pode mostrar e sob quais circunstâncias algo se torna visível. O corpo morto e a decisão sobre sua (in)visibilidade configuram, portanto, um campo político atravessado por disputas simbólicas, morais e institucionais e, sobretudo, imagético. No contexto da pandemia de COVID-19, as orientações tradicionais de visibilidade da morte entraram em colapso. Se, por um lado, a escala das perdas humanas produziu uma demanda inédita por imagens capazes de testemunhar a catástrofe sanitária, por outro, protocolos médicos, restrições funerárias, isolamento hospitalar e estratégias institucionais de contenção dificultaram a aparição pública dos mortos.

⁹ O *Sonderkommando* (“comando especial”) era formado por prisioneiros judeus selecionados pela SS (*Schutzstaffel*) para operar os crematórios e as câmaras de gás, conduzir os deportados, retirar os cadáveres, extrair os dentes de ouro, cortar cabelos e incinerar os corpos. Eram periodicamente assassinados para eliminar possíveis testemunhas e substituídos por novos deportados. As fotografias foram tiradas clandestinamente em agosto de 1944 por membros do *Sonderkommando* do crematório V – entre eles, provavelmente, o judeu grego Alberto Errera, identificado pelo companheiro Alter Fajnzylberg como “Alex, da Grécia”, embora o próprio Fajnzylberg sublinhe que as imagens foram, em sentido coletivo, obra de todos os presentes. A câmera foi obtida entre os pertences confiscados aos deportados no depósito conhecido como *Kanada*; o negativo foi escondido em um tubo de pasta de dente por Helena Dantón, funcionária da cantina da SS, e enviado à Resistência polonesa de Cracóvia em 4 de setembro de 1944. Os negativos originais encontram-se catalogados no acervo do Museu Estatal de Auschwitz-Birkenau, disponíveis em: www.auschwitz.org/en/gallery/historical-pictures-and-documents/. Acesso em: abril de 2026. Ver também DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.

Entre a saturação estatística dos números e a redução imagética dos corpos nos rituais tradicionais, instaurou-se uma tensão coletiva – a morte estava em toda parte como fato social, mas frequentemente ausente como imagem concreta. Nesse cenário, o cadáver se tornou interditado, mas também tudo aquilo que mantinha contato direto com ele. Conforme observa Sanfelicio (2022), o caixão lacrado, ao receber o corpo, passa igualmente a integrar o campo da proibição; ele torna-se vedado ao olhar, à imagem, ao toque e ao próprio exercício do luto. A interdição ultrapassa os limites físicos do morto e alcança os objetos que o envolvem. Tradicionalmente associado à despedida ritual e à materialização social da perda, o caixão converte-se em extensão simbólica do corpo contaminado. Ao lacrar os caixões para evitar o contágio do vírus, embala-se também o corpo; ao interditá-lo, interdita-se igualmente uma mediação possível entre vivos e mortos.

Nesse sentido, tais imagens podem ser articuladas à reflexão de Hans Belting, para quem “uma imagem que corporiza um morto torna-se a antítese dessa outra imagem constituída pelo cadáver” (Belting, 2014, p. 182). Se o corpo morto foi afastado do olhar público, as imagens substitutivas – caixões, corpos embalados em saco de lixo, contêineres com cadáveres, covas abertas em série – passaram a corporizar simbolicamente aqueles corpos ausentes.

A ausência do corpo visível – interdito ao toque e ao olhar pelos protocolos sanitários – trouxe formas de visibilidade constituídas pela distância e pela lacuna. O que desaparece como presença carnal reaparece como sintoma imagético: nas fileiras de covas abertas, nos caixões enfileirados, no silêncio das cerimônias interditadas. No intervalo entre o que se exhibe e o que se oculta – entre o visível e o visual, nos termos de Didi-Huberman – que se inscrevem as reflexões em torno da representação do corpo morto durante a pandemia de COVID-19, e onde a imagem assume sua função de representar os processos de dessacralização desses corpos.

2.5 A pandemia de COVID-19 e a crise dos modelos de visibilidade da morte

A pandemia de COVID-19 emerge menos como ruptura histórica do que como intensificação de processos já em curso. O colapso do sistema hospitalar-funerário, a supressão dos rituais de despedida e a multiplicação de enterros em condições precárias não instauraram uma nova relação com o cadáver; antes, tornaram visível, de forma súbita e insuportavelmente concreta, a estrutura que há muito regulava socialmente a morte e o tratamento dado aos corpos mortos.

Nesse cenário, aparece a contradição apontada por Sanfelício (2022), que diz que, ao mesmo tempo em que o corpo morto se consolida como objeto interdito, afastado do convívio cotidiano, a morte passa a ocupar intensamente o espaço social e simbólico por meio de sua recorrente presença imagética na imprensa. Como observa a autora, “a morte está fora do lugar. Ao mesmo tempo, ela ocupa a maior parte de nosso mundo social e simbólico” (Sanfelício, 2022, p. 2). Tal deslocamento nos mostra que, mesmo excluída dos rituais presenciais e dos espaços tradicionais de elaboração coletiva do luto, a morte reaparece “pelas bordas”, buscando novas formas de inscrição pública.

Lima e Dias Júnior (2020) demonstram que as violações documentadas durante a pandemia, como os corpos acumulados em contêineres frigoríficos em Manaus, cadáveres em valas comuns sem familiares, corpos abandonados em vias públicas, não constituem anomalias históricas, mas a radicalização acelerada de um processo estrutural moderno. Quanto à dimensão de classe, os autores afirmam que os “cadáveres não diferem dos vivos em estigmas: possuem nomes, endereço, raça e classe bem definida” (p. 16). As valas comuns têm endereço, e esse endereço aponta para os mesmos territórios que já concentravam, antes da pandemia, mortes evitáveis e velórios sem pompa – aquilo que Bega e Souza (2021) nomearão “territórios da morte”.

Nessa linha de raciocínio que Achille Mbembe (2018) oferece uma contribuição central para a compreensão da experiência pandêmica, ao deslocar a análise foucaultiana do governo da vida para o que denomina *necropolítica*. Se Foucault descreveu o biopoder como o conjunto de técnicas voltadas à administração das populações vivas, Mbembe amplia essa perspectiva ao demonstrar que a soberania contemporânea também se exerce pela capacidade de expor determinados grupos à morte, por meio do abandono e da precarização, cujo projeto central não é a emancipação, mas “a instrumentalização generalizada da existência humana e a destruição material de corpos humanos e populações” (Mbembe, 2018, p. 11):

Tais formas da soberania estão longe de ser um pedaço de insanidade prodigiosa ou uma expressão de alguma ruptura entre os impulsos e interesses do corpo e da mente. De fato, tal como os campos da morte, são elas que constituem o nomos do espaço político em que ainda vivemos. Além disso, experiências contemporâneas de destruição humana sugerem que é possível desenvolver uma leitura da política, da soberania e do sujeito, diferente daquela que herdamos do discurso filosófico da modernidade. Em vez de considerar a razão a verdade do sujeito, podemos olhar para outras categorias fundadoras menos abstratas e mais palpáveis, tais como a vida e a morte.

No contexto da COVID-19, a *necropolítica* se mostra especialmente pertinente, porque a pandemia tornou visíveis as desigualdades estruturais que distribuíram de forma assimétrica os riscos de contágio, adoecimento e morte. Ainda que circulasse, nos primeiros momentos da crise, a expectativa de um “vírus democrático” (Da Costa et al., 2020, p. 2) capaz de nivelar diferenças, tal horizonte não se confirmou. Como aponta Sousa (2021), o coronavírus escancarou uma ordem já existente: a população mais vulnerável pôde ser identificada por sua cor e por seu endereço, uma vez que as condições precárias de moradia e acesso a serviços públicos remetem, na maioria das vezes, a uma classe, uma cor e um gênero específicos.

Trabalhadores informais de periferias urbanas, pessoas em situação de rua, populações carcerárias, residentes de instituições do Sistema Único de Assistência Social, e povos indígenas – grupos que historicamente não recebem assistência adequada e cujo modo de vida coletivo amplia a exposição ao contágio – estiveram mais intensamente submetidos à vulnerabilidade (Bardin, 2020 in Sousa, 2021, p. 19).

Os dados confirmam essa desigualdade em que a média de óbitos entre negros chegou a 60,7%, contra 37,2% entre brancos nos primeiros meses da pandemia no Brasil (Sthel e Silva, 2021). Entre os povos indígenas, segundo análise da Coiab e do IPAM, a taxa de mortalidade pelo coronavírus foi 150% mais alta do que a média nacional, e a taxa de letalidade atingiu 6,8%, frente a 5% no restante do país.

Como observa Franco (2017), o corpo morto deve ser compreendido como objeto de gestão política, inscrito em uma economia da morte. Durante a crise sanitária, essa economia se manifestou na escassez seletiva de leitos, oxigênio, atendimento médico, vacinas e condições dignas de proteção, e os dados nos mostram quem foi deixado mais próximo do limiar entre a vida e o abandono.

A contribuição de Mbembe nos permite avançar ainda mais ao pontuar que a *necropolítica* se prolonga sobre os próprios cadáveres e sobre os modos de elaboração coletiva da perda. Na pandemia, o colapso funerário, os sepultamentos apressados, a interdição de velórios e a multiplicação de covas coletivas mostraram que o poder incide sobre os mortos, decidindo quais corpos receberiam tratamento digno e quais seriam administrados sob a lógica da urgência e do descarte. O corpo morto torna-se, nesse contexto, superfície sobre a qual a *necropolítica* inscreve suas hierarquias. Negado o ritual, negada a imagem do luto, nega-se também a possibilidade de que aquele corpo compareça diante dos

vivos como sujeito de uma perda singular. O cadáver sem velório é um cadáver sem imagem, pois ele é subtraído da visibilidade que tornaria sua morte reconhecível e, portanto, passível de lamento coletivo.

A dimensão simbólica da interdição do corpo morto é explorada por Sanfelicio (2022), para quem o cadáver é uma representação daquele que foi vivo, um duplo dotado de valor simbólico cuja presença manifesta a ausência irreversível do morto. Quando esse corpo é subtraído da visibilidade ritual, institui-se um problema ao mesmo tempo imagético e social, pois sem a imagem do morto como superfície de inscrição da perda, os processos de luto são comprometidos e os vínculos comunitários que os ritos mortuários sustentam se veem ameaçados. “Com o corpo do morto interdito, cria-se um problema de visibilidade, representação e simbolização da perda”, pontua a autora, já que “os ritos mortuários são elementos inerentes à sua manutenção” (Sanfelicio, 2022, p. 2).

Essa interdição, contudo, não é efeito colateral da crise sanitária, é traço constitutivo de uma gestão *necropolítica* da morte. No Brasil, o discurso do então presidente Jair Bolsonaro tornou-se ele próprio documento dessa lógica em funcionamento. Souza (2021) argumenta que a disseminação de um discurso em nome da normalidade e da continuidade econômica revelou um apego maior à economia do que à vida humana. Nessa racionalidade, os mortos não existem como corpos singulares, com histórias e rostos, mas como cifras abstratas, “apenas números”, na qualificação da autora, e não “pessoas com histórias, famílias e sonhos” (Souza, 2021, p. 23). O apagamento da imagem do morto é, portanto, coerente com uma biopolítica em que a morte dos considerados descartáveis cumpre função de purificação social, confirmando a proposição de Mbembe (2018) de que o espaço político contemporâneo se organiza por regimes desiguais de exposição à finitude e por formas diferenciadas de gerir não apenas os vivos, mas também os mortos.

A supressão dos rituais funerários e o contato com o corpo morto durante a pandemia também podem ser lidos, nos termos de Agamben (2004, p. 48), como um exercício do estado de exceção, ou seja, a criação de uma nova ordem jurídica emergencial que suspende direitos ordinários sob a justificativa das exigências das circunstâncias. Lima e Dias Júnior (2020) mobilizam esse conceito ao observar que protocolos sanitários que proibiam velórios, determinavam a lacração compulsória de urnas e impediam a presença de familiares no enterro foram implementados com a autoridade da necessidade, mas produziram, como efeito não declarado, a violação sistemática do direito ao sepultamento digno – a possibilidade de

ritualizar a morte, de inscrever o falecido na memória coletiva, de completar o processo de luto. Como demonstra Lupion (2021), “a gestão dos corpos mortos passa por reconfigurações orquestradas pelas autoridades sanitárias nas quais as sensibilidades ligadas aos ritos funerários foram suprimidas em favor dos serviços funerários” (Lupion, 2021, p. 240).

O que se perdeu, nesse processo, não foi apenas o ritual em sua forma – o velório, o “meus sentimentos”, o abraço, a despedida presencial. Perdeu-se a possibilidade mesma da *presentificação* que, como vimos com Dos Santos (2015), constitui uma das funções centrais do rito funerário: aquela de fazer retornar, ainda que provisoriamente, algo da presença do morto para os que ficaram. Quando o Estado decide, sob o argumento da emergência sanitária, quem pode ser velado e quem deve ser rapidamente descartado, o dilema de Antígona deixa de ser metáfora e se torna protocolo. Com esse contexto de interdição ritual que a imagem emerge como dispositivo central, não como substituto do rito, mas como campo onde se disputam visibilidade e ocultamento do corpo morto.

Para Didi-Huberman (2013), a imagem não opera sob regime unitário de visibilidade ou de ocultamento, mas sob *dupla condição*: ela tem vocação para tornar visível e, ao mesmo tempo, preserva um valor lacunar. Como sintetiza Borges Junior (2023, p. 54) a partir do autor, “as imagens não dizem a verdade, mas são o seu fragmento, o seu vestígio lacunar” – nunca são inteiras, são sempre superfícies que carregam zonas de sombra. A pandemia tornou esse duplo regime historicamente legível ao produzir dois movimentos visuais coexistentes como as duas faces de uma mesma operação de poder sobre o corpo morto e sobre a memória.

O primeiro movimento é o da exposição: imagens de contêineres como necrotérios improvisados, valas abertas às pressas, corpos ensacados aguardando destinação, sepultadores com macacões de proteção integral. Essas imagens circularam amplamente nas redes digitais e na imprensa, ativando aquilo que Didi-Huberman (2012, p. 60) identifica como a vocação da imagem para o visível, surgindo como “instante de verdade” ali onde o pensamento se suspende diante do horror. Mas essa exposição não equivale à legibilidade. Como já havia alertado Sontag (2003, p. 43):

[...] num mundo saturado, ou melhor, hipersaturado de imagens, aquelas que deveriam ser importantes para nós têm seu efeito reduzido: tornamo-nos insensíveis. No fim, tais imagens apenas nos tornam um pouco menos capazes de sentir, de ter nossa consciência instigada.

A saturação opera, assim, como um desbotamento progressivo da capacidade de resposta ética do espectador; a imagem que deveria mobilizar passa a ser mais um elemento

do ambiente visual cotidiano. A exibição, nesse sentido, arrisca reproduzir a lógica do espetáculo que já havia transformado o cadáver em objeto de consumo visual, o visível tornando-se, paradoxalmente, uma forma de invisibilização ética.

O segundo movimento é o do ocultamento institucional: a morte no hospital sem testemunhas, as urnas lacradas sem que a família veja o rosto do morto, os enterros realizados apenas com os sepultadores municipais presentes. Esse regime é um exercício específico de poder sobre o corpo morto e sobre a memória, que opera pela produção de lacunas. Retomando Didi-Huberman (2012), as zonas de sombra que a imagem carrega são marcas da condição a partir da qual a imagem foi, ou não pôde ser, arrancada.

O ocultamento pandêmico funciona de modo análogo, o que não é fotografado, o que não é visto, o que não ganha registro não é simplesmente o que “não existiu”, é o que foi subtraído do campo do visível. É o equivalente pandêmico do texto de Creonte, não a exibição do cadáver como punição pública, mas seu ocultamento como protocolo higiênico-burocrático. O efeito simbólico, podemos dizer, é análogo à negação da ritualização, ao apagamento da passagem, à produção de mortes que não ganham inscrição coletiva – mortes que existiram, mas que o regime de visibilidade impediu de comparecer como acontecimento partilhado.

Entre esses dois regimes contraditórios – a exibição e o ocultamento institucional –, a fotografia opera como campo de tensão, mas raramente como resistência efetiva. Barthes (1984), em *A Câmara Clara*, identifica o *punctum* como o detalhe que fere, que escapa ao controle da composição intencional e atinge o espectador de maneira imprevista e singular. Nas imagens da morte pandêmica, são frequentemente esses detalhes que poderiam resistir à estatística, que poderiam revelar a condição singular do morto por trás do dado epidemiológico. Sanfelicio (2022, p. 11) propõe que a fotografia chega mesmo a cumprir, nesse contexto, funções do ritual funerário interditado, tornando-se suporte para a construção do duplo do morto e espaço de inscrição simbólica coletiva.

Contudo, esse potencial de singularização esbarra na lógica própria das redes digitais de circulação. O *punctum*, aquilo que, para Barthes, opera na relação singular entre imagem e espectador, pressupõe uma economia da atenção que as plataformas sistematicamente desfazem. Na circulação em rede o detalhe que fere tende a ser absorvido pelo fluxo

algorítmico, a imagem é replicada, descontextualizada, consumida e substituída antes que o gesto de singularização possa se completar.

As imagens da pandemia, observadas à luz da genealogia histórica dos modelos de visibilidade da morte, tornam perceptíveis continuidades e descontinuidades. De um lado, reativam memórias visuais sedimentadas no imaginário ocidental: valas coletivas, fileiras de caixões e corpos submetidos ao manejo emergencial evocam imagens das grandes pestes, dos campos de batalha da Primeira Guerra Mundial e dos campos de extermínio nazistas. Essas recorrências podem ser compreendidas a partir do que Aby Warburg denominou *Nachleben*, isto é, a sobrevida das formas, gestos e afetos que atravessam épocas distintas e reaparecem em momentos de trauma histórico.

Conforme destaca Borges Junior (2023), o conceito não deve ser reduzido à noção simples de sobrevivência como mera permanência ou retorno intacto ao presente. Trata-se, antes, de uma persistência descontínua, marcada por deslocamentos, recomposições e atualizações simbólicas que transformam o sentido dessas formas ao longo do tempo. Assim, quando imagens pandêmicas fazem lembrar catástrofes, não repetem o passado de modo literal, mas o reinscrevem sob novas condições históricas e novos regimes de sensibilidade.

Nesse horizonte, aproximamo-nos do que Didi-Huberman (2012) formula como a necessidade de produzir figuração diante do horror: “dar uma forma a este inimaginável, custasse o que custasse”. Em contextos-limite nos quais a morte tende à invisibilidade ou ao excesso traumático, a produção da imagem converte-se em gesto ético e político, por vezes “um entre os últimos gestos de humanidade” (Didi-Huberman, 2012, p. 24). Durante a pandemia, fotografar valas abertas, cruzeiros improvisados, despedidas interrompidas ou trabalhadores exaustos respondeu a esse imperativo: insurgir contra o apagamento, conferir forma sensível àquilo que ameaçava permanecer apenas como número ou silêncio.

Mas a imagem carrega, como o próprio Didi-Huberman (2013) reconhece, sua *dupla condição*. As imagens que circularam na pandemia não escapam a essa tensão, o mesmo gesto de figuração que resiste ao esquecimento alimentou o fluxo das redes que dessacraliza o corpo morto. A imagem chega simultaneamente como testemunho e como dado.

A imagem, como demonstrado ao longo deste capítulo, é simultaneamente uma resposta possível e um risco real; ela pode inscrever o morto na memória coletiva ou pode reduzi-lo a mais um fragmento de um arquivo que ninguém revisita. Como argumenta Didi-Huberman (2012), a imagem contemporânea oscila entre a necessidade de tornar o real visível e o risco de sua saturação, produzindo uma orientação de visibilidade no qual o corpo morto pode ser tanto lembrado quanto reduzido a fragmentos circulantes. Assim, privado de seus rituais tradicionais e reinscrito em circuitos midiáticos, o cadáver contemporâneo encontra na imagem um meio de inscrição e o espaço de sua profanação final.

O percurso descrito ao longo deste capítulo – da *morte domada* medieval à gestão pandêmica dos corpos – permite sustentar que a condição contemporânea do corpo morto não constitui um desvio nem uma exceção histórica. Trata-se do desdobramento de processos de longa duração, cuja intensificação recente torna visíveis as tensões que sempre estruturaram a relação entre os vivos e seus mortos. A transformação mais fundamental que se pode observar nessa trajetória é o deslocamento do cadáver de sujeito sagrado para objeto de gestão. Na *morte domada* medieval, o corpo morto presidia seus próprios ritos: era visível, tocável, inscrito na comunidade. Com a modernidade, ele deixou de pertencer à família e à comunidade para pertencer ao hospital que o gerenciou, à funerária que o embelezou e ao Estado que regulou sua destinação. Na contemporaneidade, ele pertence também ao espetáculo – à tela, à fotografia, às redes digitais – o que não significa que ganhou visibilidade plena, mas que sua visibilidade se tornou narrativas de imprensa e objeto de explanação.

Essa transformação tem consequências para a problemática sobre a qual nos debruçamos nesta pesquisa: em que medida as imagens das redes digitais operariam como vetores da dessacralização do corpo morto na pandemia de COVID-19?

Como demonstrado ao longo do capítulo, o corpo morto é, antes de qualquer coisa, um objeto sociocultural, historicamente produzido, politicamente disputado e culturalmente significado. Se Ferrarotti (1983) nos ensina que o sagrado é aquilo que confere ao lugar sua razão profunda, sua função e sua funcionalidade, então a dessacralização não é apenas uma mudança de atitude diante da morte é uma reconfiguração da própria estrutura que organizava os sentidos em torno do cadáver. As imagens que circularam durante a pandemia de COVID-19 se inscrevem numa longa tradição de formas de ver e não ver o cadáver, de mostrá-lo e ocultá-lo, de dignificá-lo e descartá-lo.

3. IMAGENS DA MORTE EM MASSA E O PROBLEMA DO CORPO MORTO

O percurso desenvolvido no capítulo anterior permite agora um recorte específico: o da morte em massa e suas representações imagéticas. A modernidade ocidental, ao institucionalizar a morte e retirá-la progressivamente da esfera social, criou as condições para que seu retorno multiplicado em cadáveres tensionasse os limites dessa interdição (Ariès, 2000). Em guerras, epidemias e catástrofes, o cadáver deixa de ser o resquício reconhecível de uma pessoa e se converte em problema de gestão, reduzido à abstração numérica.

Este capítulo propõe uma análise das especificidades da morte em massa, partindo da premissa de que esse tipo de evento produz uma mudança qualitativa nas dinâmicas de visibilidade do corpo morto e nas formas sociais de lidar com a perda. Trata-se de uma forma de morrer e, conseqüentemente, de uma forma de representar o corpo morto que não obedece às mesmas normas simbólicas e visuais que organizaram o imaginário fúnebre do Ocidente.

Quando os corpos se multiplicam e o tempo da catástrofe comprime o tempo do luto, o nome cede lugar ao número, a biografia pessoal dissolve-se na categoria e o cadáver passa a integrar uma massa – objeto ao mesmo tempo político, imagético e sagrado, mas despersonalizado. A gramática que pressupõe um morto identificável é subtraída, e com ela os ritos que conferiam sentido à perda se dissipam (Schwarcz e Starling, 2020, p. 323-324).

Essa dissolução adquire contornos ainda mais agudos em contextos pandêmicos, nos quais a interdição do contato físico suprime até os gestos mínimos de despedida. Diferentemente de outros eventos de morte em massa, as pandemias inviabilizam os próprios rituais que poderiam favorecer a elaboração da perda, os velórios e enterros são proibidos ou gravemente restringidos pelo risco de contágio (Crepaldi et al., 2020). A morte em massa torna-se, irrepresentável dentro dos códigos simbólicos que a cultura ocidental construiu para torná-la suportável.

3.1. O que distingue esse tipo de morte das demais mortes?

A morte, em sua expressão mais simples, é um acontecimento singular. Mesmo quando ocorre em público, mesmo quando é testemunhada por multidões, ela é, em última instância, a morte de alguém. E esse alguém tem um nome, uma história, um rosto que os sobreviventes reconhecem como distinto de todos os outros. Nessa singularidade que se ancora o luto; a perda de uma pessoa implica a perda de uma configuração do mundo, de uma

perspectiva sobre ele. Por isso que o luto individual, por mais que se insira em estruturas coletivas de ritual e memória, guarda sempre um núcleo de experiência que resiste à generalização.

A morte em massa, aquela produzida por guerras, epidemias, massacres ou catástrofes, opera de forma distinta sobre esse núcleo da individualização. Ela apaga a própria condição de singularidade que tornaria essas vidas passíveis de luto, o que, no contexto da pandemia, Sanfelicio (2022, p. 7) descreve como o processo de “abolir a morte personalizada e criar o anonimato destes mortos; daí surge a morte como ato coletivo”.

Philippe Ariès (2012), como vimos em sua genealogia das atitudes ocidentais diante da morte, demonstrou que a modernidade construiu um regime de individualização do morrer que é, em si mesmo, historicamente contingente. Na longa duração que vai da Idade Média à contemporaneidade, o estudioso identifica uma tensão crescente entre a morte como experiência comunitária – a “morte domada”, que se vivia em público, com a presença dos familiares, dos vizinhos, do padre, do moribundo consciente e participante de seu próprio fim – e a morte como evento cada vez mais privado, técnico e, por fim, interdito.

Nesse percurso, a preservação da memória individual assume centralidade, e nenhum espaço materializa isso com mais evidência do que o cemitério, local onde a modernidade deposita seus dispositivos de singularização do morto: a lápide personalizada, o retrato funerário, o túmulo individual. Dos Santos (2015, p. 144) identifica nessa composição tripartida dos restos, nome e rosto, a chave da relação do homem com seus mortos. A reunião desses elementos estabelece, potencialmente, a ideia de uma presença, sendo justamente essa composição que a morte em massa desfaz. Ao produzir corpos demais para que esse regime funcione, ela não representa apenas um excesso quantitativo, mas uma ruptura do código cultural e sagrado que a modernidade construiu em torno da morte, um colapso das condições mínimas que permitem devolver identidade e lugar a cada um dos que morrem.

O cadáver sem funeral ocupa uma zona liminar; “nem vivo porque foi morto, nem morto porque privado de funerais, detrito perdido nas margens do ser, ele representa o que não se pode celebrar nem muito menos esquecer” (Vernant, 1978, p. 59-60). O que a morte em massa produz, em larga escala, é a figura do morto sem rito, o cadáver suspenso entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos porque nenhuma cerimônia individualizante pôde operar sobre ele.

O corpo morto em situação de epidemia apresenta, além de sua dimensão simbólica, uma dimensão material que o torna sujeito a uma lógica particular de gestão. O cadáver é, fisicamente, matéria em decomposição e vetor potencial de contágio, e um objeto de urgência sanitária. “É um fenômeno praticamente universal o cadáver ser considerado impuro e altamente contaminante” (Kim, 2012, p. 333). Isso pode ser observado nas imagens da pandemia, por exemplo, que mostram os funcionários de hospitais e/ou funerárias com roupas de proteção que impedem qualquer contato com o cadáver.

A dimensão da objetificação do cadáver nos contextos de morte em grande escala emerge em contextos políticos, inscrevendo-se em regimes em que certas mortes são esvaziadas de significação simbólica e reduzidas a estatísticas, destituídas, portanto, de qualquer direito ao luto (Duarte, 2020). Quando os corpos se multiplicam além da capacidade de processamento dos sistemas funerários disponíveis, a prevalência do corpo-objeto sobre o simbólico e o sagrado encontra respaldo numa racionalidade administrativa.

Nesses períodos, a urgência sanitária sobrepõe-se à dignidade do rito, a gestão administrativa sobrepõe-se ao luto. Sanfelicio (2022, p. 10) descreve esse processo como uma “despersonalização dos corpos dos mortos”; o caráter contaminante do corpo, real ou presumido, faz aparecer a necessidade de que o cadáver seja disposto o mais rapidamente possível, “sem que seja possível construir ritos em torno dele – sejam ritos em torno de seu corpo, sejam ritos que envolvem a expressão dos sentimentos daqueles que ficam”. Nesse regime das mortes em massa, o morto existe não como indivíduo, mas como “apenas mais um dentro de um grande número de mortos” (Sanfelicio, 2022).

Essa transformação do cadáver em cifra – a conversão do nome em número – é, sobretudo, o resultado de escolhas políticas e epistêmicas sobre quais corpos merecem tratamento individualizado e quais podem ser gerenciados como massa. Retomamos Foucault (1999, p. 128) em suas análises sobre os mecanismos modernos de poder, que identificou uma racionalidade governamental que, ao se apropriar da vida como objeto de gestão, distribui de forma distinta as condições de viver e de morrer. A morte em massa, vista por essa lente, emerge nos espaços em que a gestão da vida decide que certos corpos são dispensáveis, que certas populações podem ser “deixadas morrer” sem que isso configure falha ou crime do poder soberano.

Para Mbembe (2018), o poder, além de deixar as pessoas para morrer, ativa sistematicamente a morte como instrumento de governo. Sob um regime necropolítico, as mortes de determinadas parcelas da população não apenas não merecem luto, são, conforme aponta Duarte (2020), “estatísticas e nada mais, são mortes desprovidas de significação simbólica” (p. 95). O corpo coletivamente morto é o produto mais visível da operação *necropolítica*, pois ele materializa, com a prova de sua multiplicidade anônima, a decisão prévia de que certas vidas podem ser consumidas.

A questão de quais mortes merecem luto e, conseqüentemente, quais corpos merecem individualização é o ponto de partida da reflexão de Judith Butler sobre as “vidas precárias”. Em *Vida Precária: os poderes do luto e da violência* (2019), Butler argumenta que o luto não é uma resposta universal e igualitária à morte; ele é estruturalmente distribuído de forma desigual segundo linhas de raça, classe, gênero e nacionalidade – o que Kimberlé Crenshaw (1991) chamaria de interseccionalidade. Há vidas cuja perda é imediatamente reconhecida como perda – vidas “passíveis de luto” – e há vidas cuja morte sequer é registrada como morte, porque nunca foram reconhecidas como vidas plenas. A morte em massa, especialmente quando incide sobre populações já marginalizadas, tende a produzir esse segundo tipo de corpo, o morto que nunca chegou a ser pessoa perante os mecanismos sociais de reconhecimento e que, portanto, não pode ser verdadeiramente lamentado.

O anônimo da vala comum exposto pelas imagens é desprovido da condição prévia que o tornaria relevante, sua individualidade, seu nome. É contra essa lógica que Butler aponta a potência política do afeto, ao afirmar que “podemos até experimentar a repugnância, o luto, a ansiedade e o medo, e ter todas essas disposições emocionais ocasionando uma reflexão sobre como outros sofreram alguma violência arbitrária”, e isso pode nos impelir a “produzir outra cultura pública e outra política nas quais sofrer violência e perdas inesperadas e responder com uma agressão não seja algo aceito como uma norma da vida política” (Butler, 2019, p. 12). O luto, assim, é o sintoma da precariedade e é também seu possível antídoto.

Essa lógica de reconhecimento e apagamento não opera apenas no plano social amplo, ela atravessa diretamente os modos pelos quais a imprensa e os meios de comunicação representam os mortos. Mouillaud (2002), mapeando as categorias da morte na mídia, distingue os “mortos banais” dos “mortos exclusivos”, os crônicos dos acidentais, os privados dos públicos e, de forma particular, opõe “o grande morto válido por seu próprio nome”

àqueles “anônimos mortos em acidentes, tomados por sua grandeza numérica” (Mouillaud, 2002 *in* Silva, 2012). Essa classificação jornalística é, em si, um documento político ao mostrar que o sistema midiático reproduz e consolida a distinção entre mortes que merecem singularização e mortes que existem apenas como volume.

A morte em massa, afinal, não é a morte por si só multiplicada. Trata-se de uma maneira particular de produzir socialmente o cadáver anônimo – o corpo sem identificação e, por consequência, sua imagem sem rosto, divulgada como evidência numérica de uma catástrofe que resiste à representação plena. O que distingue esse tipo de morte das demais não é apenas a escala, mas a supressão estrutural da individualidade, o morto coletivo não é uma soma de mortos singulares, mas uma categoria própria, produzida por condições históricas, políticas e figurativas específicas. Compreender essas condições é, portanto, condição para compreender o que está em jogo quando suas imagens circulam nas redes digitais. Para isso, é preciso examinar as formas que a morte em massa assume e as especificidades que cada uma delas impõe ao corpo morto.

3.2. Catástrofe, massacre e epidemia: categorias da morte em massa

Catástrofes ambientais, guerras, massacres e epidemias compartilham a dimensão quantitativa da perda, mas divergem quanto a causas, temporalidades, agentes responsáveis e modos de visibilidade. Pensar a morte em massa exige, portanto, distinguir os mecanismos que a produzem e os enquadramentos discursivos que a tornam compreensível porque a linguagem empregada para nomear esses fenômenos nunca é neutra. A designação “tragédia” frequentemente sugere inevitabilidade ou acidente; termos como “massacre”, “crime” ou “negligência” deslocam a interpretação para o campo da responsabilidade. Nomear um acontecimento como catástrofe natural pode ocultar que seus efeitos mortais decorreram, em larga medida, de desigualdades prévias, ausência de políticas preventivas ou abandono estatal.

A catástrofe, na sua acepção mais corrente, remete a eventos abruptos que rompem a normalidade e produzem destruição concentrada. Historicamente, terremotos, enchentes, deslizamentos e incêndios foram tratados como acontecimentos excepcionais, vinculados à imprevisibilidade da natureza. Contudo, a modernidade transformou essa equação. Para Ulrich Beck (2011, p. 129), vivemos em “uma civilização que ameaça a si mesma, na qual a incessante produção de riqueza é acompanhada por uma igualmente incessante produção social de riscos globalizados”, riscos que não decorrem do acaso, mas de decisões técnicas, econômicas e políticas. Barragens que se rompem, cidades erguidas em áreas vulneráveis e

populações expostas à contaminação mostram que a catástrofe contemporânea é também socialmente fabricada.

A chuva pode ser fenômeno climático; o soterramento de comunidades inteiras, porém, frequentemente decorre da ocupação desigual do espaço urbano e da precarização habitacional. A catástrofe deve ser pensada, então, como encontro entre evento crítico e vulnerabilidades historicamente produzidas, o que significa que o grande número de mortos resulta da forma desigual pela qual determinadas populações são colocadas diante dela.

O massacre se distingue por outra lógica, não a do evento que excede a capacidade de resposta, mas a da ação deliberada ou, ao menos, tolerada por agentes identificáveis. Na literatura especializada, Robert Melson oferece uma das definições mais citadas: o massacre é “o assassinato intencional, por atores políticos, de um número significativo de pessoas relativamente indefesas” (Melson, 1982, p. 482). O que define o massacre não é apenas a quantidade de mortos, mas a presença de uma vontade que os produz, o que implica identificar perpetradores, estruturas de poder e decisões que tornam a morte resultado e não acidente. Nesse sentido, o massacre exige uma leitura política que a linguagem da tragédia frequentemente obstrui.

A epidemia ocupa posição particular entre as formas de morte em massa. Em aparência, trata-se de fenômeno sanitário desencadeado por um agente biológico transmissível. Todavia, a história demonstra que epidemias não se distribuem de maneira homogênea, sua propagação obedece a lógicas sociais de poder que excedem qualquer explicação estritamente biológica. Foucault (2008) mostra que a emergência das políticas modernas de saúde pública esteve associada à necessidade de administrar populações e controlar circulações, por meio da vigilância dos corpos e da regulação dos espaços urbanos.

Foucault também explica a dinâmica interna da epidemia ao distinguir momentos de “disparada”: casos em que a proliferação da doença, num determinado momento e local, gera novos contágios que se multiplicam em curva possivelmente incontrolável, o que denomina crise. A crise seria, nesse sentido, a forma estrutural pela qual a epidemia revela seu potencial de ruptura da ordem social (Foucault, 2008, p. 80-81). Compreender a morte em massa durante uma pandemia implica, portanto, compreender também os dispositivos que se mobilizam, ou deixam de fazê-lo, para freá-la. O vírus pode atingir amplamente a sociedade, mas a probabilidade de adoecer gravemente ou morrer tende a seguir linhas preexistentes de

desigualdade, moradia precária, necessidade de trabalho presencial, insegurança alimentar e acesso limitado a serviços de saúde tornam determinados grupos mais expostos. A doença, em certa medida, é biologicamente compartilhada; a morte, socialmente distribuída.

Catástrofe, massacre e epidemia não se constituem como fenômenos isolados. Frequentemente, sobrepõem-se: uma enchente pode ser catástrofe climática e massacre social quando atinge, sobretudo, bairros precarizados; uma pandemia pode converter-se em desastre político quando a resposta institucional amplia perdas evitáveis; uma chacina pode ser lida como evento pontual e, simultaneamente, como expressão de um regime de *necropolítica* territorial. As categorias analíticas servem menos para classificar os acontecimentos do que para revelar as múltiplas camadas de causalidade inscritas na morte em massa e, com elas, as múltiplas formas pelas quais a responsabilidade pode ser atribuída ou ocultada.

No campo das imagens, cada regime de morte produz iconografias específicas, ruínas e escombros nas catástrofes; corpos feridos e rastros de violência nos massacres; hospitais lotados, covas coletivas e ausência tátil nos contextos epidêmicos. A visibilidade, porém, nunca é neutra. Como lembra Sontag (2004, p. 41), a fotografia pode denunciar responsabilidades ou naturalizar fatalidades, individualizar vítimas ou dissolvê-las em números, produzir memória crítica ou consumo rápido do horror. O que distingue as formas de morte em massa são, em última análise, os mecanismos que distribuem vulnerabilidade e definem o valor social de cada vida perdida e nesse terreno que a crítica da representação visual encontra uma de suas tarefas centrais.

3.3. Percursos históricos da visualidade da morte em massa

A relação entre a morte em massa e sua conversão em imagem não nasce com a fotografia, mas é com ela que se torna tecnicamente reproduzível e consumível em grande escala. Antes do advento da câmera, a visualização da morte operava sob regimes predominantemente rituais e religiosos que eram vistos a partir da extensa produção artística. Como já vimos, o corpo morto também era objeto de culto e mediador simbólico entre os vivos e o sagrado. A invenção da fotografia em 1839 introduziu uma nova concepção do visível e, desde o princípio, colocou a imagem em relação constitutiva com a morte. Sontag (2003) sintetiza o vínculo inaugural da fotografia com a morte:

Desde quando as câmeras foram inventadas, em 1839, a fotografia flertou com a morte. Como uma imagem produzida por uma câmera é, literalmente, um vestígio de algo trazido para diante da lente, as fotos superavam qualquer pintura como

lembrança do passado desaparecido e dos entes queridos que se foram. Capturar a morte em curso era uma outra questão: o alcance da câmera permaneceu limitado enquanto ela tinha de ser carregada com esforço, montada, fixada. Mas depois que a câmera se emancipou do tripé, tornou-se de fato portátil e foi equipada com telêmetro e com uma modalidade de lentes que permitiam inéditas proezas de observação detalhada a partir de um ponto de vista distante, a fotografia adquiriu um imediatismo e uma autoridade maiores do que qualquer relato verbal para transmitir os horrores da produção da morte em massa. (Sontag, 2003, p. 13)

Nesse cenário de fabricação contínua de riscos, a imagem se torna território privilegiado de inscrição do sofrimento. Como observa Biondi (2013, p. 21), situações de catástrofes, atentados, guerras e acidentes são constantemente expostas, demarcando um vasto panorama do sofrimento a partir de seus inúmeros fatos. Vidas abatidas por crimes e mazelas de todo tipo vão constituindo narrativas de tragédias diárias, cujos personagens são tão efêmeros quanto intensos. Essas narrativas irrompem nas páginas de jornais, revistas, televisão e internet, e são legitimadas pelas lentes de profissionais, agências de notícias ou pela colaboração de amadores, participantes e/ou sobreviventes. A catástrofe, portanto, produz imagens e, com elas, uma galeria constante de corpos e sofrimentos que circulam e se moldam no imaginário coletivo.

A Guerra da Crimeia (1854–1856)¹⁰ representa um caso inicial e paradoxal da fotografia de guerra. Roger Fenton, o primeiro fotógrafo oficial de guerra enviado pelo governo britânico, foi instruído a não registrar mortos ou mutilados. Sua imagem mais célebre, *The Valley of the Shadow of Death* (O Vale da Sombra da Morte), de 1855, representa a morte em massa pela ausência, apenas balas de canhão espalhadas por um vale deserto. Para Sontag (2003, p. 22), trata-se da morte sem os mortos, cuja presença é evocada somente pelo vestígio material do massacre, uma decisão política sobre o que pode e o que não pode ser visto, sobre qual imagem da guerra é aceitável para a opinião pública.

O salto decisivo ocorre durante a Guerra Civil Americana (1861–1865)¹¹, quando Matthew Brady e Alexander Gardner introduziram o que pode ser chamado de realismo brutal na fotografia de guerra. Pela primeira vez, cadáveres de soldados foram expostos frontalmente ao olhar público, foram expostos os corpos inchados, rostos desfigurados, membros mutilados

¹⁰A Guerra da Crimeia (1853–1856) opôs o Império Russo às forças coaligadas do Império Otomano, França, Reino Unido e Sardenha, sendo travada sobretudo na Península da Crimeia. O conflito é frequentemente apontado como marco na história da guerra moderna, tanto pela cobertura fotográfica pioneira de Roger Fenton quanto pelos relatos jornalísticos enviados ao *The Times* por William Howard Russell.

¹¹A Guerra Civil Americana (1861–1865) foi o conflito armado travado entre os estados da União (Norte) e os estados Confederados (Sul), precipitado pela questão da escravidão e pelas tensões entre autonomia estadual e poder federal. O estopim foi a eleição de Abraham Lincoln à presidência em novembro de 1860, seguida pela secessão de onze estados sulistas. O conflito resultou em aproximadamente mais de 700 mil militares.

nos campos de Antietam e Gettysburg. A justificativa para essas imagens, que rompiam com os tabus vigentes, residia, como observa Sontag (p. 23, 2003), no “puro dever de registrar”. “A câmera é o olho da história”, teria dito o próprio Brady, e a história, invocada por meio das fotografias como verdade absoluta, aliava-se ao prestígio crescente do realismo, corrente que logo exigiria que se mostrassem “fatos desagradáveis, brutais” (Sontag, 2003, p. 23). O impacto foi imediato. O *New York Times*¹², ao comentar a exposição de Brady em 1862, mencionou que as fotografias forçaram os cidadãos a confrontar a dimensão brutal do conflito, aquela que a distância geográfica lhes havia até então poupado.

Vale notar, contudo, que pesquisas históricas posteriores demonstraram que diversas dessas cenas eram encenadas ou editorialmente manipuladas¹³, os corpos eram reposicionados para efeitos de composição dramática, armas eram transferidas de um cadáver a outro. Nesse sentido o cadáver fotográfico nasce, portanto, simultaneamente como prova documental e como construção narrativa. Essa tensão constitutiva entre o documento e a encenação atravessará toda a história posterior do fotojornalismo de guerra.

Se o século XIX estabeleceu as condições técnicas para a visualização fotográfica da morte coletiva, o século XX a transformou em fenômeno de massa, industrializando sua produção, sua circulação e seu consumo por meio da *reprodutibilidade técnica* que Benjamim (2015) elucidou. A Primeira Guerra Mundial¹⁴ representou um choque civilizatório, a acumulação de dezenas de milhares de mortos em batalhas de um único dia – como o Somme, em julho de 1916, em que o exército britânico registrou sessenta mil mortes nas primeiras horas – tornava impossível manter a morte como evento individual. O fotojornalismo desse período operava, contudo, sob censura militar, as imagens de horror circulavam de forma controlada, subordinadas às necessidades da propaganda estatal e à proteção da moral da retaguarda civil.

¹² A crítica foi publicada anonimamente no *New York Times* de 20 de outubro de 1862, por ocasião da exibição das fotografias de Antietam na galeria de Brady em Nova York. O artigo está reproduzido e analisado em: Zeller, Bob. *The Blue and Gray in Black and White: A History of Civil War Photography*. Westport: Praeger, 2005.

¹³ A demonstração mais explicitada da manipulação de cenas em Antietam e Gettysburg deve-se ao trabalho de William Frassanito em *The Photographic Legacy of America's Bloodiest Day* (1978) e *A Journey in Time*. New York: Scribner (1975). Frassanito comprovou, por meio de análise topográfica comparada, que corpos de soldados confederados foram arrastados e reposicionados por Gardner para diferentes enquadramentos. O caso mais documentado é o do atirador abatido (*The Home of a Rebel Sharpshooter*, 1863).

¹⁴ A Primeira Guerra Mundial (1914–1918) foi o primeiro conflito de escala global, envolvendo as principais potências europeias organizadas em dois blocos: a Tríplice Entente (França, Grã-Bretanha e Rússia) e as Potências Centrais (Alemanha, Áustria-Hungria e Império Otomano). O estopim foi o assassinato do arquiduque Francisco Ferdinando, herdeiro do trono austro-húngaro, em Sarajevo, em 28 de junho de 1914. O conflito resultou em aproximadamente 17 milhões de mortos, entre civis e militares, e redefiniu as fronteiras políticas, os regimes de soberania e o imaginário coletivo ocidental sobre a guerra e a morte em massa.

É com a Segunda Guerra Mundial¹⁵, e sobretudo com o processo de libertação dos campos de concentração nazistas em 1945, que a fotografia enfrenta pela primeira vez aquilo que poderia ser denominado o irrepresentável. As imagens produzidas em Bergen-Belsen, Buchenwald e Dachau – corpos empilhados, sobreviventes reduzidos a esqueletos, fossas repletas de cadáveres anônimos – constituíram um regime visual, onde a morte em série, a morte industrial, desafiavam qualquer vocabulário moral e imagético.

Já vimos que Didi-Huberman, em *Imagens apesar de tudo* (2012), dedica uma análise detalhada às fotografias tiradas por membros do Sonderkommando em Auschwitz, imagens tecnicamente imperfeitas, fragmentadas, que mostram corpos sendo arrastados e queimados em fossas a céu aberto. Para ele, essas imagens refutam a tese do inimaginável não pela completude da representação, mas pelo gesto de resistência que as produziu – homens que sabiam que morreriam e que, ainda assim, fotografaram para que houvesse testemunho. Como o próprio autor sintetiza:

Olhei primeiro para estas imagens como imagens-factos [...] e também como um gesto concreto, político: o acto de tirar clandestinamente, no próprio interior do campo de concentração, quatro fotografias do extermínio a transmitir ao exterior por intermédio da Resistência polaca. [...] as imagens de Agosto de 1944 são ao mesmo tempo imagens da Shoah em acto [...] e um facto de resistência histórica em que a imagem está em jogo. (Didi-Huberman, 2012, p. 99)

A Guerra do Vietnã (1955–1975)¹⁶ representa o momento em que o fotojornalismo moderno atingiu sua maturidade política e sua contradição mais profunda. Pela primeira vez, uma guerra foi coberta diariamente pela televisão, levada às salas de jantar das famílias norte-americanas com uma imediatividade que os conflitos anteriores jamais haviam permitido. Sontag (2003, p. 12) identifica nesse processo uma transformação da percepção, o que ela chama de “teleintimidade” com a morte e a destruição, a sensação de proximidade com o horror a partir do conforto doméstico. Batalhas e massacres filmados no momento em que se desenrolam tornaram-se, a partir de então, ingrediente rotineiro do fluxo televisivo, e a

¹⁵ A Segunda Guerra Mundial (1939–1945) foi o conflito armado de maior escala da história, envolvendo a maioria das nações do mundo organizadas em dois blocos opostos: os Aliados e as Potências do Eixo. Estima-se que entre 70 e 85 milhões de pessoas tenham morrido em decorrência do conflito, incluindo civis vítimas do Holocausto, bombardeios e fome. O evento marcou as estruturas políticas, culturais e simbólicas do século XX, redefinindo as formas de representação da morte, da violência e do trauma coletivo na cultura ocidental.

¹⁶ A Guerra do Vietnã (1955–1975) foi um conflito armado travado na Península Indochinesa entre a República do Vietnã do Sul, apoiada pelos Estados Unidos e aliados ocidentais, e o Vietnã do Norte, sob governo comunista liderado pelo Partido dos Trabalhadores do Vietnã, com suporte da União Soviética e da China. O envolvimento militar norte-americano escalou progressivamente a partir do início da década de 1960, atingindo seu ápice entre 1965 e 1969, quando mais de meio milhão de soldados estadunidenses estavam em solo vietnamita. O conflito resultou em estimativas que variam entre 1,5 e 3,0 milhões de mortes vietnamitas, civis e combatentes, além de cerca de 58 mil norte-americanas. A guerra encerrou-se com a queda de Saigon em 30 de abril de 1975 e a posterior reunificação do país sob regime socialista em 1976.

compreensão da guerra entre aqueles que não a vivenciaram passou a ser, como escreve a autora, “sobretudo um produto do impacto dessas imagens” (Sontag, 2003, p. 12).

Fotografias como a de Nick Ut mostrando a menina Kim Phuc fugindo nua de um ataque de Napalm (1972) ou a de Eddie Adams registrando a execução sumária de um suspeito vietnamita pelas mãos do general Nguyễn Ngọc Loan (1968) adquiriram uma autoridade moral que deriva, em parte, de sua aparente espontaneidade. Eram flagrantes impossíveis de encenar, que chegavam ao público com a força bruta do espontâneo. Essa força residia, em grande medida, na linguagem do corpo sofredor, como observa Biondi (2013, p. 174) sobre a imagem de Kim Phuc: “a força opressora se apresenta pelo corpo da vítima; indefeso, vulnerável, exposto, mas nem por isso totalmente entregue”.

A dinâmica de exposição reiterada a imagens de horror se intensificou nas décadas seguintes com a cobertura¹⁷ das fomes africanas e dos genocídios do final do século XX. As imagens produzidas durante a fome na Etiópia (1984–1985), nas guerras civis de Biafra (1967–1970) e no genocídio de Ruanda (1994) estabeleceram um padrão problemático na visualização do sofrimento coletivo do “Outro”.

Sontag (2003, p. 26-31) observa que existe uma distinção política na forma como o fotojornalismo ocidental trata os corpos: enquanto os mortos das nações centrais são frequentemente protegidos pelo anonimato e apresentados com recato, os corpos das populações colonizadas ou empobrecidas do Sul Global são expostos frontalmente, nomeados pela morte antes de serem nomeados pela vida. Essa assimetria é estrutural, a autora argumenta que a exibição fotográfica de violências cometidas contra populações negras e periféricas perpetua um regime de visibilidade desigual, no qual, “o outro, mesmo quando não se trata de um inimigo, só é visto como alguém para ser visto, e não como alguém (como nós) que também vê” (Sontag, 2003, p. 30-31). A imagem do corpo miserável do “Outro” até pode

¹⁷ As fotografias produzidas durante a Guerra Civil Nigeriana, que culminou na tentativa de secessão de Biafra (1967–1970) representam um marco na história do fotojornalismo humanitário. As imagens de crianças com enfermidades afetadas pela desnutrição severa, registradas por fotógrafos como Don McCullin e Gilles Caron, circularam amplamente na imprensa ocidental e são frequentemente apontadas como as primeiras a mobilizar uma resposta humanitária internacional de grande escala por meio da comoção visual. Fenômeno análogo ocorreu durante a fome na Etiópia (1984–1985), quando as reportagens fotográficas de Mohamed Amin e as transmissões televisivas da BBC, narradas por Michael Buerk, desencadearam iniciativas como o *Live Aid* (1985); Sontag (2003) observa que tais imagens instauraram um padrão de representação da fome africana que tende a reduzir populações inteiras a corpos sofredores, desprovidos de agência histórica ou política. O genocídio de Ruanda (1994), por sua vez, levantou questões inversas: a relativa escassez de cobertura fotográfica imediata e a subsequente inação da comunidade internacional tornou-se objeto de análise sobre os limites e as omissões da visibilidade midiática; Barbie Zelizer argumenta que as imagens do genocídio ruandês, quando finalmente publicadas, operaram predominantemente no registro do *already dead*, privando as vítimas de qualquer dimensão de iminência ou apelo à intervenção (Zelizer, 2010, p. 189–214).

suscitar doações e campanhas internacionais, mas raramente questiona as estruturas econômicas e políticas que tornaram aquele corpo vulnerável.

A virada digital do final do século XX e o desenvolvimento das redes digitais nas primeiras décadas do século XXI produziram uma transformação significativa nos regimes de visibilidade da morte em massa. O fotojornalismo clássico era marcado por uma cadeia editorial relativamente clara – fotógrafo, editor, redação, publicação –, a internet dissolveu essa cadeia, multiplicando os pontos de produção, circulação e consumo de imagens. O espectador tornou-se simultaneamente produtor, armado com smartphones e câmeras amadoras, qualquer indivíduo presente num evento catastrófico passou a ser capaz de registrar e transmitir imagens em tempo real, alimentando um fluxo contínuo que frequentemente antecede a cobertura dos veículos profissionais. Esse movimento, contudo, não inaugura uma sensibilidade inteiramente nova; ele prolonga e intensifica uma relação com a morte em imagem que percorre toda a história das mídias visuais modernas. Como observa Kim (2012, p. 312), o progressivo afastamento da morte do olhar público a partir do século XIX não diminuiu a oferta nem a demanda pelo mórbido, dos cartões-postais com imagens de linchamentos que circulavam como souvenir até os vídeos de execuções compartilhados nas redes, o que muda é o suporte e a velocidade.

Podemos dizer que a pandemia de COVID-19 introduziu um paradoxo novo e um tanto perturbador na história da visibilidade da morte em massa. Num momento em que a morte atingia centenas de milhares de pessoas simultaneamente – e, em países como o Brasil, de forma particularmente devastadora pelas necropolíticas do governo federal –, o corpo morto tornou-se fisicamente interditado de maneiras que ainda não tinha acontecido na modernidade ocidental. Esse agravamento não foi acidental, como aponta Sousa (2021, p. 13), “desde o começo da pandemia, o país não desenvolveu uma estratégia coordenada e centralizada por parte do governo federal”, o que, somado às sucessivas trocas no Ministério da Saúde, mostra a instabilidade institucional e descompromisso deliberado com a crise sanitária.

Os protocolos impunham caixões lacrados, sepultamentos relâmpagos, a ausência de velórios e de ritos fúnebres tradicionais. A despedida, que em outras circunstâncias organizaria o luto individual e coletivo, foi suprimida. A morte e o cadáver que haviam sido progressivamente privatizados e medicalizados desde o século XIX atingiram um grau de invisibilização no momento em que ocorriam em escala massiva. Mas a supressão do ritual

não equivale ao seu desaparecimento: “se o ritual é suprimido de uma forma, ele aparece inesperadamente em outras, tão mais forte quanto mais intensa for a interação social” (Douglas, p. 80, 2010).

A imprensa então respondia a esse paradoxo com imagens substitutas. As valas comuns abertas em série por máquinas, escavadeiras movimentando caixões em cemitérios sobrecarregados, profissionais de saúde paramentados com EPIs que cobriam inteiramente seus corpos. Essas imagens construíam uma visualidade específica da catástrofe pandêmica, produzindo uma morte sem rosto, anônima, coletivizada, reduzida a estatísticas diárias divulgadas em boletins que frequentemente chegavam ao público antes de qualquer narrativa humanizante.

3.4. A circulação de imagens de morte em massa nas redes digitais

A intensificação da visibilidade da morte, seja ela em massa ou individual, nas redes digitais não pode ser compreendida como uma simples aceleração de um processo preexistente, como se as plataformas digitais fossem apenas versões mais rápidas dos dispositivos de circulação imagética que as precederam. O que se opera nesse ambiente é uma mudança estrutural; a instauração de um *modo de existência algorítmico* (Borges Junior, 2023) que altera nossos modos de produção, mas também nossas formas de percepção e de relação com as imagens, assim como aquelas da morte e de corpos mortos. E por isso os algoritmos não são mecanismos neutros de circulação, pois “indo além da razão instrumental, tornaram-se vetores sociais e constituidores de sentidos, pois tensionam e são tensionados pelas dinâmicas sociais estabelecidas na web” (Winques e Longhi, 2022, p. 152). Essa nova condição substitui a lógica da representação e do distanciamento racional por uma forma algorítmica baseada na *sensorialidade* e na *familiaridade*, transformando a própria visibilidade do corpo morto em uma experiência de interação com o mundo digital.

Entender a perda da dimensão sagrada das imagens de morte e da sacralidade do corpo morto nas redes digitais requer a articulação do conceito de *familiaridade*, conforme proposto por Borges Junior (2023). Trata-se da primeira característica fundamental da forma algorítmica, de uma substituição da relação de frontalidade que, na forma espetacular, garantia uma distância estrutural entre sujeito e imagem. Na forma algorítmica, a imagem deixa de ser um objeto separado para ser contemplado e passa a ser algo que se habita, sendo

incorporada ao cotidiano como contiguidade da própria realidade, a imagem perde o caráter de recorte singular do mundo.

Ao aproximarmos a intensa proximidade dos humanos com as imagens que operariam a dessacralização, em que Benjamin via na distância a condição de sustentação da aura – “aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja” (in Borges Junior, 2023, p. 115) –, a familiaridade algorítmica a destrói ao trazer a imagem para “a mais extrema proximidade” (Borges Junior, 2023, p. 118). Aplicadas às imagens de corpos mortos que circularam nas redes durante a pandemia, ao serem muito vistas, essas imagens perdem aquilo que as tornava “absurdas” aos olhos do espectador, tornando-se progressivamente simplórias e, no limite, toleráveis, cuja força de choque se dissolve na repetição massiva da circulação (Borges Junior, 2023, p. 309). Esse processo, contudo, não é um efeito técnico neutro ele só é possível porque as imagens já ocupam, na experiência contemporânea, um lugar estruturante, condição sem a qual a repetição não produziria familiarização, mas estranhamento.

Para compreender a dinâmica do mundo digital contemporâneo, parte-se de uma premissa já delineada no nosso trajeto, a de que vivemos em uma sociedade na qual a imagem se torna condição estruturante da experiência contemporânea.. Nesse contexto, as imagens participam ativamente da produção de sentidos, contribuindo para a construção dos imaginários sociais e para a constituição de uma memória midiática e audiovisual que é, simultaneamente, pessoal e coletiva (Vidal, 2016). Essa centralidade da mediação imagética se articula à reflexão de Luhmann, segundo a qual o conhecimento que produzimos sobre a sociedade é, em grande parte, mediado pelas mídias – de modo que aquilo que é filtrado e apresentado por elas tende a adquirir um estatuto de evidência (Luhmann, 2013, p. 7, in Vidal, 2016, p. 5).

Nesse contexto, o conceito de “orgia midiática”, elaborado por Vidal (2016, p. 9), torna-se particularmente pertinente para nossas reflexões. Ao analisar a circulação massiva de imagens de catástrofes e mortes em massa nas primeiras décadas do século XXI, o autor identifica um fenômeno de intensificação que não se explica apenas pela disponibilidade tecnológica, mas por uma demanda estrutural do sujeito contemporâneo, aquilo que Sontag (2003) nomeou *teleintimidade*, a sensação de proximidade afetiva com o sofrimento distante mediada pela imagem. Nas redes digitais, essa dinâmica se aprofunda ao possibilitar o acesso irrestrito ao horror em tempo real e sem mediação editorial, configurando o que J.G. Ballard,

citado por Vidal, descreve como uma “orgia multimídia da nossa 'carne eletrônica’”, marcada pela “importância dada à morte e à destruição” nos grandes eventos de *mass media*.

O que as redes acrescentam a esse processo é, sobretudo, a supressão de instâncias de contenção. A ausência de fronteira entre conteúdos heterogêneos não é, em si, uma novidade, Williams (2016) já identificava na televisão o fenômeno do fluxo planejado, pelo qual notícias, entretenimento e publicidade se sucedem sem ruptura formal numa grade coletiva. Nas redes sociais, contudo, esse fluxo deixa de ser organizado por uma emissora e passa a ser gerado algorítmicamente para cada usuário. Conforme apontam Winkes e Longhi (2020, p. 156), as “mídias sociais não têm uma fronteira específica, ou seja, um início, meio e fim. Isso se deve à forma como elas são operadas pelos sujeitos, que mantêm relações contínuas, internas e externas”. Essa ausência de demarcação permite ao usuário transitar, em um único gesto, de uma notícia de morte em massa para um vídeo de entretenimento; de um registro de sepultamento coletivo para uma transmissão ao vivo, sem que haja qualquer interrupção formal entre esses conteúdos.

Nesse fluxo contínuo, a morte em massa passa a integrar a lógica algorítmica como mais um elemento entre tantos outros, sendo progressivamente removida da gravidade que lhe seria própria. Isso ocorre porque a forma algorítmica, ao operar pela *familiaridade*, dissolve a exigência do excepcional que estruturava a forma espetacular. Nela, “quase tudo é conversível em imagem algorítmica, o que desvincula a imagem dessa obrigação do excepcional” (Borges Junior, 2023, p. 313).

A morte em larga escala, que deveria produzir horror e afastamento, torna-se, paradoxalmente, objeto de fascínio coletivo. Nas redes digitais, esse fascínio encontra alimentação contínua: o algoritmo aprende com o engajamento do usuário e distribui mais conteúdo daquilo que retém sua atenção, criando um círculo em que a morte tende a tornar-se cada vez mais visível, mas isenta dos seus regimes simbólicos e ritualísticos. Essa dinâmica é constitutiva do que Borges Junior (2023, p. 136) identifica como *forma algorítmica*. Enquanto a *forma espetacular* articula a relação entre espectador e imagem pela frontalidade – uma distância estrutural que tornava a imagem um objeto separado, a ser decifrado pela razão –, a forma algorítmica a substitui pela *familiaridade*, uma condição em que a imagem deixa de ser contemplada à distância e passa a ser habitada, incorporada ao cotidiano como contiguidade da própria realidade (Borges Junior, 2023, p. 161-162). Essa dissolução da distância retira da

morte sua condição de exceção, pois sem a separação que sustentava seu caráter singular e grave, ela é absorvida pelo fluxo como qualquer outro conteúdo.

Nas redes digitais, como observa Vidal (2016, p. 8-9), “o evento e seus rastros se confundem”, e a onda midiática pode, em muitos casos, antecipar o acontecimento verificado, fazendo com que o movimento de buscas e compartilhamentos atinja seu máximo antes mesmo da chegada da informação verificada. Essa antecipação é a lógica constitutiva do regime de temporalidade das redes; o que circula muitas das vezes não é o acontecimento verificado, mas seu rastro imediato confundido com rumor, é a informação fragmentada ou a imagem parcial daquilo que realmente aconteceu. No contexto da pandemia de COVID-19, essa dinâmica assumiu grandes proporções, o diretor-geral da OMS, Tedros Adhanom Ghebreyesus, já alertava que “não estamos apenas combatendo uma epidemia; estamos combatendo uma infodemia” – designação que a própria OMS definia como uma grande quantidade de informações, precisas ou não, que se alastra entre os indivíduos por meio de sistemas digitais e físicos de comunicação, dificultando o acesso a fontes confiáveis.

No Brasil, as informações falsas divulgadas nos primeiros seis meses da pandemia caracterizaram-se pelo uso de mensagens, imagens e vídeos disseminados sobretudo pelo WhatsApp e pelo Facebook, com desinformação sistemática sobre números de óbitos e medidas de prevenção. Nesse regime, a imagem da morte – em si perturbadora, em si resistente à assimilação – passou a circular dissociada de qualquer ancoragem factual estável, tornando-se simultaneamente registro, rumor e espetáculo.

Uma das mudanças mais significativas trazidas pelas redes digitais é a conversão do espectador em agente midiático, qualquer pessoa com um dispositivo audiovisual pode criar e disseminar imagens. Matheus e Belleza (2016, p. 254) identificam nesse fenômeno um duplo regime de visibilidade – enquanto nos espaços públicos convencionais os usuários “reproduzem discursos moralizantes”, nas redes sociais “dão vazão a impulsos perversos”. Essa ambiguidade é estrutural da lógica instituída pelas plataformas, a distância entre o conteúdo e o sujeito que o consome parece suficiente para suspender os freios éticos que operariam numa situação de exposição pública, de modo que “o usuário parece ter ainda menos pudor em assistir e até em repassar cenas que publicamente não experimentaria” (Matheus; Belleza, 2016, p. 63).

A “democratização do voyeurismo” cria condições para que a morte em massa seja consumida de formas socialmente inadmissíveis em outros registros. Vidal (2016, p. 9) interroga esse impulso ao sugerir que, diante de um acontecimento catastrófico, o indivíduo busca uma “quietude paradoxal” nos sentidos exorbitados pelo horror, não voyeurismo *stricto sensu*, mas um mecanismo de regulação afetiva. A hipótese desloca o problema do julgamento moral para a estrutura da experiência em rede: não é o sujeito perverso que frui do sofrimento alheio, mas uma arquitetura que protege o anonimato e amplifica o alcance, tornando a morte alheia um bem circulante num mercado de atenção. A fronteira entre consumo do horror como informação, entretenimento ou participação política torna-se sistematicamente borrada, não por deficiência moral dos usuários, mas porque as plataformas foram desenhadas para maximizar o engajamento, e o horror engaja.

A saturação decorrente desse regime de consumo produz um paradoxo. Em entrevista à *Revista Cinema: Filosofia e Movimento*, Didi-Huberman (2010, p. 20) argumenta que o fato de repetirmos as imagens com tal intensidade faz com que deixemos verdadeiramente de as ver. Há aqui uma lógica que opera de forma oposta – quanto mais visível a morte em massa, menos ela é efetivamente vista como morte – passa a ser processada como ruído de fundo, como dado de paisagem informacional, sem que o reconhecimento ético que deveria acompanhar o contato com a finitude humana se efetive.

Sontag (2003, p. 42) já nos apontava que, num ambiente de superexposição ao horror, “a brutalidade física é antes um entretenimento do que um choque”. Nas redes digitais, essa transformação da brutalidade em entretenimento se dá de forma acelerada e estrutural, não porque os usuários sejam insensíveis, mas porque o fluxo não oferece qualquer pausa para a elaboração do que foi visto. A morte aparece e desaparece no mesmo espaço em que a publicidade de um produto, a dança de um influenciador e a fotografia de um pôr do sol, e assim competem pela mesma economia da atenção¹⁸.

O conceito de espetáculo de Debord, segundo o qual “toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação

¹⁸A Economia da Atenção trata a atenção humana como um bem escasso e capitalizável. O conceito foi cunhado em 1971 pelo economista e cientista político Herbert Alexander Simon e tornou-se central para compreender o modelo de negócios de grandes plataformas digitais – como Amazon, Netflix, Google e Facebook –, que disputam a atenção dos usuários por meio de estratégias algorítmicas nem sempre transparentes. No contexto da cibercultura, esse fenômeno se intensifica diante da multiplicação exponencial de conteúdos disponíveis em rede (Bentes e Zanetti, 2021). Disponível em: <https://aun.webhostusp.sti.usp.br/index.php/2021/09/02/economia-da-atencao-e-universo-das-telas-entenda-por-que-e-tao-dificil-se-desconectar/>. Acesso em: abril de 2026.

de espetáculos” (Debord, 1997, p. 22), operava pela separação entre sujeito e experiência, mediada por uma lógica de representação frontal e racional. As redes digitais reconfiguram estruturalmente essa lógica. É o que Borges Junior (2023, p. 14) nomeia ao propor a passagem de uma “modalidade espetacular, que opera por meio da frontalidade, da representação e da racionalidade” para a “forma algorítmica”, caracterizada pela “familiaridade, da expressão e da sensorialidade”. Essa transição não implica ruptura total, a forma algorítmica “não forçosamente anula o anterior, mas lhe furta a predominância” (Borges Junior, 2023, p. 28). O que se desloca, portanto, não é a separação debordiana em si, mas seu modo de operação, da distância racional que mantém o espectador como observador passivo para uma imersividade que o envolve afetivamente sem necessariamente mobilizá-lo.

A circulação de imagens de morte em massa nas redes digitais não mobiliza, necessariamente, uma consciência crítica. Ao contrário, tende a reafirmar a posição do interlocutor “capturado e preso na posição passiva de observador e consumidor que se satisfaz com o espetáculo” (Paravidini; Rodrigues; Hayeck, 2022, p. 159). Nessa lógica, o sofrimento e a morte alheia integram um repertório imagético disponível e consumível como qualquer outro conteúdo, condição sustentada pelo que Borges Junior (2023, p. 28-29) denomina *modo de existência algorítmico*, vínculo complexo entre humanos e dispositivos que estrutura os modos pelos quais o sujeito contemporâneo percebe, sente e responde ao mundo.

A “visibilidade vazia” que Kehl e Bucci (2004 in Ortega, 2005, p. 242) identificam como produto da espetacularização se manifesta de maneira particular na circulação digital da morte em massa. Os corpos que compõem as imagens de uma catástrofe pandêmica ou de uma chacina são visíveis, às vezes de forma perturbadoramente explícita, mas essa visibilidade não equivale a reconhecimento. O corpo visto no *feed* não é o corpo que mobiliza luto ou demanda por responsabilização, é o corpo que produz engajamento, alimenta o algoritmo e circula como evidência de um horror ao qual o usuário reage, comenta e compartilha sem que isso implique qualquer transformação das condições que tornaram aquele corpo vulnerável. Naquilo que Biondi (2013, p. 130) descreve como “consumerismo autocentrado”, perfis cobertos por cores de bandeiras e *hashtags* de luto circulam com a rapidez e a efemeridade próprias do algoritmo, redirecionando o impulso empático para o circuito da autorrepresentação moral. A morte coletiva torna-se um acontecimento ao qual se “reage” e que se esquece à medida que a *timeline* avança.

Como visto no item anterior, o risco de esquecimento acelerado encontra resposta parcial nas práticas de memorização digital com perfis transformados em memoriais, fotografias que continuam circulando após a morte de seus sujeitos e grupos criados para preservar a memória de vítimas configuram, para Crepaldi et al. (2020, p. 8), alternativas para “lembrar e homenagear o falecido” de forma interativa. Essa preservação difere dos dispositivos modernos de singularização do morto – o cemitério, a lápide, o retrato funerário – por existir numa temporalidade contínua e acessível, sem exigir deslocamento ou ritualidade. Soares (2007, p. 135) observa que a imagem é “ferramenta fundamental da memória, permitindo novas interpretações a cada novo olhar”; nas redes, porém, essa função é simultaneamente ampliada e fragilizada. Ampliada pelo alcance da fotografia compartilhada, fragilizada porque a persistência digital depende de plataformas privadas cujas políticas podem mudar e cujos algoritmos decidem o que continua circulando.

A circulação de imagens que tornou a catástrofe pandêmica legível como tal, sem as fotografias de valas abertas às pressas, caminhões frigoríficos e corpos acumulados à espera de sepultamento, os números continuavam abstratos e a percepção pública da escala real da morte permanecia difusa. A morte em massa precisou ser vista para ser entendida como tal; sem imagens circulando, os números continuavam abstratos, tornando a percepção de uma calamidade pública difusa. Essa dependência da visibilidade nos mostra uma lógica que Matheus e Belleza (2016, p. 257) ajudam a iluminar, ainda que por outro ângulo, eles identificam como “morte midiática” o apagamento que se consuma quando a presença do morto cessa de circular nas redes – “enquanto não acontece, ele não está definitivamente morto”. Se a segunda morte é o desaparecimento da circulação, a pandemia expôs o reverso dessa lógica, a primeira morte, a biológica, também só adquire realidade social plena quando passa a circular. O que não aparece nas redes permanece, para o olhar coletivo, numa zona de indistinção, morto, mas não reconhecidamente morto.

A sobrevivência simbólica do morto nas redes é inteiramente dependente da circulação contínua de sua imagem. Essa dependência tornou-se particularmente visível na pandemia de COVID-19, quando o isolamento social suprimiu os rituais coletivos de luto e deslocou para o ambiente digital a tarefa de dar testemunho da perda. As redes sociais passaram a concentrar não apenas a circulação das imagens dos mortos, mas o próprio exercício do luto, transformado em publicação, em comentário, em curta. Essa lógica inverte a dos memoriais físicos, enquanto o cemitério preserva a memória independentemente do reconhecimento cotidiano dos vivos, o memorial digital só subsiste enquanto houver engajamento.

Ao lado da dimensão memorialística, as redes digitais introduzem uma dinâmica de disputa permanente de narrativas, convertendo o horror visível em terreno de contestação e manipulação. Kind e Cordeiro (2020, p. 3-4) descrevem esse fenômeno pela noção de “incidentes midiáticos” – eventos reproduzidos em múltiplas interfaces digitais que “produzem interação: curtidas, comentários e republicação” –, apoiada no conceito de *small stories* de Alexandra Georgakopoulou. Nessa lógica, as narrativas sobre morte em massa tornam-se abertas, de autoria múltipla e permanentemente suscetíveis de reinterpretação. As imagens dos caixões de Manaus durante a pandemia exemplificam esse processo, além da comoção imediata, geraram *fake news* questionando se havia de fato corpos em todos os caixões, acumulando centenas de comentários a contestar a veracidade do que era visto (Kind; Cordeiro, 2020, p. 12).

A disputa de narrativas em torno das imagens da morte em massa também nos mostra um deslocamento no estatuto da prova visual. O que Sontag (2003, p. 24) havia identificado como a “autoridade moral” derivada da espontaneidade da fotografia – sua capacidade de funcionar como evidência que resiste ao negacionismo – perde eficácia num ambiente em que a desconfiança generalizada nas instituições jornalísticas e científicas cria uma condição de ceticismo permanente. A imagem da morte em massa não mente, mas também não convence automaticamente, pois circula num contexto interpretativo que as redes sistematicamente fragmentam.

Esse esvaziamento da função testemunhal é estrutural da lógica das redes digitais, Borges Junior (2023, p. 348) argumenta que a imagem algorítmica opera uma ruptura decisiva com a lógica representacional anterior, pois os algoritmos têm “a capacidade de modificar o próprio estatuto das imagens”, dissolvendo aquela “frontalidade anterior” que definia a imagem como um “recorte” do mundo. O que se dissolve é a própria condição sob a qual uma imagem pode funcionar como evidência. Num regime algorítmico, a imagem não aponta para o real; ela é o real circulante.

Nesse horizonte que a morte em massa tende a ser processada como *fait divers* – aquele acontecimento que, como identificava Roland Barthes (2007, p. 54), “não remete a lugar algum além dele próprio”. Cada catástrofe torna-se evento autorreferente, dissociado das estruturas políticas, econômicas e sociais que a tornaram possível; é apenas a morte como espetáculo do horror. Mas o que Barthes diagnosticava na imprensa convencional assume, nas redes digitais, nova potência, pois a *forma algorítmica* intensifica a imanência do *fait divers*

ao multiplicar sua circulação e converter o engajamento que ele produz em critério de realidade.

A consequência é que o espectador deixa de estabelecer com a imagem uma relação de verificação para estabelecer uma relação de afeto. O espectador, assim, "deixa de ver a imagem, e sua visão passa a ser calibrada pela relação de afeto que estabelece com ela" – e por isso que "o posto da verdade do fato é, então, tomado pela verdade da sensação mesma" (Borges Junior, 2023, p. 372). O negacionismo visual durante a pandemia expressa o MEA (modo de existência algorítmico) nessa dimensão ao priorizar a verdade da sensação – o que o grupo deseja sentir – sobre a verdade do fato. Além de ser um problema político-comunicacional, é uma manifestação de uma transformação estrutural no estatuto da imagem. Os caixões de Manaus não foram recusados como imagens falsas; foram recusados como imagens, isto é, como evidências que apontam para além de si mesmas. Num regime em que a imagem é o próprio real circulante, sua verdade é verificada pelo engajamento que produz e não pela correspondência com o acontecimento que representa.

Esses efeitos se desdobram no plano político concreto quando as imagens de caixões são lidas, por parcela dos usuários, como encenação, e quando essa leitura circula com a mesma velocidade que a denúncia jornalística, instala-se uma suspensão do juízo coletivo que beneficia, estruturalmente, os agentes políticos que têm interesse em minimizar a escala da catástrofe. Como demonstra o caso brasileiro durante a pandemia, a pós-verdade opera no plano político concreto, tornando ineficaz a função testemunhal das imagens e esvaziando a possibilidade de responsabilização. A imagem que deveria funcionar como prova torna-se material de disputa, e a própria circulação acelerada que lhe confere visibilidade contribui para destituí-la de sua autoridade probatória.

Nesse contexto, a morte em massa – progressivamente submetida, ao longo dos percursos históricos anteriores, a modos de visibilidade cada vez mais mediados e industrializados – encontra nas redes digitais um regime de circulação que a torna ao mesmo tempo mais visível e mais esvaziada de significação. Para refletir sobre a visualidade da morte em massa no presente, é essencial compreender o ambiente das redes digitais – suas dinâmicas, desequilíbrios, contradições e oportunidades de resistência. A partir desse cenário que as análises subsequentes sobre a pandemia de COVID-19 e a dessacralização do corpo morto encontrarão seu suporte teórico.

4. PERCURSO TEÓRICO-METODOLÓGICO: A CRIAÇÃO DO “PEQUENO ATLAS PANDÊMICO”

Objeto de interdição, de sacralidade, de horror e de luto, o cadáver é também, e cada vez mais, matéria imagética e dado de rede. Na pandemia de COVID-19, esse deslocamento se intensificou, o corpo morto tornou-se visível por meio da substituição, nas valas abertas apressadamente, nas câmaras frias instaladas na entrada dos hospitais, nos sacos mortuários empilhados e nos registros do que permanece quando o corpo já foi removido. São representações que, mesmo sem exibir o corpo sem vida, evocam sua presença de maneira implícita, fazendo-nos sentir sua ausência por meio dos gestos e símbolos que nos remetem a ele.

A pandemia de COVID-19 constituiu um momento de intensificação dessas tensões. Ao impor uma morte em massa gerida predominantemente pela lógica institucional e biomédica, a pandemia produziu uma iconografia global que nos mostrou o quanto o corpo morto pode ser simultaneamente suprimido do espaço público e sobreexposto nas redes digitais. Para Duarte (2020, p. 78), “com o advento da pandemia terá havido entre nós um sutil, porém não menos importante, deslocamento no modo como se articulam entre si os fenômenos sociais descritos com as categorias de biopolítica, neoliberalismo e necropolítica”. Em outros termos, o autor argumenta que a produção da morte deixou de funcionar como efeito lateral ou residual das tecnologias de poder para assumir o papel de vetor organizador, estendendo a exposição ao risco não apenas às populações historicamente vulnerabilizadas, mas, ao menos potencialmente, à totalidade da vida social brasileira (Duarte, 2020).

No cenário de saturação imagética e das expressões figurativas da crise global causada pela pandemia, emerge a necessidade de dispositivos que orientem modos de leitura das imagens, capazes de estabelecer relações entre elas para além daquelas que priorizem suas composições visuais. As fotografias, como observou Sontag (2003, p. 46), oferecem “história instantânea, sociologia instantânea, participação instantânea”, sendo necessário, portanto, colocá-las em relação, lado a lado, seguindo um conhecimento por montagem que priorize conexões e tensões em vez de sequências lineares ou análises puramente estéticas – aquelas das formas, cores, enquadramento, edição, etc.

Por essa razão, escolhemos a lógica do conhecimento por montagem, que orienta a escolha metodológica desta monografia. Adotamos a forma de um atlas, conforme

desenvolvida por Aby Warburg em seu projeto inacabado do *Atlas Mnemosyne* (1924–1929) e revisitada por Didi-Huberman (2013). Trata-se de uma forma visual do saber que faz convergir dois paradigmas, o estético e o epistêmico. Para Didi-Huberman (2013, p. 12), o atlas opera numa dupla tensão: de um lado, contraria qualquer pureza epistêmica ao introduzir no saber a dimensão sensível e o caráter lacunar de cada imagem; de outro, recusa igualmente a pureza estética ao afirmar o múltiplo, o diverso e a hibridez constitutiva de toda montagem.

Não se busca ordenar imagens em narrativa linear ou pelas suas semelhanças estéticas, mas produzi-las em conjunto, na fricção, de modo que o que emerge do contato entre elas seja sobrevivente a qualquer uma se tomada em separado. Maciel (2018, p. 192) argumenta que o pensamento warburguiano parece evocar um paradigma que se integra com as visibilidades contemporâneas do nosso *imago mundi*, segundo o qual uma imagem expressa seus sentidos em relação a outras imagens, o que implica um *modus operandi* para entender e mesmo ter uma experiência com as dinâmicas imagéticas.

O conhecimento por montagem trazido *Atlas Mnemosyne* opera não como chave de decifração das imagens, mas como instrumento de orientação, uma trilha possível. Conforme sintetiza Maciel (2018, p. 205) a partir de Didi-Huberman (2013), trata-se de uma “máquina de leitura” de dupla natureza que, ao mesmo tempo, é “leitura antes de tudo” – elementar e contemplativa – e “leitura depois de tudo”, que emerge quando as ciências humanas são perturbadas pela necessidade de extrapolar seus próprios limites.

O saber e as análises que resultam da montagem das imagens são guiados pela imaginação, a qual “aceita o múltiplo e renova-o sem cessar, a fim de aí detectar novas 'relações íntimas e secretas', novas 'correspondências e analogias’” (Didi-Huberman, 2013, p. 14) – relações essas que, por sua vez, são inesgotáveis. A Forma Atlas opera pela ligação de vestígios das imagens num plano comum, tornando visíveis as tensões e ressonâncias políticas e culturais que as unem. É a partir desse horizonte – o de um conhecimento cujo vetor é a imaginação, construído no movimento relacional entre imagens e não somente delas individuais e por suas semelhanças estéticas – que esta monografia se situa metodologicamente.

4.1 A “Ciência da Cultura” warburguiana e a Forma Atlas como Método

A pandemia de COVID-19, como bem vimos, produziu uma massa de arquivo visual sem precedentes. Imagens de corpos ensacados em corredores de hospitais, covas abertas em escala industrial, trabalhadores da saúde em trajes de proteção que cobrem seus corpos e suas identidades, dentre outras. Essas imagens circularam pelas redes digitais com uma velocidade e uma diversidade que tornam qualquer tentativa de caminho analítico por via linear não apenas insuficiente, mas metodologicamente inadequada.

O corpo morto pelo vírus era um corpo-objeto em fluxo, reencenado e reinterpretado à medida que migrava de contexto em contexto, de plataforma em plataforma, carregando consigo camadas de sentido que ultrapassaram o imediato da notícia e tocavam em repertórios imaginários muito mais antigos – a peste, o martírio, a vala comum, o corpo sacrificial, a morte. Esse trânsito das plataformas digitais opera como instâncias de um eco-tecno-simbolismo que torna impossível dissociar, na circulação das imagens, técnica, cultura e simbolização (Garabé e Viana, 2025, p. 6), de modo que o corpo morto era também constituído pelas lógicas algorítmicas. Diante desse extenso arquivo imagético, é necessário ir além do que essas imagens mostram e perguntar como elas funcionam, que forças históricas, afetivas e culturais as animam, e como o corpo morto é por elas dessacralizado.

Para nos ajudar a compreender essa complexidade, recorre-se aqui à noção de “ciência da cultura” (*Kulturwissenschaft*) desenvolvida por Aby Warburg e ao modelo operatório da forma atlas. Trata-se de um método construído para dar conta de imagens que excedem os quadros da história da arte tradicional e que exigem ser lidas em suas sobreposições temporais, em suas sobrevivências (*Nachleben*) e em suas ressurgências afetivas. Se o tratamento dessacralizado do corpo morto pandêmico é um sintoma cultural – e se as imagens circulantes nas redes digitais participam ativamente dessa dessacralização, hipótese da qual esta pesquisa parte –, a forma de trabalho warburguiana nos oferece orientações necessárias para compreendê-lo enquanto tal a partir das próprias imagens.

Essa perspectiva da “ciência da cultura” (*Kulturwissenschaft*) desenvolvida por Warburg representa uma abordagem transdisciplinar que integra história, filosofia, psicologia, antropologia e arte para analisar imagens de forma complexa e multifacetada (Maciel, 2018, p. 192). O historiador da imagem propôs um modelo cultural que considera os aspectos inconscientes do tempo, em contraposição à história da arte clássica e seu tradicional esquema

temporal de sucessão de estilos. Ao tentar desvincular-se de uma “história da arte estetizante” que prioriza a forma, a simetria e a beleza, Warburg reposiciona a imagem como um objeto cultural, ou ainda, como “sintoma” de uma cultura (Borges Junior, 2023, p. 40). Uma forma de tirar a imagem do domínio do belo e colocá-la em meio a uma constelação de significações históricas, sociais, emocionais.

A lógica do retorno emocional por meio das imagens se manifesta de maneira particular no corpo sem vida, porque as imagens do corpo morto durante a pandemia não criam um novo repertório iconográfico, mas reativam um já existente. O corpo ensacado nos corredores hospitalares reedita, por exemplo, em linguagem técnico-sanitária, a figuração do Cristo deposto ou do mártir anônimo; a cova coletiva aberta por retroescavadeiras ecoa a vala comum da Peste Negra e as representações medievais da *Danse Macabre*. Essas relações anacrônicas que a prática do atlas nos permite estabelecer. Isso porque o Atlas, aliado a uma perspectiva fenomenológica, ultrapassa o Método e opera como um “campo operatório capaz de pôr em prática, no nível epistêmico, estético e até político, 'uma espécie de contestação ao mesmo tempo mítica e real do espaço em que vivemos'” (Didi-Huberman, 2018, p. 78). O que muda é o suporte, o contexto e a velocidade de circulação das redes digitais; o que persiste são aquelas configurações gestuais e corporais que Warburg nomeou *Pathosformel*, e cuja ideia será examinada com mais atenção na seção seguinte. Não que se abandone “por completo aquilo que uma análise técnica e estética nos recomendaria” (Borges Junior, 2023, p. 53), mas o que esse percurso analítico exige é perceber aquilo que não pode ser visto, ler o que não foi escrito, o que está submerso nas imagens.

O *Atlas Mnemosyne*, projeto inacabado de Warburg, iniciado em 1924, constituiu uma tentativa de mapear a “vida póstuma da Antiguidade”, ou seja, investigar como imagens repletas de poder simbólico emergem em um contexto histórico e espacial e depois são reatualizadas, reanimadas e reinterpretadas em diferentes tempos e lugares. Composto por 63 painéis, nos quais estavam fixadas 971 imagens sobre tecidos pretos (Warnke in Warburg, 2000, p. 6), o *Atlas* não visava uma ordenação cronológica nem uma hierarquia iconográfica: seu objetivo era provocar aproximações visuais e conceituais entre imagens de origens, épocas e funções diversas. O sentido não era enunciado; era produzido pelo intervalo entre uma imagem e outra, pelo ritmo da montagem, pela pressão que cada figura exercia sobre as demais. Esses intervalos, longe de representarem ausência de rigor metodológico, são constitutivos do próprio método warburguiano; neles habita algo de “misterioso” que não pode ser revelado como “verdadeiro” ou “absoluto”, algo “sem nome” que “se transmuta

conforme a vibração e as cores de uma época, como se entre as imagens houvesse algo de 'energético'" (Borges Junior, 2023, p. 47-48).

As imagens do corpo morto pela COVID-19 circularam como imagens carregadas dessa camada "energética", capazes de provocar horror, compaixão, indignação ou indiferença, por vezes tudo ao mesmo tempo, porque ativavam estratos de memória cultural que antecedem em muito a própria pandemia. Esse processo de sobrevivência e reativação de fórmulas imagéticas em momentos de crise, ao qual Warburg deu o nome de *Nachleben*, será retomado conceitualmente na seção seguinte. Por ora, entendemos que essas imagens do corpo morto ativam rastros visuais da memória cultural ocidental, desde as representações das grandes pestes medievais, passando pelas fotografias dos campos de extermínio nazistas, até os registros dos conflitos armados do século XX. O que a pandemia introduziu, contudo, foi uma condição singular de circulação. Pela primeira vez na história, imagens do corpo morto em escala de catástrofe coletiva foram produzidas, compartilhadas e consumidas em redes digitais de alcance global, em tempo quase imediato.

O atlas é um modelo de pensamento antes de ser um dispositivo expositivo. Para Maciel (2018, p. 191), a forma atlas constitui um instrumento de orientação diante do excesso de dados visuais, uma forma de pensar que combina o paradigma estético e epistêmico, rejeitando qualquer ordem linear. Warburg propõe um modelo de conhecimento que emerge da própria articulação entre imagens, sustentado pela transversalidade epistêmica e pela percepção associativa entre as variáveis simbólicas e históricas que compõem sua materialidade visual (Maciel, 2018).

Nessa perspectiva, Didi-Huberman (2010, p. 20) formulou o que seria o princípio operatório do atlas. Trata-se de uma prática que recusa tanto a absolutização de uma imagem única quanto a saturação indiscriminada do arquivo, propondo, em seu lugar, uma escolha e uma montagem – “um corte no arquivo que torna visível, pela montagem, os elementos múltiplos de que nos servimos”. Há, nessa formulação, uma dimensão ética que merece ser sublinhada, pois montar um atlas de imagens do corpo morto pela COVID-19 é também um gesto de responsabilidade diante do sofrimento que essas imagens carregam. Como vimos com Didi-Huberman em *Imagens apesar de tudo* (2012), ao analisar as fotografias clandestinas tiradas em Auschwitz, imagens produzidas sob condições extremas, que o olhar confortável tende a recusar, mas que, justamente por isso, precisam ser vistas e pensadas. As imagens pandêmicas participam dessa mesma economia do insuportável, do irrepresentável.

Assim, a “forma atlas” configura-se como uma metodologia ancorada na montagem e no confronto entre imagens para produzir sentido, o que torna esse modelo de leitura fértil para a análise da cultura visual contemporânea e, em particular, para a investigação da dessacralização do corpo morto por meio das imagens.

4.2 A imagem como sintoma: *Pathosformel*, *Dynamogramm* e *Nachleben*

Para compreender o que o método warburgiano permite ver, é preciso partir de um dos seus conceitos nucleares, o de *Pathosformel*, ou fórmula de páthos. Warburg designava com esse termo as formas expressivas que atravessam épocas e culturas, carregando consigo intensidades emocionais e significados que se mantêm ativos por meio do tempo – padrões gestuais e compositivos que sobrevivem ao longo da história, transmitindo cargas afetivas específicas. Como sintetiza Didi-Huberman (2013, p. 22), trata-se de um atlas das *Pathosformel*:

[...] gestos fundamentais transmitidos e transformados – até nós desde a Antiguidade: gestos de amor e gestos de combate, gestos de triunfo e de servidão, de elevação e de queda, de histeria e de melancolia, de graça e de fealdade, de desejo em movimento e de terror petrificado... O homem encontra-se, pois, no centro do atlas Mnemósine, pela energia contrastada dos seus pensamentos, dos seus gestos, das suas paixões.

Como esclarece Borges Junior (2023, p. 283-284), o conceito reúne em uma mesma chave conceitual a espontaneidade e a desmesura do *pathos* – sua relação direta com o reino da sensibilidade – e a previsibilidade e a rigidez denotadas pela noção de *formel*. A dimensão do *pathos*, segundo Lissovsky (2014, p. 307), refere-se a “uma ‘paciência’, a uma potência passiva (capacidade de mudança, de afecção de um ente determinado)”. Isso está relacionado, tanto em Nietzsche quanto em Warburg, ao que “se repete”, independentemente das circunstâncias históricas. O que emerge dessa combinação é um intervalo produtivo ao trazer um ponto de contato possível entre a emoção e sua expressão no mundo das coisas. Nesse intervalo se situa o essencial do projeto warburgiano de conceber a imagem não como representação estática, mas como repositório energético, campo em constante tensão, capaz de atravessar épocas e contextos culturais distintos.

A *Pathosformel* é portadora de uma energia psíquica acumulada que permanece latente nas imagens e se reativa quando as condições históricas assim o exigem, como a pandemia reativando, no tecido visual da sociedade, memórias de outras mortes coletivas. É também, nesse sentido, “um traço significativo, um traçado em ato das imagens antropomórficas do

Ocidente antigo e moderno: algo pelo qual ou por onde a imagem pulsa, move-se, debate-se na polaridade das coisas” (Didi-Huberman, 2013, p. 173).

O dinamismo interno das imagens encontra sua formulação na ideia de *Dynamogramm* (dinamograma), que Warburg desenvolveu ao longo da sua trajetória intelectual como resposta à necessidade de nomear os movimentos e as temporalidades da imagem-sintoma: “eventos de sobrevivência, pontos críticos nos ciclos de contratempos” (Didi-Huberman, 2013, p. 154). Trata-se, em suma, de um fragmento da imagem-sintoma, o registro do impulso das sobrevivências, “diretamente perceptível e transmissível pela sensibilidade 'sismográfica' do historiador das imagens” (Maciel, 2018) – que alude às forças ou energias latentes contidas nas imagens e que são ativadas por meio de operações de justaposição e montagem.

A essas noções articula-se o conceito de *Nachleben* que se refere à “vida póstuma” das imagens, à capacidade que elas possuem de perpetuar e reativar elementos culturais do passado no presente. O *Nachleben* instaura formas de temporalidade anacrônicas, nas quais o antigo e o moderno coexistem. Como destaca Borges Junior (2023), esse termo não deve ser compreendido simplesmente como “sobrevivência” no sentido de algo que ainda vive ou foi ressuscitado, mas sim como uma continuidade disforme, marcada por deslocamentos e reencenações simbólicas. Essa concepção de temporalidade anacrônica é importante para a nossa investigação, pois entendemos que as imagens da pandemia não pertencem apenas ao seu tempo de produção; elas carregam rastros temporais heterogêneos, memórias e energéticas que as conectam a outras experiências históricas nas quais o corpo morto foi dessacralizado.

Didi-Huberman (2013) expande a percepção warburguiana ao propor que a imagem é sempre, em alguma medida, um sintoma. O conceito, deslocado da psicanálise freudiana para o campo da história da arte e da teoria visual, indica que a imagem condensa mais do que aquilo que representa de forma manifesta, nela habitam anacronismos, contradições que excedem a intenção do autor e a função original do documento. Como observa Costa (2009, p. 91), as imagens não seguem a factualidade idealizada do documento visual, mas emergem como afloramento de uma tensão dialética entre a história e as temporalidades justapostas que as constituem. Nessa tensão reside o valor de sintoma, pois “um sintoma jamais emerge em um momento correto, aparece sempre a contrapelo, como uma velha enfermidade que volta a importunar nosso presente” (Didi-Huberman, 2005, p. 44 *in* Costa, 2009, p. 91). Ler uma imagem como sintoma é recusar tanto a leitura iconológica clássica – que busca o sentido

oculto sob a superfície como se houvesse um significado a decifrar – quanto a leitura positivista, que trata a imagem como evidência transparente de um fato histórico.

A imagem-síntoma exige um tipo específico de atenção, aquela que Didi-Huberman chama de *saber entre-imagens*, o conhecimento que se constitui não diante de cada imagem isolada, mas no espaço que as separa e as relaciona. Como descreve Maciel (2018, p. 206-207):

Consideraremos que a Forma Atlas estimula um saber entre-imagens (em vez de um saber sobre as imagens como núcleos de uma inteligibilidade estável), saber dos intervalos, que problematiza as inquietações e as contestações que elas provocam, as releituras do mundo e também os mundos possíveis de serem criados a partir delas.

É a “iconologia do intervalo” warburguiana que permite, assim, analisar os processos de dessacralização do corpo morto na pandemia por meio da relação entre diferentes tipos de imagens pandêmicas. Os intervalos entre as imagens tornam-se espaços onde emergem significados que não estão presentes nas imagens individuais. Sierek (2009, p. 20) propõe abordar esse sistema de pensamento como uma “teoria cultural da imagem em movimento”, o sentido não é estático nem localizável em um ponto determinado, mas transforma-se à medida que o olhar percorre a montagem. Para Didi-Huberman (2013, p. 263), o atlas é a forma visual e operatória de uma memória inquieta, que nasce do choque entre o presente e o passado, uma “história de fantasmas para adultos” que sobrevive e se reatualiza continuamente na história humana.

4.3. A construção do Atlas

Diante do excesso imagético produzido pela pandemia, fluxo que, nas redes digitais, operou pela velocidade, pela repetição e pela saturação, impôs-se a necessidade de um recorte. Esse fluxo não é imaterial, pois sustenta-se em uma infraestrutura extensa e globalmente distribuída, que vai da extração de lítio nos Andes às fazendas de servidores e aos cabos submarinos que interligam os continentes, passando pelos dispositivos conectados de bilhões de usuários, uma materialidade que torna os sistemas digitais “crescentemente pervasivos na vida cotidiana” (Vicentim, 2022, p. 9).

Nesse contexto das redes em que as imagens do corpo morto na pandemia circularam e se acumularam, que se situa a montagem do atlas caminho para, como propõe Maciel (2018, p. 193), “entender as imagens e, sobretudo, entender-se com elas” no complexo *imago mundi*

contemporâneo. O recorte adotado constitui, assim, uma decisão primeira sobre o que merece ser visto em conjunto e sobre quais relações se mostram significativas para a visualização da dessacralização do corpo morto. Optou-se por um recorte temporal focado nos anos de 2020 e 2021, período de maior intensificação da crise sanitária e dos índices de mortalidade no Brasil, bem como por um recorte espacial ao contexto brasileiro, priorizando imagens capazes de figurar essa dessacralização no nosso país.

A pandemia gerou um arquivo visual de proporções sem precedentes, circulando a partir de múltiplas plataformas e contextos. As redes sociais, mídia tradicional, documentação médica, arte contemporânea e registros pessoais contribuíram para criar um corpus imagético complexo. O atlas nos oferece trilhas para (re)organizar e interpretar esse universo, criando percursos interpretativos por meio da multiplicidade, por isso nos referimos a um “pequeno Atlas”, na medida em que a quantidade de material aqui agrupada é bastante inferior àquela do original warburgiano, sendo necessário, mesmo como imperativo da própria pesquisa, realizar um recorte.

O atlas visual construído para esta pesquisa é composto por nove imagens, reunidas em uma montagem inspirada nas pranchas do *Mnemosyne*, e apresentado a seguir como parte da nossa metodologia. As imagens não devem ser interpretadas apenas por seu conteúdo explícito, o que parecem instantaneamente mostrar, mas também por seus espaços simbólicos, aquilo que permanece lacunar, omitido ou tensionado.

Figura 3 - “Pequeno Atlas Pandêmico”



Fonte: Elaboração do próprio autor.

Os critérios de seleção que orientaram a composição desse atlas foram simultaneamente temáticos e formais. Tematicamente, as imagens foram escolhidas por sua relação direta com os processos de morte, gestão do corpo morto e experiência do luto durante a pandemia de COVID-19, com ênfase no contexto brasileiro. Formalmente, buscou-se reunir imagens de naturezas distintas, como um gráfico de dados e fotografias jornalísticas de diferentes momentos e locais.

Como mencionado anteriormente, as imagens que compõem o atlas abrangem o período de abril de 2020, quando o Brasil registrava seus primeiros milhares de mortes, até março de 2021, reconhecido como o mês mais letal da pandemia no país. . Esse arco temporal acompanha a progressiva institucionalização da morte em massa, a transformação dos rituais fúnebres e o endurecimento dos protocolos sanitários que governaram o tratamento dos corpos. Entendemos que o processo de dessacralização ocorreu de forma gradual e não instantânea, desenrolando-se em camadas. Isso se deu à medida que o aumento no número de mortes tornava inviáveis as práticas individualizadas de velório, sepultamento e luto, assim como as imagens cada vez mais recorrentes.

4.4 A lógica da montagem e os campos de força

Ao dispor as nove imagens em um mesmo plano visual, sem hierarquia explícita e sem texto que as organize previamente em uma narrativa, a montagem força o olhar a percorrer os intervalos, a hesitar entre uma imagem e outra, a construir relações que o discurso linear não permitiria. Trata-se de uma lógica que Borges Junior (2023, p. 50) identifica como constitutiva da própria prática do atlas, que são “relações não fixas entre as imagens, cuja organização pode variar a cada instante” – assim como Warburg recompunha suas pranchas, operamos as imagens sem que sua ordem seja nunca definitiva.

Para Didi-Huberman, o atlas não funciona como um arquivo estático, mas como um aparelho de pensamento em movimento, o que a tradição warburguiana designa pela imagem da *mesa de trabalho*: “a mesa é um dispositivo em que tudo poderá sempre se repetir” (2018, p. 68). Diferente do “quadro”, forma fechada e definitiva que pressupõe uma obra acabada, a mesa ou pracha opera segundo uma lógica horizontal e provisória. Sobre ela, as imagens são dispostas, deslocadas e recombinadas, de modo que as relações entre elas permanecem em aberto e podem ser constantemente ressignificadas. Essa recusa da hierarquia permite que diferentes suportes – desde fotografias jornalísticas até gráficos de dados – sejam tratados

como fragmentos de uma memória cultural comum de um corpo morto dessacralizado, sem que nenhum detenha, a priori, maior autoridade documental sobre os demais.

As imagens da pandemia, quando organizadas em constelações relacionais, ultrapassam sua função meramente documentária para revelar os “sintomas” de uma cultura em crise. O sentido metodológico principal da forma atlas, o saber resultante da montagem que ela propicia, é um saber entre-imagens, gerado pelo contato e pelo confronto entre distintos modos de representação do tratamento do corpo morto. Nessa dimensão em que o atlas comparece, como aponta Borges Junior (2023, p. 50), como “figura” e “herança estética” capaz de iluminar o que hoje experimentamos nas ambiências das redes digitais.

O saber entre-imagens pressupõe que o sentido não reside em nenhuma imagem tomada isoladamente, mas circula nos espaços que as separam. Como aponta Maciel (2018, p. 206-207), a Forma Atlas estimula um conhecimento que se dá *entre* imagens e não *sobre* elas como núcleos de percepção estável, um saber dos intervalos que problematiza as inquietações que elas provocam e os mundos possíveis de serem criados a partir delas. Nas pranchas do Atlas Mnemosyne, as imagens em conjunto e em relação permitiam expor, segundo Maciel (2018, p. 197-198), a partir de Didi-Huberman, sua “iconologia do intervalo”. O espaço entre dois registros visuais não é ausência de significado, mas o lugar onde a memória e a imaginação do visualizador percebem conexões e analogias que a observação direta não percebe. Trata-se, conforme Maciel (2018, p. 200), de “toda uma rede de intervalos de tempos e sentidos, entre-imagens e nelas mesmas”, formulação que indica que o intervalo não é apenas distância espacial entre fotografias na prancha, mas também distância temporal e semântica que atravessa cada imagem internamente. Por isso, a lógica da montagem visual nos é válida, pois é por meio da montagem que os campos de tensões das imagens se tornam mais perceptíveis, relações que nenhum dos registros analisados isoladamente conseguiria expressar.

O primeiro campo de força diz respeito à abstração da morte, como o gráfico que mostra março de 2021 como o mês mais letal da pandemia, que opera numa conversão figurativa do corpo morto em dado numérico. Posto em relação com as imagens que o acompanham no atlas, esse registro gráfico deixa de ser um documento informativo e passa a exhibir o mecanismo pelo qual a morte em massa é transformada em número. O dinamograma aqui ativado é o da despersonalização, ao tornar-se estatística, o corpo morto perde qualquer singularidade e passa a integrar uma série quantitativa que a burocracia da morte maneja

segundo sua própria racionalidade. O gráfico performa a operação de abstração que a gestão da crise sanitária exigiu e normalizou em relação ao tratamento dado aos cadáveres.

O segundo campo de força refere-se à gestão técnico-sanitária do corpo morto. As imagens de trabalhadores da saúde em equipamentos de proteção individual transportando caixões, de câmaras frigoríficas instaladas nos corredores de hospitais, de uma escavadeira abrindo covas coletivas e de valas abertas ao ar livre são imagens de uma logística, de um sistema que precisou ser construído emergencialmente para dar conta de um volume de morte que as estruturas existentes não eram capazes de absorver. Nessas imagens, o corpo morto aparece como problema técnico, como objeto de gestão, como elemento a ser processado e armazenado – não há sacralidade. Cada uma dessas imagens irradia, em constelação, a tensão entre a urgência biopolítica e o esvaziamento do ritual, como a câmara frigorífica instalada em frente a um hospital em Manaus, funcionando como um dinamograma que condensa o trauma da morte coletiva gerida como problema de fluxo e capacidade operacional. O campo de força constituído por essas imagens torna visível o que as narrativas institucionais tendem a eufemizar, no caso, a redução do corpo morto à condição de resíduo a ser administrado.

As imagens que compõem o terceiro polo introduzem no atlas uma dimensão que os demais registros tendem a suprimir, a experiência da perda. Ao ser colocada em relação com o corpo interdito, emerge uma *Pathosformel* particular da experiência pandêmica – o isolamento que caracterizou tanto o morrer quanto o luto durante a crise sanitária, o choro solitário como fórmula de pathos que condensa a complexidade de um contexto em que os ritos de passagem foram interrompidos por decreto. A *Pathosformel* do luto impedido opera, nesse campo de força, como contraponto afetivo às imagens de gestão técnica e abstração estatística, em que estas organizam a morte segundo uma racionalidade operacional. A figura do enlutado solitário restitui ao corpo morto a dimensão singular da perda. O intervalo que separa essas duas ordens de imagem – a câmara frigorífica e o choro isolado, o gráfico de mortalidade e a despedida negada – é o espaço onde o atlas torna legível a violência simbólica exercida sobre os rituais de passagem durante a pandemia.

Nós, que pesquisamos a partir do atlas que operamos, assumimos a função que Didi-Huberman (2013) atribui ao sismógrafo, de registrar os abalos e movimentos subterrâneos de uma cultura por meio das imagens que ela produziu. Em um contexto de saturação visual como o das redes digitais durante a pandemia, a forma atlas funciona como instrumento de orientação no *imago mundi* – ela permite reorganizar o aparente caos

imagético para identificar padrões, recorrências e sintomas de uma crise civilizacional que, sem esse procedimento, permaneceriam dispersos e ilegíveis. A montagem transforma, assim, a imagem de objeto de contemplação passiva em agente ativo da construção histórica do sentido.

Ao tratar o atlas como dispositivo interpretativo, esta monografia assume que a seleção e a disposição das imagens já são formas de produção de sentido. O atlas não documenta a dessacralização do corpo morto durante a pandemia; ele a torna visível como processo acelerado pela lógica das redes. Cada imagem isolada poderia ser lida como registro de uma situação específica. Juntas, na montagem, elas mostram a estrutura de um fenômeno, a progressiva dissolução das formas culturais que, nas sociedades ocidentais modernas, garantiram ao corpo morto um estatuto de alteridade irreduzível, um lugar de cerimônia, de nome, de identidade, de sacralidade.

No capítulo analítico que se segue, as imagens do atlas serão abordadas segundo essa lógica relacional entre as imagens. A análise não procederá imagem por imagem em sequência descritiva, mas percorrerá os campos de força identificados na montagem, atentando para as tensões que emergem nos intervalos e para as *Pathosformeln* que atravessam imagens de naturezas e origens distintas. Esse nosso percurso torna legível nossa investigação sobre como as imagens que circularam nas redes digitais durante a pandemia atuaram como vetores de dessacralização do corpo morto. Vamos buscar o que há de anacrônico nessas imagens, os estratos de uma memória cultural sobre a morte que a gestão da emergência tentou suspender, e o que elas trazem de sintomático a respeito dos modos pelos quais as sociedades contemporâneas administram a perda, a visibilidade do corpo e o direito ao luto. O objetivo não é buscar uma interpretação única ou totalizante, mas explorar as dinâmicas, sobrevivências e transformações das representações da morte e do corpo morto na cultura visual contemporânea, percebendo, antes de tudo, como os sentidos se colocam em disputa (Maciel, 2018).

5. A DESSACRALIZAÇÃO DO CORPO MORTO NA PANDEMIA DE COVID-19: ANÁLISE DAS IMAGENS

5.1 Introdução às análises: o que as imagens fazem?

Antes de qualquer gesto interpretativo, é preciso nomear o problema que se coloca diante do atlas que construímos. As nove imagens reunidas na prancha não são documentos passivos que aguardam ser decifrados; são, para retomar a formulação de Didi-Huberman (2013), sintomas – condensações de forças históricas, afetivas e políticas que excedem o que cada registro mostra em sua superfície. Sintomas, aqui, no sentido da dessacralização do corpo morto ao longo da história. O que essas imagens condensam não é apenas o horror da morte em massa, mas também o colapso dos regimes que, por séculos, organizaram o olhar diante do cadáver como interdição, ritual e distância sagrada, descritos por Ariès (2012) e Elias (2001) como fundamentos da relação ocidental com a morte. Quando esses corpos passam a circular nas redes digitais como imagens anônimas, repetíveis e algoritmicamente distribuídas, o que se desfaz é essa sacralidade, o cadáver perde sua singularidade, seu luto, sua proteção simbólica. Analisá-las, portanto, não equivale a descrevê-las, mas a interrogá-las.

O corpus reunido abrange o período de abril de 2020 a março de 2021, arco temporal que coincide com o processo de institucionalização da morte em massa no Brasil. Como demonstrado ao longo dos capítulos anteriores, a “forma algorítmica” das imagens opera pela lógica da familiaridade, convertendo progressivamente qualquer conteúdo, inclusive a morte em massa, em mais um elemento do fluxo contínuo de imagens, dissolvendo a exigência do excepcional que estruturava as imagens em sua forma espetacular (Borges Junior, 2023, p. 313). A singularidade do intervalo aqui analisado não reside na forma como essas imagens circulam – já naturalizada pela lógica algorítmica –, mas no fato inédito de que esse regime de circulação banalizada recaiu, pela primeira vez na história do país, sobre a morte em massa gerida simultaneamente como problema sanitário, biopolítico e imagético. Nesse contexto, as redes digitais funcionaram como infraestrutura de circulação não apenas das informações sobre os mortos, mas também das próprias imagens que os representavam ou os apagavam.

A análise que se segue não procede imagem por imagem em sequência descritiva, nem obedece a uma lógica linear ou a critérios meramente estéticos. Seguindo a lógica relacional do atlas e o princípio da iconologia do intervalo que Warburg legou à tradição iconológica, o percurso analítico organiza-se em torno dos três campos de força identificados na montagem, conforme delineado no capítulo metodológico: (1) a abstração da morte, (2) a gestão técnico-sanitária do corpo morto e (3) a experiência da perda. Esses campos não são estanques; eles se interpenetram, tensionam-se mutuamente e produzem, em seu conjunto, o

fenômeno que esta pesquisa investiga, que é a dessacralização do corpo humano morto potencializada pela circulação das imagens nas redes digitais.

Como demonstrado ao longo dos capítulos anteriores, o sentido das imagens não habita nenhuma delas isoladamente, mas emerge nos espaços que as separam, nos intervalos que conectam, tensionam e ressignificam cada registro visual. Seguindo a forma atlas warburgiana e sua “iconologia do intervalo”, conforme trabalhada por Maciel (2018) a partir de Didi-Huberman, o que se propõe aqui é um conhecimento que se dá *entre* as imagens, e não sobre elas como unidades fechadas de sentido. Essa rede de intervalos temporal, espacial e semântica é o que torna a lógica da montagem indispensável ao percurso analítico que se segue, é ela que torna perceptíveis as tensões e relações que nenhuma imagem, tomada por si só, seria capaz de expressar. A cada passo desse percurso, as imagens serão convocadas em constelação, postas em relação umas com as outras e interrogadas pelo que emerge nesses intervalos. O objetivo não é uma interpretação totalizante ou definitiva, mas, como propõe Maciel (2018, p. 193), entender as imagens e, sobretudo, entender-se com elas, gesto que é, ao mesmo tempo, epistêmico, ético e político.

5.2 Primeiro campo de força: a abstração da morte, o corpo reduzido a dado

5.2.1 O infográfico como um dos vetores de despersonalização

A primeira imagem de nosso atlas – o infográfico produzido pela Editoria de Arte do G1, publicado em 1º de abril de 2021 – não contém nenhum corpo. Não há caixão, não há rosto, não há gestos de luto ou de manuseio funerário. O que ela exhibe é uma sequência de barras verticais em escala de cinza, encerrada por uma única coluna vermelha com o número 66.868. Sob o título “Março de 2021 é o mês mais letal”, o gráfico organiza cronologicamente os óbitos mensais por COVID-19 no Brasil desde março de 2020, e a barra final – vermelha, mais que o dobro da segunda maior – traduz em geometria a catástrofe.

Figura 4 - Infográfico que apresenta a evolução mensal das mortes por COVID-19 no Brasil no ano de 2021



Fonte: Editoria de Arte/G1.

Que tipo de imagem é essa? Certamente não é uma fotografia, tampouco um documento iconográfico no sentido warburguiano mais imediato. É uma imagem, no sentido mais amplo que o atlas nos convida a tratar, de um período de visibilidade que conforma o modo pelo qual a morte coletiva é tornada legível. O infográfico performa uma operação que merece ser lida como um dinamograma (*Dynamogramm*) específico da modernidade administrativa: a conversão do corpo morto em unidade contável. Trata-se de um fragmento da imagem-sintoma, o “registro do impulso das sobrevivências” (Maciel, 2018), que aqui se manifesta como impulso da despersonalização, o movimento histórico pelo qual o cadáver moderno perdeu seu estatuto de singularidade irreduzível e passou a integrar séries quantitativas geridas pela racionalidade burocrática.

O corpo que morre nos espaços institucionais de saúde já chega despojado de sua singularidade antes mesmo do óbito, sendo submetido aos ritos de desinvestimento como já vimos descritos por Rodrigues (2013), reduzido a caso clínico e reinserido como elemento de uma multiplicidade gerenciável pelo dispositivo biopolítico foucaultiano. O sujeito moribundo tem sua individualidade progressivamente dissolvida como condição do próprio funcionamento do sistema que o administra. A morte em massa radicaliza esse processo ao operar sobre o núcleo da individuação, ela apaga a própria condição de singularidade que tornaria essas vidas passíveis de luto. No contexto da pandemia, essa lógica assume uma forma acabada, a morte personalizada é abolida e, em seu lugar, institui-se o anonimato dos mortos, fazendo emergir “a morte como ato coletivo” (Sanfelicio, 2022, p. 7). O infográfico operaria nesse mesmo gesto de apagamento, agora transposto para a visualidade das redes digitais. Cada unidade somada à contagem é, simultaneamente, um corpo e a supressão de um

corpo; cada número é o rastro de uma singularidade que o próprio formato não tem condições de restituir.

Este é o contexto histórico e cultural em que o dinamograma aqui em questão cristaliza, não a exceção pandêmica, mas a longa duração de um processo pelo qual a gestão administrativa se sobrepôs ao luto e a urgência sanitária se sobrepôs à dignidade do rito. Como já vimos em Sanfelicio (2022, p. 10), ela descreve esse movimento como “despersonalização dos corpos dos mortos”. Nesse contexto, o morto existe não como indivíduo, mas como “apenas mais um dentro de um grande número de mortos” (Sanfelicio, 2022). O infográfico é a forma visual que esse regime encontrou para se tornar comunicável, por isso que ele integra o atlas como imagem-sintoma de uma *Nachleben*, a sobrevivência, em formato digital e circulante, do movimento histórico de serializar a morte.

Ariès (2012) documentou como a morte domesticada da tradição ocidental, centrada no ritual individual e no nome próprio, foi progressivamente substituída, a partir do século XIX, pela morte interdita, aquela discreta, higienizada, removida do espaço público e entregue às instituições. O que o infográfico do G1 realiza é uma extensão lógica desse processo, mas mediada pela dinâmica algorítmica que Borges Junior (2023) descreve. Ao converter 66.868 mortes em uma barra vermelha, a operação de abstração não serve apenas ao olhar humano, serve à lógica das redes digitais, que processa e distribui conteúdo a partir de métricas numéricas. O corpo morto, transformado em dado, torna-se também dado do próprio algoritmo compatível com os sistemas de engajamento, relevância e circulação que governam as redes digitais. A cor vermelha, que poderia ser lida como alarme, opera paradoxalmente como signo de organização, ela destaca o dado mais grave dentro de uma série, tornando a catástrofe um ponto num gráfico e esse gráfico, um conteúdo circulável.

Foucault (2008) nos fornece reflexões pertinentes para compreender o fundo histórico desta operação. O biopoder, enquanto tecnologia de gestão das populações, tem como um de seus instrumentos privilegiados a estatística, ou seja, a capacidade de transformar a vida e a morte em objetos de cálculo, intervenção e normalização. O infográfico é, nesse sentido, um artefato biopolítico, pois ele torna a morte administrável ao torná-la mensurável. E, ao torná-la mensurável, ele a subtrai da esfera do luto e da cerimônia, as formas culturais que, como vimos com Dos Santos (2015), garantiram ao corpo morto seu estatuto de alteridade sagrada no Ocidente.

Posto ao lado da fotografia das cruzes numeradas de Buda Mendes, o gráfico e as cruzes revelam ser duas faces de uma mesma operação, a substituição do nome pelo número. As cruzes no Cemitério Nossa Senhora Aparecida, em Manaus, carregam inscrições como “58989”, “59026”, “59013”, sequências numéricas que são, literalmente, a versão material do que o gráfico representa em geometria. O morto que o gráfico converte em coluna cinza é o mesmo morto que a fotografia converte em número pintado na madeira. O dinamograma da despersonalização atravessa os dois registros com a mesma energia, ainda que em suportes e linguagens distintos.

Figura 5 - Cruzes sem identificação, marcadas apenas por números



Fonte: Fotografia de Buda Mendes, publicada pela *Deutsche Welle Brasil* em 29 de maio de 2021.

5.2.2 O número como *Pathosformel* da morte em massa

A recorrência do número como marcador da morte coletiva não é uma invenção da pandemia. É uma sobrevivência – *Nachleben*, no vocabulário warburguiano – de uma longa tradição de gestão burocrática da morte em situações de catástrofe. As fotografias dos campos de extermínio nazistas mostraram, décadas antes, corpos identificados por números tatuados no braço. Os registros das grandes pestes medievais anotavam os mortos em listas paroquiais antes de qualquer individualização possível. A cova comum, a vala coletiva, aparece na iconografia ocidental como o espaço onde o nome cede ao número, onde a singularidade do cadáver se dissolve na série.

O que Warburg designou por *Pathosformel* – as fórmulas expressivas que atravessam épocas carregando intensidades emocionais acumuladas – manifesta-se aqui não como gestual corporal, mas como procedimento de ordenação, a numeração como gesto cultural de administração da morte coletiva. Quando Buda Mendes fotografa as cruzes numeradas, ele

reatualiza, no contexto da pandemia brasileira de 2021, uma fórmula de *pathos* da catástrofe que percorre séculos da cultura ocidental.

A esse respeito, importa sublinhar o que a imagem de Buda Mendes faz que o infográfico não pode fazer, ela materializa o número. Enquanto o gráfico abstrai corpos em barras, a fotografia das cruzes reintroduz a materialidade da morte, a terra revolvida, a madeira pintada, a luz dourada do início da manhã ou do final da tarde projetando sombras à esquerda de cada cruz. Mas essa materialidade é, ela mesma, esvaziada, não há flores, não há retratos, não há nomes. O que persiste é a sequencialidade numérica, a lógica da série, o código do sistema. A materialidade do cemitério não reconstitui a sacralidade do morto; ela a documenta em sua ausência.

Recorremos ao conceito de familiaridade, desenvolvido por Borges Junior (2023). A circulação dessas imagens nas redes digitais como o infográfico compartilhado em *feeds* do X (antigo Twitter) ou do Instagram, a fotografia das cruzes numeradas reproduzida em portais de notícias como a DW e replicada em capturas de tela no WhatsApp produzem um efeito de familiarização progressiva com a escala da morte. A repetição, a hipereposição, a aceleração do consumo dessas imagens não amplificam o luto; ao contrário, embotam a resposta afetiva. A barra vermelha do G1 é vista, processada e rolada para baixo. A fotografia das cruzes é compartilhada, curtida e esquecida. O excesso de proximidade reduz a potência ética e política dessas imagens, ativando a dessacralização no nível da fruição cotidiana das imagens, no interior das dinâmicas algorítmicas que governam a atenção dos usuários.

5.3 Segundo campo de força: a gestão técnico-sanitária do corpo, a logística da morte

5.3.1 O caixão como objeto técnico

O segundo campo de força reúne um conjunto de imagens que, lidas em constelação, constroem uma arqueologia visual da gestão burocrática e logística do corpo morto durante a pandemia. Quatro fotografias participam de forma central deste polo: os agentes sanitários transportando um caixão no cemitério em Manaus (Amazônia Real, abril de 2020); a câmara frigorífica instalada no Hospital 28 de Agosto, em Manaus (Matheus Castro, dezembro de 2020); o cemitério de São Luís, em São Paulo, com centenas de valas abertas vistas do alto (Lalo de Almeida, agosto de 2020); e a escavadeira Volvo abrindo covas no Cemitério Nossa Senhora Aparecida, em Manaus (Bruno Kelly, julho de 2020).

Figura 6 - Agentes sanitários transportando um caixão para sepultamento durante a pandemia de COVID-19



Fonte: Fotografia da Amazônia Real, publicada pelo Brasil de Fato em 26 de abril de 2020.

Começamos pela imagem dos quatro agentes sanitários em macacões brancos transportando o caixão. Ela é, possivelmente, a imagem mais densa do corpus em termos de *Pathosformel*, porque condensa, numa única cena, toda a transformação histórica dos ritos funerários durante a pandemia. O cortejo fúnebre – gesto milenar de acompanhamento do morto da comunidade dos vivos até seu lugar de repouso – está ali, mas irreconhecível. Os quatro homens que carregam o caixão não são familiares, amigos, sacerdotes ou membros da comunidade do falecido, são agentes sanitários, anônimos sob seus equipamentos de proteção individual, sem rostos, sem expressões, sem pertencimento afetivo à pessoa que transportam. O caixão não é conduzido em procissão ritualizada; é operado como objeto de carga, com alças metálicas e carrinhos de transporte. A anulação do rito, somada à conversão do cadáver em objeto logístico, caracteriza com mais nitidez o processo de dessacralização do corpo morto, não a ausência de cerimônia, mas a substituição do vocabulário ritual pelo vocabulário técnico-operacional, que esvazia o cadáver de qualquer investidura simbólica e o reduz a matéria a ser transportada.

Como argumentamos anteriormente a partir de Dos Santos (2015), a imagem do morto opera uma *presentificação*, ela retém o corpo em sua ausência, restituindo presença ao que já não existe no campo dos vivos. Essa operação, contudo, pressupõe um rosto, uma identidade, um nome que ancora a imagem a um sujeito singular. O que o registro do cortejo pandêmico oferece é o oposto, corpos sem face – os agentes encobertos pelos EPIs –, um nome ausente – o morto invisível dentro do caixão fechado –, uma cena que poderia ser qualquer morte, em

qualquer lugar, em qualquer momento da pandemia. A presentificação não apenas falha; ela é sistematicamente impedida pelo próprio protocolo sanitário que organiza a cena.

Ariès (2000) descreveu como o velório medieval era inseparável da comunidade: o morto era visitado, tocado, lamentado coletivamente. Elias (2001) apontou como a modernidade produziu uma progressiva solidão do moribundo e do morto, relegado a instituições especializadas. O que a imagem dos agentes sanitários registra é um estágio posterior e mais radical desse processo, não apenas a individualização do luto, mas a sua suspensão total e sua substituição por um protocolo técnico. O corpo morto não é acompanhado, ele é reificado e processado.

Essa operação de objetificação do cadáver, sua conversão em objeto técnico a ser manipulado segundo protocolos sanitários, encontra sua expressão na imagem da câmara frigorífica instalada em frente ao Hospital 28 de Agosto. A fotografia de Matheus Castro registra um contêiner industrial branco estacionado na via pública, circundado por cones de sinalização laranja. Não há pessoas visíveis. O hospital ao fundo, com sua arquitetura institucional verde e branca, seus ares-condicionados alinhados, sua via pavimentada, enquadra o contêiner como um elemento de infraestrutura, como um gerador de energia ou um depósito de suprimentos. Apenas o contexto jornalístico revela que aquela estrutura metálica refrigerada funciona como depósito de corpos humanos que o sistema funerário de Manaus não consegue absorver.

Figura 7 - Câmara frigorífica instalada no Hospital e Pronto-Socorro 28 de Agosto para armazenamento de corpos de vítimas da COVID-19



Fonte: Fotografia de Matheus Castro/G1 AM, publicada pelo G1 Amazonas em dezembro de 2020.

A câmara frigorífica materializa, numa única estrutura, a conversão do cadáver em problema de fluxo e capacidade operacional. O corpo humano morto que as tradições funerárias ocidentais e não ocidentais trataram historicamente como sujeito de cerimônia, como entidade que exige cuidado, separação e passagem ritualizada torna-se aqui um item de estoque que precisa ser refrigerado, armazenado e eventualmente processado. A linguagem é, em última instância, a mesma que organiza o manejo de carcaças em frigoríficos industriais. O humano, destituído da morte que lhe seria própria, é reduzido à condição de matéria orgânica perecível, de carne que precisa ser contida antes de se tornar problema sanitário. Essa equiparação se inscreve nos protocolos, nos formulários de controle de entrada e saída, na arquitetura dos caminhões refrigerados convocados como solução emergencial.

A lógica que a câmara frigorífica materializa não é nova, ela é uma extensão do regime biopolítico que Foucault (2008) descreveu como poder sobre a vida e, por extensão, sobre a morte. Mas ela tampouco é universal. Como Mbembe (2018) demonstrou ao formular o conceito de *necropolítica*, a gestão da morte não opera sobre corpos abstratos, ela se organiza segundo hierarquias já constituídas de raça, território e valor diferencial da vida. Os corpos que terminaram empilhados nos caminhões refrigerados ou nas valas coletivas de Manaus não foram escolhidos ao acaso, eram corpos que o poder já havia, previamente, deixado mais próximos da morte. A *necropolítica* se prolonga sobre os próprios cadáveres e sobre os modos de elaboração coletiva da perda. O colapso funerário que a pandemia produziu foi político. A pandemia acelerou e tornou-se visível, com uma brutalidade sem precedentes, o que normalmente permanece oculto nas margens da gestão institucional da morte, tornando inegável que essa gestão nunca foi cega às marcações sociais que determinam quais vidas merecem cerimônia e quais merecem apenas contenção.

A *Nachleben* que a câmara frigorífica ativa não é belo ou sublime; é perturbador porque reencena, em linguagem tecnológica contemporânea, as fotografias dos vagões refrigerados usados para transportar corpos durante os bombardeios da Segunda Guerra Mundial, imagens que circularam em jornais europeus e americanos das décadas de 1940 e que pertencem ao repertório traumático da memória coletiva ocidental. A racionalidade técnica é a mesma; o contexto pandêmico apenas a torna mais banal, mais cotidiana, mais algoritmicamente circulável.

5.3.2 A vista aérea: geometria da catástrofe

Figura 8 - Vista aérea das covas abertas no Cemitério de São Luís, em São Paulo



Fonte: Fotografia de Lalo de Almeida/FolhaPress, publicada pela Folha de S.Paulo em 5 de agosto de 2020.

A fotografia de Lalo de Almeida opera segundo uma lógica visual diferente das demais, essa diferença que a torna determinante no campo de força da gestão técnica. Tirada de um ângulo zenital absoluto (plongée a 90 graus), em preto e branco, ela exhibe o Cemitério São Luís, na zona sul de São Paulo, em agosto de 2020 com centenas de valas retangulares abertas, organizadas em fileiras paralelas e densas, intercaladas por copas de árvores. Não há seres humanos na imagem. Não há caixões. Não há cruzes, flores, inscrições ou qualquer marca de individualidade. Há apenas a sequência fria das covas, repetida até preencher todo o quadro e sugerir, pela tensão do enquadramento, que continua além de seus limites.

A escolha do preto e branco descontextualiza a fotografia de seu imediato jornalístico e a aproxima de uma tradição documental que inclui as fotografias aéreas de destruição durante a Segunda Guerra Mundial, os registros dos campos de extermínio publicados após a liberação de Auschwitz, as imagens de vítimas de genocídio que circularam nas décadas seguintes. Se, como argumentado anteriormente, Sontag (2003, p. 12) identificou nesse tipo de circulação imagética uma transformação da percepção – a *teleintimidade* com a morte e a destruição, a sensação de proximidade com o horror a partir do conforto doméstico –, a mesma autora reconhece que esse efeito não é unívoco, pois as fotografias de atrocidades podem produzir tanto empatia quanto alienação, dependendo do modo como circulam e do repertório visual do observador (Sontag, 2003, p. 46). A fotografia de Lalo de Almeida pertence a essa ambiguidade: sua beleza formal, a composição rigorosa, o contraste de luz e sombra, a perspectiva zenital que transforma o cemitério em padrão geométrico, corre o risco de estetizar aquilo que deveria permanecer eticamente insuportável.

Barthes (1984), ao formular o conceito de *punctum* – o detalhe que “punge”, que fura a superfície da imagem e atinge o observador como uma flecha –, distingue-o do *studium*, a dimensão cultural, codificada e polida da fotografia. Na imagem de Lalo de Almeida, o *studium* é a catástrofe sanitária, a crise funerária, o colapso do sistema de sepultamento em São Paulo. O *punctum*, paradoxalmente, é a ausência, a ausência de corpos, de nomes, de flores, de qualquer sinal de que aquelas valas foram abertas para receber seres humanos singulares com histórias, afetos e comunidades de pertencimento. O que fere não é o que está presente na imagem, mas o que foi sistematicamente excluído dela.

Posta em constelação com a fotografia da escavadeira Volvo de autoria de Bruno Kelly em julho de 2020, a imagem de Lalo de Almeida revela o processo em seus dois momentos: a abertura mecânica das valas e a preparação geométrica do espaço. A escavadeira – cujo braço hidráulico, com a inscrição “VOLVO” em letras brancas sobre o cinza do metal, ocupa o primeiro plano da fotografia de Bruno Kelly – introduz no atlas um elemento de ironia quase intratável, a marca sueca de equipamentos de construção e mineração, símbolo do industrialismo e da eficiência técnica europeia, torna-se o instrumento da abertura de covas coletivas numa Manaus devastada pela pandemia.

Figura 9 - Escavadeira abrindo covas no Cemitério Nossa Senhora Aparecida, em Manaus



Fonte: Fotografia de Bruno Kelly/Reuters, publicada pela Folha de S.Paulo em 20 de julho de 2020.

A fotografia da escavadeira de Bruno Kelly está operando como o instrumento material da dessacralização. O que separava a abertura de uma sepultura, gesto solene, muitas vezes ritualizado, acompanhado de oração e cerimônia da abertura de uma vala comum era a

presença humana, a lentidão, o cuidado. A escavadeira substitui tudo isso por potência mecânica e eficiência operacional. O espaço do morto não é mais preparado. E, ao fundo da fotografia, as cruzes coloridas com flores artificiais, vestígios de um regime de cuidado com os mortos que a pandemia começava a desmontar, funcionam como o contraponto melancólico da cena, são o passado de uma prática funerária que a racionalidade emergencial tornou impossível.

5.3.3 O caixão com lençol: a infração como sintoma

Figura 10 - Caixão à espera do sepultamento no Cemitério da Vila Formosa, em São Paulo



Fonte: Fotografia de Yan Boechat/Folhapress, publicada pela Folha de S.Paulo em 9 de abril de 2020.

A fotografia de Yan Boechat, publicada pela Folha de S.Paulo em 9 de abril de 2020, ocupa uma posição singular no atlas porque documenta uma ruptura na gestão técnica do corpo morto. Através do visor de vidro do caixão, a imagem mostra um lençol branco envolvendo o corpo – elemento que, isoladamente, nada revela sobre normas ou protocolos. É a legenda original da reportagem que atribui sentido a esse detalhe: nela, lê-se que o caixão contém o corpo de Antonio Rodrigues de Lima, 70 anos, “envolto em um lençol, contrariando todos os protocolos de segurança da Secretaria da Saúde para casos suspeitos de COVID-19”. A imagem, portanto, depende do texto jornalístico para que sua ruptura se torne legível, sem a legenda, o lençol seria apenas um objeto entre outros dentro do caixão, sua carga de sentido só se ativa quando o texto o nomeia como desvio de protocolo.

A imagem de Yan Boechat é aquela que mais claramente demonstra o que Didi-Huberman (2013) chama de saber entre-imagens, pois seu significado não está nela, mas

no intervalo que a separa dos protocolos que ela viola. Para lê-la, é preciso saber o que deveria estar ali – o caixão lacrado, o corpo selado segundo as normas sanitárias – para compreender o que está, o corpo envolvido num lençol comum, como num velório doméstico, como se os protocolos da pandemia ainda não tivessem chegado àquele cemitério ou àquela família.

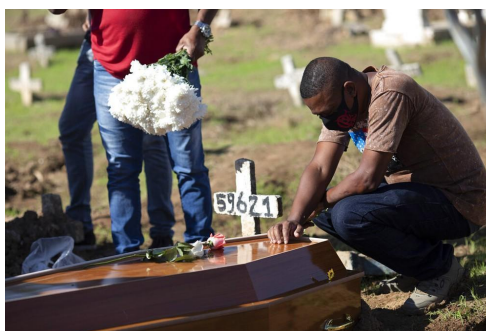
Essa infração pode ser lida de duas formas entre si. A primeira: como resistência à dessacralização, como o gesto de alguém que se recusou a tratar o corpo de Antonio Rodrigues de Lima como objeto sanitário e insistiu, ainda que de forma clandestina, em uma forma de cuidado afetivo ou até mesmo ritualizado. A segunda: como sinal do colapso da própria gestão técnica, como a prova de que, nos primeiros meses da pandemia, a infraestrutura institucional da morte era tão improvisada e fragmentária que nem mesmo seus próprios protocolos eram consistentemente aplicados. Em ambas as leituras, o lençol branco visível através do vidro do caixão funciona como um dynamograma particular, ele condensa a tensão entre o regime técnico-sanitário emergente e as formas culturais de cuidado com o morto que esse regime pretendia suspender.

5.4 Terceiro campo de força: a experiência da perda

5.4.1 O choro solitário como *Pathosformel* pandêmica

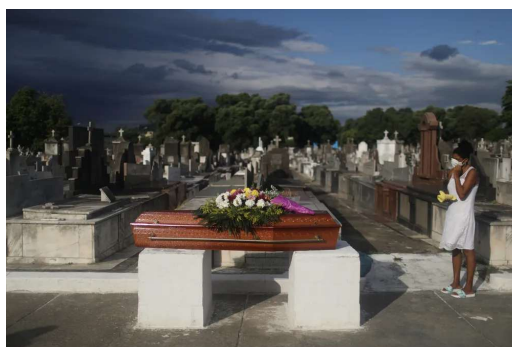
O terceiro campo de força do atlas é constituído por duas fotografias que introduzem, na constelação de imagens, a dimensão que todos os outros registros tendem a suprimir: a experiência subjetiva da perda. A fotografia de Silvia Izquierdo (AP, junho de 2020) registra um homem negro agachado sobre um caixão no Cemitério do Caju, no Rio de Janeiro, usando uma máscara com o brasão do Flamengo, com a mão sobre a tampa. A fotografia de Pilar Olivares (Reuters, 31 de março de 2021) registra Jacira Casemiro, em vestido branco e máscara cirúrgica, de pé a cerca de dois metros do caixão que contém o corpo de sua mãe, Maria José Casemiro, 79 anos, no Cemitério de Inhaúma, na Zona Norte do Rio de Janeiro.

Figura 11 - Homem chora sobre uma cova no Cemitério São Francisco Xavier (Cemitério do Caju), no Rio de Janeiro



Fonte: Fotografia de Silvia Izquierdo/AP, publicada pelo G1 em 2 de junho de 2020.

Figura 12 - Jacira Casemiro chora sozinha durante o velório da mãe, vítima da COVID-19, no Cemitério de Inhaúma, Rio de Janeiro



Fonte: Fotografia de Pilar Olivares/Reuters, publicada pelo G1 em 31 de março de 2021.

Essas duas imagens partilham uma *Pathosformel* que pode ser designada como o luto impedido. Não se trata apenas da tristeza ou do sofrimento, elementos que poderiam aparecer em qualquer fotografia de velório. Trata-se de uma configuração gestual e espacial específica, aquela da distância forçada entre o enlutado e o corpo, a máscara que cobre o rosto e silencia a expressão, a solidão que marca ambas as cenas. No caso da imagem de Silvia Izquierdo, o homem está tocando o caixão, mas sua postura agachado, curvado, a cabeça baixa sugere menos uma despedida ritualizada do que um colapso silencioso. No caso da imagem de Pilar Olivares, Jacira Casemiro está a dois metros do caixão de sua mãe, sua mão esquerda tocando a lateral do próprio rosto, como se ajustasse a máscara ou como se sustentasse o choro. Ela não toca o caixão. Ela está sozinha.

Warburg identificou nas *Pathosformeln* a capacidade de atravessar épocas e culturas carregando intensidades afetivas acumuladas. O choro diante do morto é uma das fórmulas mais antigas da experiência humana, presente nas lamentações gregas antigas, nas *planctus* medievais, nas pinturas barrocas de deposição de Cristo, nas fotografias de funerais do século XX. O que a pandemia introduziu, como variação traumática dessa fórmula, é a distância. O enlutado que não pode se aproximar do morto, que não pode tocá-lo, que não pode receber o abraço dos outros presentes porque o protocolo sanitário interdita o contato, porque não há outros presentes, porque o velório foi encurtado a dez minutos ou simplesmente suprimido.

Elias (2001) argumentou que a morte moderna é uma morte solitária o moribundo é isolado do convívio social à medida que se aproxima do fim. A pandemia estendeu essa solidão ao próprio ato do luto, não apenas o morrer se tornou solitário, mas também o chorar. A imagem de Jacira Casemiro no Cemitério de Inhaúma é, nesse sentido, um documento de uma transformação histórica ela registra o momento em que o luto coletivo a forma cultural através da qual as comunidades elaboram a perda e reconstituem o laço social rompido pela morte foi reduzido a um indivíduo de máscara, sozinho diante de um caixão fechado, sob um céu carregado de nuvens.

5.4.2 A máscara como mediação e apagamento

Um detalhe compartilhado pelas duas fotografias merece atenção especial, a máscara facial. Na imagem de Silva Izquierdo, é uma máscara de tecido com o brasão do Flamengo detalhe que, como *punctum* barthesiano, introduz na cena fúnebre a dimensão do pertencimento identitário e afetivo do enlutado. O escudo do clube de futebol é uma afirmação de identidade num contexto em que a pandemia estava apagando sistematicamente as singularidades dos mortos e dos vivos. Na imagem de Pilar Olivares, a máscara de Jacira Casemiro é cirúrgica, descartável, branca, idêntica a milhões de outras máscaras que cobriam rostos em cemitérios, hospitais e vias públicas durante a pandemia.

A máscara como elemento visual recorrente no corpus merece ser lida como um dinamograma da pandemia, ela condensa, num único objeto, a ambivalência do período. Por um lado, ela é proteção, o instrumento que permite a aproximação ao morto sem risco biológico. Por outro, ela é ocultamento ela cobre a expressão facial, o choro, a boca que poderia pronunciar o nome do morto em voz alta. A máscara é o objeto que ao mesmo tempo possibilita e impede o luto. Possibilita porque sem ela o enlutado não poderia estar ali; impede

porque, ao cobrir o rosto, ela subtrai ao corpo enlutado a expressão que é o próprio veículo do *pathos*.

O luto, enquanto experiência corporal, é inseparável do gesto físico: o abraço, o beijo, a mão sobre o rosto do morto. Quando a pandemia interdita esses gestos, quando o protocolo sanitário transforma o toque no morto numa ameaça biológica, ela não apenas regula o comportamento funerário, ela interdita a própria experiência sensorial da perda. A máscara e a distância são os instrumentos dessa interdição. As duas fotografias documentam, em seus corpos enlutados, o custo afetivo dessa interdição.

5.4.3 O número 59621 e a violência do anônimo

Há um elemento visual na fotografia de Silvia Izquierdo que funciona como síntese de todo o terceiro campo de força, a pequena cruz de madeira branca fincada na cabeceira do caixão, com o número “59621” escrito em preto. O enlutado está ali, sua dor é visível em sua postura curvada e em seu gesto de tocar a tampa, mas o morto que ele chora é identificado apenas por um número de registro. Não há nome. Não há datas. Não há fotografia ou inscrição que permita ao olhar externo saber quem foi aquela pessoa.

A cruz numerada é a intersecção dos três campos de força do atlas. Ela pertence ao vocabulário do segundo campo, a gestão técnica e sua lógica de serialização, mas irrompe no terceiro campo, a experiência da perda, como o signo da dessacralização. O número 59621 é, ao mesmo tempo, o reconhecimento burocrático de que houve uma morte (o sistema de registro está funcionando) e o apagamento de tudo o que tornou aquela morte singular (o nome, a história, o rosto).

Posto em relação com a imagem das cruzes com números em sequência fotografadas por Buda Mendes, o número 59621 deixa de ser um detalhe e apresenta sua lógica sistêmica, não é uma exceção, não é um imprevisto isolado é o funcionamento normal de um sistema funerário em colapso que substituiu o nome pelo número como forma de manter o registro sem a capacidade de produzir a individualização. A dor do homem do Flamengo que chora sobre o número 59621 é a dor de quem chora sobre a dessacralização consumada.

5.5 A familiaridade como vetor de dessacralização: circulação e esvaziamento simbólico

Até aqui, a análise concentrou-se nos três campos de força do atlas – a abstração, a gestão técnica e a experiência da perda – e nas relações que a orientação warburguiana nos permitiu estabelecer entre as imagens. Mas há uma dimensão que atravessa todos os campos e que precisa ser abordada, o modo como a circulação dessas imagens nas redes digitais operou como vetor ativo de dessacralização, não apenas como meio de transmissão mas como condição de produção de sentido.

O conceito de familiaridade, desenvolvido por Borges Junior (2023), é central aqui. Segundo o autor, a operação algorítmica das imagens nas redes digitais produz um efeito de familiarização progressiva com o conteúdo, independentemente de sua natureza ou de sua carga afetiva. A lógica das plataformas é uma lógica de aceleração, repetição e substituição contínua. Cada imagem é vista, processada e empurrada para baixo pelo fluxo incessante de novos conteúdos. Nesse regime, a imagem do cadáver ensacado é vista entre um post de celebridade e um anúncio de produto; a fotografia do enlutado solitário aparece num *feed* entre uma notícia esportiva e um vídeo de gatos.

A familiaridade não é, nesse sentido, o mesmo que empatia ou compreensão. Ela pode significar o oposto, o embotamento progressivo da resposta afetiva diante do excesso de exposição. Sontag (2003, p. 80-81) já havia intuído esse mecanismo ao argumentar que a multiplicação das imagens de sofrimento tende a anestesiar a reação moral, a proliferação produz, paradoxalmente, indiferença, o que ela chamava de *teleintidade*. O que Borges Junior (2023) acrescenta a essa reflexão é a compreensão do mecanismo técnico-algorítmico que produz e acelera esse processo; não é apenas a quantidade de imagens que embota a resposta, mas a lógica das plataformas, que formata a fruição das imagens segundo uma economia de atenção que não distingue, em seu funcionamento fundamental, uma fotografia de luto de uma fotografia de produto.

As imagens do corpus não circularam no vácuo. Elas foram publicadas em portais como G1, Folha de S.Paulo, Brasil de Fato e DW; foram compartilhadas por botões de Facebook, Twitter/X e WhatsApp embutidos nas interfaces dessas plataformas; foram capturadas em screenshots e repostadas; foram comprimidas, redimensionadas e recontextualizadas. Cada um desses movimentos é um deslocamento de sentido e, cumulativamente, são deslocamentos que tendem a esvaziar a imagem de sua carga singular.

A câmara frigorífica do Hospital 28 de Agosto, que em dezembro de 2020 era a prova fotográfica do colapso do sistema funerário de Manaus, circulou em *feeds* algoritmicamente calibrados para a atenção, foi vista por alguns segundos e foi substituída pela próxima atualização.

Aqui, a noção de modo de existência algorítmico, central na obra de Borges Junior (2023), permite compreender como as próprias condições de existência das imagens nas redes estão correlacionadas a seus efeitos. No modo de existência algorítmico, a imagem não existe como objeto autônomo dotado de sentido estável, ela existe como nó numa rede de relações calculadas por sistemas de recomendação que maximizam o engajamento. O infográfico do G1 com a barra vermelha de 66.868 mortes não é apenas um dado jornalístico, é um objeto projetado para circular, para ser compartilhado, para produzir reação e, ao produzir reação dentro do fluxo algorítmico, para ser substituído pela próxima reação.

Nesse sentido, pode-se falar em dessacralização como efeito da circulação digital não porque as redes digitais sejam intrinsecamente profanas ou porque o compartilhamento seja em si um ato de dessacralização, mas porque a lógica que governa a existência das imagens nessas plataformas é estruturalmente incompatível com o que a sacralidade do corpo morto exigiria temporalidade lenta, singularidade, presença, cerimônia, nomeação. A velocidade algorítmica sugere-se como antípoda daquilo que caracteriza o ritual funerário. A serialização do *feed* é o antípoda do nome próprio gravado na lápide.

5.6 Sobrevivências e anacronismos: o corpo morto pandêmico como imagem-sintoma

A análise desenvolvida até aqui sugeriu, em cada campo de força do atlas, a presença de estratos temporais heterogêneos, que Warburg chamou de *Nachleben* – a vida póstuma das imagens, sua capacidade de reativar energias afetivas e fórmulas visuais que antecedem em muito o contexto de sua produção. Vale, nesse ponto, explicitar essas sobrevivências e compreender o que elas revelam sobre a natureza histórica da dessacralização pandêmica.

O corpo ensacado carregado por agentes em EPIs ecoa, como apontado no capítulo metodológico, a figuração do Cristo deposto ou do mártir anônimo, a fórmula da deposição, que Warburg rastreou desde a Antiguidade clássica através da tradição cristã, reaparece aqui em linguagem técnico-sanitária. Mas a reativação não é pura repetição, o que muda é o enquadramento afetivo e simbólico. Na Deposição de Cristo, o corpo é depositado com

cuidado, com lamento, com consciência de sua sacralidade sacrificial. No corpo ensacado pelo agente sanitário, o gesto é parecido em sua configuração espacial – o corpo suspenso, os braços que o sustentam –, mas o enquadramento afetivo é outro, não há lamento, não há sacralidade, não há comunidade que atesta a perda.

Essa diferença entre a persistência da fórmula e a transformação do enquadramento é o que torna as imagens da pandemia sintomáticas no sentido didi-hubermaniano, elas não são meros documentos de um evento, mas condensações de uma tensão histórica entre formas culturais que persistem e contextos que as transformam. O sintoma, como descreve Didi-Huberman (2013, p. 154), é um “evento de sobrevivência, ponto crítico nos ciclos de contratempos”, as imagens do corpus revelam não apenas a morte pandêmica como evento, mas a dessacralização como processo histórico de longa duração que a pandemia acelerou e tornou visível com uma intensidade singular.

As covas coletivas fotografadas por Lalo de Almeida em São Paulo e por Buda Mendes em Manaus reativam o repertório visual das grandes pestes medievais, como as gravuras da *Danse Macabre*, as representações das valas comuns durante a Peste Negra do século XIV. Nessas representações medievais, a vala comum era o sinal do colapso do ritual funerário individual, o momento em que a morte em massa ultrapassava a capacidade das comunidades de manter a singularidade dos mortos. A pandemia de COVID-19 produziu, seis séculos depois, uma reedição dessas imagens mas com uma diferença fundamental: as covas medievais eram representadas em iluminuras, em gravuras, em pinturas que circulavam de forma lenta e restrita. As covas pandêmicas foram fotografadas de drone, publicadas em portais digitais e compartilhadas em redes sociais em tempo real, produzindo uma escala e uma velocidade de circulação sem precedentes históricos.

A dessacralização não é apenas uma questão de como os corpos foram tratados fisicamente, é também, e talvez principalmente, uma questão de como as imagens desses corpos circularam, foram consumidas e foram esquecidas. A familiaridade algorítmica com as imagens da morte é a forma contemporânea da dessacralização, não o horror, não o escândalo, mas a banalidade, a saturação, a substituição contínua.

5.7 O que o atlas torna visível?

Ao percorrer os três campos de força do atlas e as relações que o método warburgiano nos permitiu estabelecer entre as imagens, é possível agora formular uma síntese analítica que responda às questões centrais desta pesquisa.

As imagens do corpus confirmam a hipótese central: as redes digitais potencializaram processos de dessacralização do corpo humano morto ao intensificarem a circulação, repetição, consumo e esvaziamento simbólico das imagens da morte, convertendo o cadáver em objeto técnico, sanitário, informacional e midiático. Mas a análise permite também complexificar essa hipótese em dois sentidos.

O primeiro: a dessacralização não é um processo homogêneo ou unidirecional. O atlas revela a coexistência de tensões entre o regime técnico-sanitário que reduz o corpo a objeto de gestão e os gestos de cuidado que resistem a essa redução (o lençol de Antonio Rodrigues de Lima, a máscara com o brasão do Flamengo, a mão sobre o caixão). Essas tensões são constitutivas do processo histórico que a pandemia acelerou. A dessacralização não opera pela eliminação de toda forma de sacralidade, mas pela progressiva marginalização dessas formas diante do avanço da racionalidade técnica e da lógica algorítmica.

O segundo: a dessacralização não é apenas um fenômeno visual ela é também corporal, afetivo e político. O que as fotografias do luto impedido revelam, em sua profundidade, não é apenas a transformação das práticas funerárias, mas a interdição da própria experiência sensorial da perda. Quando Jacira Casemiro está a dois metros do caixão de sua mãe, de máscara, sozinha, ela não está apenas impedida de se despedir, ela está sendo privada dos gestos corporais – o toque, o abraço, o beijo – que são o *medium* pelo qual o luto se processa como experiência vivida. A dessacralização é, nesse sentido, também uma violência sobre o corpo dos vivos, ela não afeta apenas o cadáver, mas todos aqueles que, privados do ritual, não têm onde depositar sua perda.

O atlas, como instrumento metodológico, tornou visível o que nenhuma das imagens isoladas poderia revelar, a estrutura de um fenômeno histórico. A progressiva dissolução das formas culturais que garantiram ao corpo morto um estatuto de alteridade irredutível, um lugar de cerimônia, de nome, de identidade, de sacralidade, aparece, no corpus, como processo acelerado pela lógica das redes e pela gestão biopolítica da catástrofe sanitária. O que as imagens mostram, em seu conjunto e em sua relação, são os contornos de uma transformação histórica nas formas de ver, gerir, compartilhar e significar os mortos na contemporaneidade.

A dessacralização do corpo morto na pandemia de COVID-19 é, portanto, um fenômeno simultaneamente visual (as imagens que tornam o cadáver objeto de consumo digital), técnico (os EPIs, as câmaras frigoríficas, as escavadeiras), político (a biopolítica que administra a morte como problema de fluxo e capacidade), afetivo (o luto impedido, o gesto interdito, a presença negada) e social (a dissolução dos ritos coletivos, o isolamento do enlutado, o apagamento da comunidade do luto). Nenhuma dessas dimensões é separável das demais; todas se articulam e se intensificam mutuamente.

As considerações finais, que se seguem, terão como tarefa retomar essa síntese e desenvolver suas implicações para a compreensão da cultura visual contemporânea, da morte na era das redes digitais e das possibilidades de uma ética do olhar diante das imagens do sofrimento coletivo.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta monografia partiu da constatação de que a pandemia de COVID-19 produziu, no Brasil, uma experiência histórica e singular, pela primeira vez, a morte em massa foi gerida de forma simultânea como problema sanitário, biopolítico e imagético, numa conjuntura em que as redes digitais funcionavam como infraestrutura de circulação não apenas das informações sobre os mortos, mas das próprias imagens que os representavam ou os apagavam. Diante desse cenário, a pesquisa propôs investigar em que medida as imagens compartilhadas nessas plataformas operaram como vetores da dessacralização do corpo morto no período de abril de 2020 a março de 2021.

O percurso argumentativo desenvolvido ao longo dos capítulos permitiu responder a essa questão em múltiplas camadas. No plano histórico, o Capítulo 2 demonstrou que a dessacralização do corpo morto não é fenômeno exclusivamente pandêmico, mas processo de longa duração que a modernidade ocidental foi construindo progressivamente. Da *morte domada* de Ariès (2012), em que o cadáver presidia seus próprios ritos, visível e inscrito na comunidade, à *morte interdita* que deslocou o morto para os hospitais e as funerárias; do corpo como objeto sagrado descrito por Ferrarotti (1983, 2007) ao cadáver reduzido à coisa, disponível para a dissecação anatômica e o uso científico; da proteção jurídica do jus sepulchri ao descarte emergencial em valas coletivas – a trajetória é a de uma progressiva erosão do estatuto sagrado cadáver, acelerada e tornada visível pela crise sanitária. A

pandemia não inaugurou a dessacralização; ela a radicalizou e a expôs em sua face mais brutal.

No plano das representações da morte em massa e do corpo morto, o Capítulo 3 mostrou que esse tipo de morte sempre produziu modelos de visibilidade específicos, distintos daqueles que organizaram a representação das mortes individuais. A fotografia, desde seu vínculo inaugural com a morte identificado por Sontag (2003,2004), constituiu-se como tecnologia de uma tensão fundamental, entre o dever de registrar e o risco de espetacularizar, entre a função testemunhal e o consumo anestesiado do horror. Esse dilema se intensificou com a virada digital e encontrou na pandemia sua expressão mais radical, quando as imagens dos caixões enfileirados de Manaus, das valas coletivas de São Paulo e dos corpos ensacados em corredores de hospitais passaram a circular em feeds algorítmicamente calibrados para a atenção, ao lado de notícias esportivas, vídeos de entretenimento e anúncios publicitários, o modelos de visibilidade da morte foi estruturalmente transformado.

A análise dos incidentes midiáticos estudados por Kind e Cordeiro (2020), em particular as narrativas negacionistas que circularam sobre as imagens dos caixões de Manaus, revelou ainda uma dimensão adicional desse processo, pois a *forma algorítmica*, ao substituir a relação de verificação por uma relação de afeto com as imagens, como descreve Borges Junior (2023), produziu um regime em que a imagem da morte não mente, mas também não convence automaticamente. Num ambiente em que o estatuto da verdade é tomado pela verdade da sensação, as fotografias que deveriam funcionar como provas da catástrofe tornaram-se material de disputa, e a própria circulação acelerada que lhes conferia visibilidade contribuiu para destituí-las de autoridade probatória.

O desenvolvimento teórico-metodológico do Capítulo 4 permitiu construir os instrumentos necessários para analisar esse corpus com a profundidade que ele exige. A escolha do método warburgiano – a forma atlas, a iconologia do intervalo, os conceitos de *Pathosformel*, *Dynamogramm* e *Nachleben* – respondeu a uma exigência que o próprio objeto impôs, as imagens pandêmicas não podem ser lidas isoladamente, pois seu sentido emerge nos espaços que as separam e as relacionam. A montagem das nove imagens em campos de força não foi apenas uma estratégia de apresentação, foi uma operação epistemológica que permitiu tornar visível o que nenhuma análise imagem por imagem conseguiria revelar, a estrutura de um fenômeno histórico.

As análises desenvolvidas no Capítulo 5 confirmaram a hipótese central da pesquisa e, ao mesmo tempo, a complexificaram em dois sentidos. O primeiro: a dessacralização não é processo homogêneo ou unidirecional. O atlas revelou a coexistência de tensões entre o regime técnico-sanitário que reduziu o corpo a objeto de gestão e os gestos de cuidado que resistiram a essa redução – o lençol branco com que a família de Antonio Rodrigues de Lima amortalhara o corpo antes do caixão lacrado, a máscara com o brasão do Flamengo do enlutado do Cemitério do Caju, a mão curvada sobre a tampa do caixão. Esses detalhes, lidos como *punctuns* barthesianos e como dinamogramas de resistência, mostram que a dessacralização não opera pela eliminação de toda forma de sacralidade, mas pela progressiva marginalização dessas formas diante do avanço da racionalidade técnica e da lógica algorítmica.

O segundo sentido em que a hipótese foi complexificada: a dessacralização não é apenas um fenômeno visual, é também corporal, afetivo e político. O que as fotografias do luto impedido revelaram, em sua profundidade, não foi apenas a transformação das práticas funerárias, mas a interdição da própria experiência sensorial da perda. Quando Jacira Casemiro permanecia a dois metros do caixão de sua mãe, de máscara, sozinha, ela não estava apenas sendo impedida de se despedir, estava sendo privada dos gestos corporais, o toque, o abraço, o beijo, que são os gestos pelos quais o luto se processa como experiência vivida. A dessacralização é, nesse sentido, também uma violência sobre o corpo dos vivos; ela não afeta apenas o cadáver, mas todos aqueles que, privados do ritual, não encontram onde depositar sua perda.

O conceito de *familiaridade*, desenvolvido por Borges Junior (2023), revelou-se central para compreender o mecanismo pelo qual a circulação digital operou como vetor ativo de dessacralização. A *forma algorítmica* não apenas transmitiu as imagens da morte; ela as orientou segundo uma lógica que não distingue, em seu funcionamento fundamental, uma fotografia de luto de um anúncio de produto. A repetição, a aceleração e a substituição contínua que caracterizam as plataformas produziram um efeito de embotamento progressivo da resposta afetiva: a barra vermelha do G1, que traduzia 66.868 mortes em geometria, era vista, processada e rolada para baixo; a fotografia das cruzes numeradas era compartilhada, curtida e esquecida. O excesso de proximidade que Benjamin (2015) havia identificado como destruidor da aura encontrou, nas redes digitais, sua forma mais intensificada e estrutural.

A análise das sobrevivências warburgianas identificadas no corpus mostrou, por outro lado, que a pandemia não criou um repertório iconográfico inteiramente novo, ela reativou, em condições inéditas, formas visuais sedimentadas na memória cultural ocidental. O corpo ensacado carregado por agentes em EPIs ecoa a *Pathosformel* da Deposição de Cristo; as valas coletivas abertas por retroescavadeiras reencenam, seis séculos depois e fotografadas de drone, as representações medievais das valas comuns da Peste Negra; as cruzes numeradas de Manaus reativam a *Pathosformel* do número como marcador de catástrofe – dos tatuados nos braços dos prisioneiros nazistas até as listas paroquiais das grandes epidemias. . O que a *Nachleben* dessas formas demonstra não é que a pandemia repetiu o passado, mas que ela o reinscreveu sob novas condições históricas, o que muda é o suporte, a velocidade, a escala da circulação; o que persiste são as energias afetivas acumuladas nessas fórmulas expressivas que o horror reativa.

Esta pesquisa apresenta limites que precisam ser nomeados. O corpus, composto por nove imagens organizadas em um único painel, constitui necessariamente um recorte entre os muitos que o arquivo pandêmico tornaria possíveis. A escolha por imagens de circulação jornalística ampla – produzidas por fotógrafos profissionais e publicadas em veículos de grande alcance – deixou de fora um universo imenso de imagens amadoras, registros pessoais compartilhados em grupos de WhatsApp, vídeos de celular gravados por familiares em hospitais e cemitérios. Essas imagens, que circularam segundo lógicas distintas das do fotojornalismo convencional, constituem uma camada do arquivo pandêmico que pesquisas futuras poderão explorar. Da mesma forma, a opção metodológica pelo atlas warburgiano, com sua vocação para a montagem relacional e o saber entre-imagens, privilegia o olhar sobre o corpus como conjunto, em detrimento de análises individuais mais detalhadas de cada imagem. Isso não é uma limitação do método, mas uma escolha que define seu escopo e seus limites.

A escolha por circunscrever o corpus ao contexto brasileiro também delimita o alcance das conclusões. A pandemia foi um fenômeno global que produziu, em países distintos, modos de visibilidade e dessacralização com características próprias, moldadas por tradições culturais, sistemas de saúde, contextos políticos e lógicas midiáticas específicas. A comparação entre esses diferentes regimes constitui uma agenda de pesquisa que este trabalho não pôde desenvolver, mas que seus resultados permitem vislumbrar.

Do ponto de vista das contribuições, esta monografia oferece ao campo do Jornalismo e dos estudos de Comunicação um percurso analítico interessante: a aplicação do método warburgiano a imagens jornalísticas de circulação digital, articulada à teoria do modo de existência algorítmico proposta por Borges Junior (2023) – teoria que, ela mesma, recorre ao *atlas* como trilha metodológica. Essa articulação mostrou-se produtiva porque permitiu tratar as imagens pandêmicas simultaneamente em sua dimensão histórica – como reativações de *Pathosformel* sedimentadas na memória ocidental – e em sua dimensão algorítmica – como objetos cujo sentido e cujos efeitos são parcialmente determinados pelas lógicas das plataformas que as distribuem. Essa dupla inscrição, entre a longa duração da imagem e a velocidade da circulação digital, é o que torna o problema da dessacralização peculiarmente contemporâneo e peculiarmente complexo.

Ao campo mais amplo dos estudos da morte e da imagem, a pesquisa contribui com uma demonstração de que a dessacralização do corpo morto não pode ser compreendida como fenômeno exclusivamente visual ou exclusivamente técnico. É, ao mesmo tempo, visual (as imagens que convertem o cadáver em objeto de consumo digital), técnico (os EPIs, as câmaras frigoríficas, as escavadeiras), político (a *biopolítica* que administra a morte como problema de fluxo e capacidade, a *necropolítica* que distribui desigualmente os riscos de morrer e as possibilidades de ser chorado), afetivo (o luto impedido, o gesto interdito, a presença negada) e social (a dissolução dos ritos coletivos, o isolamento do enlutado, o apagamento da comunidade do luto). Nenhuma dessas dimensões é separável das demais.

As imagens analisadas nesta pesquisa carregam, afinal, algo que excede o documentário e o informativo, elas são sintomas de uma crise no modo como as sociedades contemporâneas organizam sua relação com a morte e com os mortos. O atlas warburgiano, como instrumento metodológico, não oferece respostas definitivas, mas força as imagens a existirem em relação umas com as outras, a confrontarem-se, a revelarem no espaço que as separa algo que cada uma, tomada isoladamente, não seria capaz de mostrar. Esse gesto metodológico é, em si mesmo, um gesto ético, pois ele recusa a circulação acelerada que esvazia as imagens de sua carga e propõe, em seu lugar, uma pausa, uma atenção, uma responsabilidade diante do que elas carregam.

Pesquisas futuras poderão aprofundar diversas dimensões abertas por este trabalho. A análise das imagens amadoras e dos registros pessoais compartilhados nas redes durante a pandemia constitui uma agenda promissora, tanto do ponto de vista metodológico quanto

ético. A comparação entre diferentes contextos nacionais permitiria mapear as variações nos regimes de visibilidade da morte pandêmica e identificar quais aspectos são estruturalmente determinados pela forma algorítmica e quais são culturalmente específicos. O estudo longitudinal do arquivo pandêmico – das imagens produzidas no calor da crise às narrativas memoriais que se constroem anos depois – permitiria examinar como as redes digitais constroem, ou não, uma memória coletiva da catástrofe. E a investigação das práticas jornalísticas que orientaram as decisões editoriais sobre a publicação ou a supressão de imagens do corpo morto abriria uma dimensão deontológica fundamental para o campo.

A pandemia de COVID-19 não acabou quando os números de mortes diminuíram. Ela permanece em curso nas vidas daqueles que perderam alguém sem poder se despedir, nos traumas inscritos nos corpos dos trabalhadores da saúde que gerenciaram a morte em série, nas memórias digitais que ainda circulam, e nas questões que este trabalho procurou formular: quem tem direito a uma morte digna? Quem decide quais corpos merecem nome e quais se convertem em número? Que responsabilidade têm as imagens – e aqueles que as produzem, distribuem e consomem – diante do sofrimento que carregam? Nenhuma dessas perguntas admite resposta simples. Mas formulá-las, com rigor e com a atenção que as imagens dos mortos exigem, é também uma forma de recusar a dessacralização que as redes digitais tendem a naturalizar e de insistir, como Antígona insistiu diante de Creonte, que cada morto merece um nome, um ritual e um lugar sagrado no mundo dos vivos.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. Tradução de Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

ARBEX, Daniela. **Holocausto brasileiro: vida, genocídio e 60 mil mortes no maior hospício do Brasil**. 1. ed. São Paulo: Geração Editorial, 2013.

ARIÈS, Philippe. **História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias**. Tradução de Priscila Viana de Siqueira. Ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ARIÈS, Philippe. **O homem perante a morte**. Mem Martins: Publicações Europa-América, 2000.

BARBOSA, M. D. **Da morte & do pão: uma série de reportagens**. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) – Departamento de Comunicação Social, Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2017.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDRILLARD, Jean. **A troca simbólica e a morte**. São Paulo: Loyola, 1996.

BECK, Ulrich. **Sociedade de risco: rumo a uma outra modernidade**. 2. ed. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: Editora 34, 2011.

BEGA, Maria Tarcisa Silva; SOUZA, Marcelo Nogueira de. **Pandemia e efeito-território: a desigualdade social como catalisadora da Covid-19**. Revista Brasileira de Sociologia, Aracaju, v. 9, n. 21, p. 25-54, jan. 2021.

BELTING, Hans. Imagem e morte. In: BELTING, Hans. **Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem**. Lisboa: KKYM, 2014.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Organização e apresentação de Márcio Seligmann-Silva. Tradução de Gabriel Valladão Silva. 1. ed. Porto Alegre: L&PM, 2015.

BIONDI, Angie Gomes. **Corpo sofredor: figuração e experiência no fotojornalismo**. 2013. 220 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

BORGES JÚNIOR, Eli. **Modo de existência algorítmico: da verdade como imagem à imagem como verdade**. São Paulo: Paulus, 2023.

BUTLER, Judith. **Vida precária: os poderes do luto e da violência**. Tradução de Andreas Lieber. Revisão técnica de Cara Rodrigues. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

CAFÉ FILOSÓFICO CPFL. **A morte como instante de vida**, Scarlett Marton. YouTube, 2023. 1 vídeo (gravado em 2008). Disponível em: <https://youtu.be/NOGgnslni7o>. Acesso em: 7 fev. 2025.

CASTRO, Daniel de. **A iconografia da morte no final da Idade Média: um estudo sobre a Dança Macabra**. Ícone: Revista Brasileira de História da Arte, v. 5, n. 6, p. 64-84, 2020.

CRENSHAW, Kimberlé. **Mapping the margins: intersectionality, identity politics, and violence against women of color**. Stanford Law Review, v. 43, n. 6, p. 1241-1299, 1991.

CREPALDI, Maria Aparecida; SCHMIDT, Beatriz; NOAL, Débora da Silva; BOLZE, Simone Dalpiaz; GABARRA, Letícia Machado. **Terminalidade, morte e luto na pandemia de COVID-19: demandas psicológicas emergentes e implicações práticas**. Estudos de Psicologia (Campinas), Campinas, v. 37, e200090, 2020.

COSTA, Jaqueline Sérió da; SILVA, Clayton Fonseca da; BRANDÃO, Eric Scapim Cunha; BICALHO, Pedro Paulo Gastalho de. **COVID-19 no sistema prisional brasileiro: da indiferença como política à política de morte**. Psicologia & Sociedade, v. 32, e020013, 2020.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou o gaio saber inquieto. O olho da história III**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012.

ELIAS, Norbert. **A solidão dos moribundos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

FERRAROTTI, Franco. **Il paradosso del sacro**. Roma: Laterza, 1983.

FERRAROTTI, Franco. Modern rationality and the paradox of the sacred. In: FERRAROTTI, Franco. **Social theory for old and new modernities: essays on society and culture, 1976-2005**. Lanham: Lexington Books, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica: curso dado no Collège de France (1978-1979)**. Tradução de Eduardo Brandão. Revisão da tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FOUCAULT, Michel. **O nascimento da clínica**. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

FOUCAULT, Michel. **Segurança, território, população: curso dado no Collège de France (1977-1978)**. Tradução de Eduardo Brandão. Revisão da tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 2002.

FRANCO, Fábio Luís Ferreira Nóbrega. **Do espetáculo ao encarceramento: os destinos da morte na filosofia de Foucault (1971-1975)**. doisPontos:, Curitiba; São Carlos, v. 14, n. 1, p. 51-72, 2017.

GARRABÉ, Laure; VIANA, Maria Fernanda. **Big data vs. thick data: eis a questão? Para uma ecologia das práticas digitais**. GIS – Gesto, Imagem e Som – Revista de Antropologia, São Paulo, v. 10, n. 1, e230965, 2025. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2025.230965>. Disponível em: <https://revistas.usp.br/gis/article/view/230965>. Acesso em: 15 jun. 2026.

GOMES, Wilson. **Publicidade, visibilidade, discutibilidade: para uma revisão do conceito de esfera pública política**. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 16., 2007. Anais [...]. São Paulo: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2007. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2007/papers/publicidade--visibilidade--discutibilidade-para-uma-revisao-do-conceito-de-esfera-publica-politica>. Acesso em: 20 fev. 2026.

INSTITUTO DE PESQUISA AMBIENTAL DA AMAZÔNIA (IPAM). **Mortalidade de indígenas por covid-19 na Amazônia é maior do que média nacional**. Notícias, 21 jun. 2020. Disponível em: <https://ipam.org.br/mortalidade-de-indigenas-por-covid-19-na-amazonia-e-maior-do-que-media-as-nacional-e-regional/>. Acesso em: abr. 2026.

KIM, Joon Ho. **Exposição de corpos humanos: o uso de cadáveres como entretenimento e mercadoria**. Mana, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, p. 309-348, 2012.

KIND, Luciana; CORDEIRO, Rosineide. **Narrativas sobre a morte: a gripe espanhola e a COVID-19 no Brasil**. Psicologia & Sociedade, v. 32, e020004, 2020.

LAQUEUR, Thomas W. **The work of the dead: a cultural history of mortal remains**. Princeton: Princeton University Press, 2015.

LIMA, Lucas Correia de; DIAS JÚNIOR, Arnaldino dos Santos. **O retorno ao dilema de Antígona: a dignidade do corpo morto no contexto pandêmico da Covid-19**. Revista Pensamento Jurídico, São Paulo, v. 14, n. 2, edição especial Covid-19, 2020.

LUPION, Marcia Regina de Oliveira. **A Covid-19, o luto e a gestão do corpo morto pela prefeitura de Maringá (PR)**. Revista NUPEM, Campo Mourão, v. 13, n. 30, p. 235-250, set./dez. 2021.

MACIEL, Jane Cleide de Sousa. **Atlas Mnemosyne e saber visual: atualidade de Aby Warburg diante das imagens, mídias e rede**. Revista Ícone, Belo Horizonte, v. 16, n. 2, p. 191-209, 2018.

MAGALHÃES, Karla de Souza; AISENGART, Rachel. **Itinerário do corpo morto e terceirização dos cuidados: a morte como negócio**. Caderno Eletrônico de Ciências Sociais, Vitória, v. 12, n. 2, p. 90-108, 2024.

MARTINS, José de Souza (org.). **A morte e os mortos na sociedade brasileira**. São Paulo: Hucitec, 1983.

MARTINS, Moisés de Lemos. **O corpo morto: mitos, ritos e superstições**. Revista Lusófona de Estudos Culturais, v. 1, n. 1, p. 109-134, 2013.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MELSON, Robert. **Theoretical inquiry into the Armenian massacres of 1894–1896**. Comparative Studies in Society and History, v. 24, n. 3, p. 481-509, jul. 1982.

MOUILLAUD, Maurice. **As grandes mortes na mídia**. In: PORTO, Sergio Dayrell (org.). O jornal: da forma ao sentido. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

PARREIRAS, Carolina. **Inteligência artificial em perspectiva crítica: contribuições antropológicas e imaginários tecnológicos**. GIS – Gesto, Imagem e Som – Revista de Antropologia, São Paulo, v. 10, n. 1, e247301, 2025. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2025.247301>. Disponível em: <https://revistas.usp.br/gis/article/view/247301>. Acesso em: 15 jun. 2026.

RICHARDSON, Ruth. **Death, dissection and the destitute**. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.

RODRIGUES, José Carlos. **Publicidade, silêncio, personalização, espetáculo: representações da morte no Ocidente**. Alceu, Rio de Janeiro, v. 13, n. 26, p. 5-26, jan./jun. 2013.

SANFELICIO, Marianna Knothe. **Fotografando o impossível: ritos e imagens da morte produzidas durante a pandemia de Covid-19 no Brasil**. Ponto Urbe: Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP, São Paulo, n. 30, e30-1, 2022.

SANTOS, Carolina Junqueira dos. **O corpo, a morte, a imagem: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e post-mortem**. Orientador: Stéphane Huchet. 2015. 288 f. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

SCHWARCZ, Lília Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **A bailarina da morte: a gripe espanhola no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SILVA, Gislene. **Imaginários da morte, o acontecimento noticioso primordial**. Estudos em Jornalismo e Mídia, Florianópolis, v. 9, n. 2, p. 256-267, jul./dez. 2012.

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

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

SOUSA, Cinthya Raquel de Moura. **A pandemia da COVID-19 e a necropolítica à brasileira**. Revista de Direito, Viçosa, v. 13, n. 1, 2021.

STHEL, Fernanda Gonçalves; SILVA, Luciane Soares da. **A crise da pandemia da COVID-19 desnuda o racismo estrutural no Brasil**. Sociologia On Line, n. 26, p. 11-32, ago. 2021.

THOMAS, Louis-Vincent. **La muerte: una lectura cultural**. Tradução de Adolfo Negrotto. 1. ed. Buenos Aires: Paidós Studio, 1991.

VERNANT, Jean-Pierre. **A bela morte e o cadáver ultrajado**. Discurso, São Paulo, n. 9, p. 31-62, 1978.

VERNANT, Jean-Pierre. **Do duplo à imagem**. In: VERNANT, Jean-Pierre. Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

WINQUES, Kérley; LONGHI, Raquel Ritter. **Dos meios às mediações (algorítmicas): mediação, recepção e consumo em plataformas digitais**. MATRIZES, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 151-172, maio/ago. 2022.