

## REPRESENTAÇÃO FÚNEBRE: PARALELOS FOTOJORNALÍSTICOS ENTRE COBERTURA DE GUERRA E DE PANDEMIA

*FUNERAL REENACTMENT: photojournalistic parallels between war and pandemic coverage*

*RECREACIÓN DE UN FUNERAL: paralelismos fotoperiodísticos entre la cobertura de guerras y pandemias*

**Francielly Oliveira Rodrigues da Silva**

Universidade Federal do Tocantins  
Palmas - TO, Brasil

[francielly.oliveira@mail.uft.edu.br](mailto:francielly.oliveira@mail.uft.edu.br)

<https://orcid.org/0009-0004-2953-7933> 

**Ingrid Pereira de Assis**

Universidade Federal do Tocantins  
Palmas - TO, Brasil

[ingrid.assis@mail.uft.edu.br](mailto:ingrid.assis@mail.uft.edu.br)

<https://orcid.org/0000-0002-1568-0788> 

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo principal observar as similaridades da representação fúnebre do fotojornalismo, em guerras e pandemias, por meio de um resgate teórico acerca dessas produções. O recorte histórico foca nas pandemias de Covid-19 e gripe espanhola, bem como nos seguintes conflitos: Primeira e Segunda Guerras Mundiais e Guerra do Vietnã. Para isso, aciona enquanto metodologia uma revisão de literatura, acompanhada de uma análise de casos exemplares dos dois contextos supracitados. Como conclusão, identificou-se que a fotografia se consolidou enquanto uma ferramenta de dupla função: registrar parte da realidade e, ao mesmo tempo, construir narrativas visuais que influenciam a percepção coletiva acerca dos eventos, sem esquecer que a análise de uma fotografia contempla elementos técnicos, culturais e históricos, mas a essência da interpretação reside em um atravessamento de subjetividades, de quem registra e quem a observa.

**Palavras-chave:** Fotografia. Pandemias. Morte.

**Abstract:** This article aims to observe the similarities in the representation of funerals in photojournalism, in wars and pandemics, through a theoretical review of these productions. The historical focus is on the Covid-19 and Spanish flu pandemics, as well as the following conflicts: the First and Second World Wars and the

Vietnam War. To this end it employs a literature review methodology, accompanied by an analysis of exemplary cases from the two aforementioned contexts. In conclusion, it was identified that photography has consolidated itself as a tool with a dual function: to record part of reality and, at the same time, to construct visual narratives that influence the collective perception of events, without forgetting that the analysis of a photograph encompasses technical, cultural, and historical elements, but the essence of interpretation lies in an intersection of subjectivities, of both the photographer and the viewer.

**Keywords:** Photography. Pandemics. Death.

**Resumen:** Este artículo tiene como objetivo observar las similitudes en la representación de funerales en el fotoperiodismo, en guerras y pandemias, mediante una revisión teórica de estas producciones. El enfoque histórico se centra en las pandemias de COVID-19 y gripe española, así como en los conflictos subsiguientes: la Primera y la Segunda Guerra Mundial y la Guerra de Vietnam. Para ello, se emplea una metodología de revisión bibliográfica, acompañada del análisis de casos ejemplares de los dos contextos mencionados. En conclusión, se identificó que la fotografía se ha consolidado como una herramienta con una doble función: registrar parte de la realidad y, al mismo tiempo, construir narrativas visuales que influyen en la percepción colectiva de los acontecimientos. Cabe recordar que el análisis de una fotografía abarca elementos técnicos, culturales e históricos, pero la esencia de la interpretación reside en la intersección de las subjetividades, tanto del fotógrafo como del espectador.

**Palabras-clave:** Fotografía. Pandemias. Muerte.

## Introdução

“A morte chega cedo, pois breve é toda vida/ O instante é o arremedo/ De uma coisa perdida”. Estes versos de Fernando Pessoa capturam a efemeridade da vida e a inexorável presença da morte, assim como o fotojornalismo tem feito em coberturas de guerras, bem como no registro de pandemias. É partindo da morte, enquanto elemento unificador do fotojornalismo nesses dois contextos sociais, que este artigo tem como objetivo observar as similaridades da representação fúnebre do fotojornalismo, em guerra e pandemia, por meio de um resgate teórico de produções científicas que abordam o tema, incluindo apreensões de pesquisas anteriores realizadas pelas autoras e trazendo fotografias históricas exemplares.

Antecederam as percepções trazidas neste artigo, as pesquisas “Fotojornalismo em pandemias: análise comparativa da cobertura fotográfica durante a gripe espanhola e a pandemia da Covid-19 nas revistas Fon-Fon! e Veja”, de 2022, e “Percurso fotográfico da pandemia: comparativo semiótico de imagens publicadas no Instagram do G1, antes e depois da vacinação contra a Covid-19”, de 2025. Nos dois momentos investigativos, percebeu-se aspectos similares entre o fotojornalismo realizado em pandemias e aquele próprio de momentos de guerras. Este artigo surge, então, da necessidade de estruturar cientificamente estas percepções, amparando-as em aspectos práticos/históricos do fotojornalismo, mas, sobretudo, teóricos.

Por isso, aciona-se, aqui, enquanto metodologia, uma revisão de literatura, para compor um estado da arte do referido tema (Galvão; Ricarte, 2020). Isto porque se faz

fundamental compreender a construção discursiva acerca da fotografia e as suas relações com a morte, a partir dessas produções, com vistas a identificar os elementos de consonância e de discrepância na representação da morte em ambos os casos.

Sendo assim, esse artigo se divide em dois momentos principais. No primeiro, será abordada a morte enquanto um acontecimento mediático, mais especificamente, jornalístico, além de cultural (Martins, 2017) e, paulatinamente, atravessado pela fotografia. Um fenômeno que, inclusive, modifica-se com o tempo, como bem já apontou Simmel (1988), ao defender que cada época atribui um sentido à morte. Já no segundo momento, o foco recairá sobre as coberturas supracitadas, partindo de pesquisas anteriores, conforme já mencionado.

### **A representação fotográfica da morte**

A morte enquanto um ato midiático ganha força pelo apego da sociedade à memória. “...sabe-se que a morte suscita inúmeras questões relacionadas à memória, tanto a individual quanto a coletiva” (Soares, 2007, p. 12). Nesse sentido, a representação imagética passa a ser um mecanismo de apoio ao luto, uma forma de lutar contra o esquecimento e quiçá negar o fim. “Sem a angústia do precário, não há necessidade do memorial. Os imortais não batem fotos entre si. Deus é luz; somente o homem é que é fotógrafo” (Debray, 1994, p. 28).

Soares (2022) desenvolve a ideia de que a necessidade de se preservar a imagem do “morto”, produzindo sua representação, decorre da intenção de enfrentar a dor da perda. O próprio Barthes, por exemplo, escreveu “A câmara clara”, em luto pelo falecimento de sua mãe, “era sobre a mãe que ele escrevia, também sobre a tentativa de se aproximar, de chegar perto daquilo que se tornara intangível: o corpo ausente, desaparecido” (Santos, 2016, p. 190).

Neste livro, Barthes (1984) constata que, na sociedade contemporânea, a morte encontra na fotografia o refúgio outrora depositado em rituais. “...contemporânea do recuo dos ritos, a fotografia corresponde talvez à intrusão, na sociedade moderna, de uma morte assimbólica, fora da religião, fora do ritual, espécie de aterragem brusca numa morte literal” (Barthes, 1984, p. 144).

Hoje, com as mudanças tecnológicas que possibilitaram câmeras fotográficas e de filmagem embarcadas em *smartphones* e demais dispositivos móveis, pode-se dizer que as fotografias estão onipresentes. Este congelamento de fragmentos de vida e morte está cada vez mais presente no cotidiano dos seres humanos. Com a potencialização das

plataformas de mídias sociais, que exploram muito a fotografia em suas interfaces, e o contexto pandêmico, que intensificou a interação humana distanciada/mediada, devido ao período de quarentena, o tempo destinado ao uso dessas plataformas só aumentou, em especial, entre jovens (Keen, 2012).

A pandemia trouxe para esses ambientes cada vez mais as imagens de morte, que, historicamente, serviam a propósitos variados no jornalismo. Lima (1989, p. 63) explica que “quando o editor de um jornal quer reforçar e prolongar o impacto da notícia sobre o leitor, a fotografia é ressaltada” e completa, destacando que “uma das grandes vantagens da fotografia é a facilidade com que ela é memorizada. Os olhos vêem antes de lerem”.

Não se sabe ao certo quem iniciou a ideia de fazer uma cobertura fotográfica que representasse, implícita ou explicitamente a morte, mas se sabe que a audiência sempre esteve lá. Isso remete a uma indagação importante: em que instante o ato de morrer, a partir da mídia, possibilita ao público construir a narrativa da fotografia como artefato da memória e como mediadora essencial do referenciamento imagético? Leal e Carvalho (2017, p. 300) levantam questionamento similar:

Por exemplo, em que medida o caráter público ou privado da morte poderia se resolver somente em função dos espaços familiares, hospitalares e de enterro, quando o jornalismo não somente, e contraditoriamente, visibiliza e invisibiliza a morte e o morrer, como ainda traz à tona novos problemas que circulam em diversas textualidades socialmente difusas acerca de problemas como assassinatos, aspectos legais, éticos e morais do viver e do morrer, assim como do matar?

Tais indagações buscam refletir sobre as particularidades da cobertura fotojornalística de morte, enquanto edificadora de uma memória coletiva e viabilizadora de vestígios simbólicos e formais do passado. Ao fazê-lo, ela estaria, também, adequando-se às vontades do jornalista, às exigências do interesse público e do público, assim como outras mídias (Bourdieu, 1996).

Rouillé (2009, p. 19) destaca que “a fotografia não é um documento, mas está provida de um valor documental conforme as circunstâncias”. Já Oliveira (2018, p. 16) observa que tanto a lembrança quanto o esquecimento são fatores intrínsecos às funções memorativas, tais quais às documentais:

Lembrança e esquecimento se relacionam de forma dialética: não existe memória sem a ambivalência entre as duas instâncias. O componente que amalgama esses extremos é a imagem. É o relevo ou apagamento das

impressões memoriais que sustentam a dinâmica interna entre o recordar e o esquecer.

Sendo assim, ao se abordar a relação entre fotografia e morte, pode-se compreender que as imagens são usadas como instrumento diante do luto e do possível, ou quase inevitável, esquecimento. A fotografia ajuda a consolidar uma memória, individual ou coletiva, preservando a representação acerca do morto, possibilitando, por meio dela, o enfrentamento do luto (Soares, 2007).

Os retratos mortuários são um exemplo disto. Uma prática enraizada no romantismo do século XIX<sup>1</sup>, nasceu como forma de preservação da memória do falecido. Para Soares (2007, p. 19): “todas essas imagens, que têm a função de representar o morto, evocam uma presença material e visual que ocupa o espaço deixado pelo defunto”. Na Era Vitoriana Britânica, entre 1837 e 1901, fotografar os falecidos era algo comum, uma forma de prestar homenagens aos familiares que partiram e, claro, tentar minimizar a dor da perda<sup>2</sup> vivenciando o luto em representação. Em retrospecto histórico, vale observar que, neste período, a morte era bastante familiar para boa parte dos europeus, tendo em vista os surtos epidêmicos de difteria, tifo e cólera. O cotidiano europeu estava impregnado pelo luto.

A fotografia mortuária foi amplamente difundida nas sociedades ocidentais. Apenas com a ampliação e popularização do uso fotográfico por classes sociais menos abastadas, casada com a melhora na qualidade dos serviços de saúde britânicos, o que aumentou a expectativa de vida da população, é que tal fotografia perdeu o “encantamento que envolvia todo o simbolismo ritualístico da construção fotográfica, sem perder, contudo, a sua eficácia de prova de acontecimento ou da existência do objeto retratado em um tempo e em um espaço singular determinado” (Koury, 2006, p. 107).

Assim como os seres humanos estão em um incessante processo de transformação, o posicionamento acerca da morte também não se mantém inalterável. “Ao contrário, alterna momentos de linearidade com profundas transformações. A relação com a morte nunca foi concreta, tampouco estática, seguindo o mesmo ritmo de suas significações, mutantes conforme a cultura” (Soares, 2007, p. 48).

A construção social das representações da morte varia de acordo com a cultura. Símbolos ou rituais específicos relacionados ao fim da vida humana reforçam o sentimento de permanência, seja na memória de entes queridos ou enquanto um personagem

<sup>1</sup> Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-36461785>. Acesso em: 23 jul. 2026.

<sup>2</sup> Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-36461785>. Acesso em: 23 jul. 2026.

importante na história da humanidade. “...só a coletividade pode manter viva a memória de uma pessoa falecida. Caso o ser humano não fosse um ser social, a morte representaria seu esquecimento total, o fim absoluto, pelo que a memória dos mortos só existe na memória coletiva de um determinado grupo” (Soares, 2007, p. 41). Essas idealizações, ainda que inconscientes, sustentam a necessidade humana de partilhar e constituir uma memória.

Apesar da transição sógnica da fotografia mortuária, vista outrora como uma forma de rememoração do falecido e, atualmente, como sinônimo de morbidez, é válido observar que ainda se pode encontrar retratos mortuários em jornais e revistas, sobretudo, quando se trata do falecimento de celebridades, grandes líderes nacionais ou de renomados artistas. Isso demarca a força da mediatização e consequente espetacularização da morte, fenômeno que ganha mais força em determinados fatos jornalísticos, como guerras e pandemias, nos quais a morte surge em grandes proporções.

Sendo um fenômeno social (coletivo) e, mais do que nunca, mediático, as perspectivas sobre a morte se multiplicam em signos culturais que influenciam e afetam, culturalmente, a visão humana. O impacto da morte e seu registro carregado de simbolismos, tornam tais fotografias um poderoso dispositivo social e afetivo, visto que envolvem o “outro num tempo que nunca é o nosso. O instante fixado vem para o presente com o parceiro da memória” (Coli, 2015, p. 103).

Dito isto, segue-se para o próximo tópico, que vai abordar tal espetacularização, tendo como foco estabelecer aproximações e distanciamentos entre dois grupos fotojornalísticos específicos: o de cobertura de guerra e o de cobertura de pandemias, com destaque para a recente pandemia de Covid-19, que foi foco de interesse em investigações que antecederam esta.

### **A morte espetacularizada**

O debate sobre a função das fotografias nas produções jornalísticas foi e ainda é tema recorrente no universo acadêmico. Na modernização da imprensa, impulsionada, não só, mas, principalmente, pela cobertura de guerras, a adoção da fotografia enquanto uma ferramenta jornalística se mostrou mais destacada. Recuero (1999) observa que, no século XIX, os avanços tecnológicos permitiram à fotografia registrar o cotidiano da sociedade e transformar a comunicação visual em uma ferramenta poderosa para disseminação de informações, sobretudo, em um contexto no qual uma parcela significativa da população ocidental era analfabeta. Esse desenvolvimento encontrou continuidade no início do século

XX, com a criação de veículos de imprensa que integraram as imagens às notícias, tal qual o tabloide britânico *Daily Mirror*, fundado em 1903, que já no ano seguinte passou a utilizar fotografias como elemento essencial na composição das matérias, em igual importância concedida ao texto escrito (Sousa, 2004).

“...o mundo, a partir da alvorada do século XX, se viu, aos poucos, substituído por sua imagem fotográfica. O mundo tornou-se, assim, portátil e ilustrado” (Kossoy, 2001, p. 29). Esse mundo em transformação foi impulsionado por empresas como a Kodak, que atenderam à crescente demanda por exclusividade e agilidade na produção de imagens. A introdução de câmeras menores, lentes mais luminosas e filmes mais sensíveis facilitou a captura de imagens mais espontâneas e de alta qualidade, consolidando a relação entre a fotografia e o jornalismo. Revolucionou-se, assim, a forma como as notícias eram comunicadas (Sousa, 2004). Na atualidade, as imagens passaram a ser cada vez mais alteradas por filtros e edições, popularizados pelas plataformas de mídias sociais, reforçando a interpretação delas enquanto memórias construídas daquela situação (Streck; Pellanda, 2017).

Apesar dos milhares de estudos sobre o passado, não existe um consenso absoluto sobre o marco inicial do uso da fotografia na imprensa, sendo um ponto ainda controverso entre estudiosos e especialistas da área. De acordo com Recuero (1999, p. 3), existem divergências de quando e onde a primeira fotografia jornalística foi publicada, existindo duas teorias principais:

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

Jorge Pedro Sousa (1998, p. 2-3), ao se dedicar a construir uma história crítica do fotojornalismo ocidental, demarca que:

Estudar a evolução histórica do fotojornalismo é uma opção complexa.(...) É de referir que o traçado histórico-evolutivo do fotojornalismo que constitui o presente livro corresponde apenas a uma visão pessoal dessa evolução, pois não há uma história da fotografia, mas várias, apesar de os diversos compêndios sobre história da fotografia tenderem a reproduzir as mesmas imagens e a realçar os mesmos fotógrafos.

No sentido histórico, é relevante mencionar que a cobertura das guerras atuou na consolidação da atividade do repórter fotográfico e do fotojornalismo em si (Recuero, 1999).

Conforme demarcado por Sontag (2003, p. 89), “o fotojornalismo conquistou o reconhecimento que lhe era devido no início da década de 1940 — tempo de guerra”. Com o tempo, a fotografia passou a desempenhar um papel crítico, de denúncia e documentação, em situações extremas como a de conflitos.

A Primeira Guerra Mundial (1914-1918) é um exemplo emblemático disso. Ao longo dela, o fotojornalismo se consolidou como uma ferramenta essencial para registrar os desdobramentos do combate. As coberturas foram impulsionadas pelas inovações tecnológicas da época, pelo crescimento das agências fotográficas e do interesse público em acompanhar a realidade das trincheiras e dos campos de batalha (Sousa, 2004). Nesse período, fotógrafos e repórteres foram enviados às frentes de combate, conseguindo publicar registros visuais, que marcaram a história do fotojornalismo, apesar da censura imposta por governos fascistas durante os conflitos, limitadora do que poderia ser fotografado e divulgado, restringindo a transparência acerca dos horrores da guerra (Recuero, 1999). Ainda assim, as fotografias capturadas possibilitam ao público do mundo uma perspectiva inédita e realista sobre a brutalidade e gravidade dos confrontos. Isso inaugurou uma nova era na formação da percepção social sobre os acontecimentos.

Já na Segunda Guerra Mundial (1939-1945), a fotografia se consolidou como uma ferramenta informativa e, também, como instrumento de propaganda. Regimes totalitários, como o nazista, exploraram o poder das imagens para manipular narrativas, moldando a opinião pública. Isso demonstra que a fotografia não apenas registra realidades, mas igualmente as constrói (Kossoy, 2001). Persichetti (2006, p. 183) frisa que, nesse período, “a fotografia sobressaía e, de alguma maneira, o choque, o impacto ia se instaurando na imprensa. Construção de imagens que querem, além de mostrar o horror, fazer-nos dele participar”. Esse uso estratégico da imagem, enquanto uma propaganda de guerra, abriu caminho para novas práticas no fotojornalismo. Nos anos 1980, por exemplo, emerge um tipo de fotojornalismo mais ideológico e engajado (Persichetti, 2006).

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

Vale observar que, nesse mesmo período, o fotojornalismo passou a enfrentar um declínio global, à medida que “ele deixa de ser engajado, jornalístico, e assume uma

estética publicitária ou cinematográfica” (Persichetti, 2004, p. 184). Apesar disso, a cobertura fotográfica da Guerra do Vietnã ainda se tornou emblemática. Frisa-se, inclusive, que o impacto emocional desta cobertura fotojornalística contribuiu diretamente para a pressão social pelo fim do conflito. Os registros apareciam na televisão e, segundo McNab e Wiest (2016, p. 200): “a televisão coloca a realidade do combate da guerra do Vietnã diretamente na casa das pessoas. Elas muitas vezes se chocavam com o que viam, e esse choque se transformou em protestos furiosos contra a política governamental americana”.

Nas últimas décadas do século XX, com os conflitos no Oriente Médio, o fotojornalismo continuou a evoluir, mas isso não o isentou de enfrentar novos desafios. A cobertura da Guerra do Golfo (1990-1991) exemplificou uma mudança de dinâmica, marcada por uma intensa e exaustiva presença midiática. Atravessa-se, nesse momento, um período de saturação visual, com a repetição constante de imagens de bombardeios e refugiados, o que teve como efeito a redução do impacto emocional dos registros sobre o público.

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

Ainda que a globalização da mídia tenha facilitado a rápida circulação de imagens, tal proliferação visual acabou contribuindo para uma indiferença do público em relação aos conflitos e desastres (Tagé, 2021). Essa insensibilização decorre de uma “tática de bombardeios publicitários, midiáticos, imagéticos, discursivos e narrativos aos quais as pessoas se acostumaram de tal forma que se tornam incapazes de vê-los” (Tiburi, 2024, p. 46). Essa dinâmica se tornou ainda mais evidente no século XX, quando o fotojornalismo passou a ser uma ponte entre a realidade e sua representação visual. Nesse período, as imagens de guerra começaram a adotar uma estética próxima da cinematográfica, o que moldou a percepção pública dos conflitos, mas, também, tornou mais tênue a linha entre realidade e ficção. Essa conexão entre o real e o estético influenciou diretamente o trabalho dos fotógrafos, que passaram a produzir fotografias inspiradas em estilos visuais consagrados pelo cinema e pela mídia (Tagé, 2021).

Esta lógica de produzir impacto visual, enquanto normaliza o sofrimento, não é exclusiva dos períodos de guerra, estando presente igualmente em coberturas de

pandemias. Em ambos os casos, as construções imagéticas fazem perceber que não existe uma fórmula única ou um “modo correto” de captar imagens que sejam, automaticamente, críticas ou capazes de despertar uma consciência política no público. A concepção de que uma fotografia sozinha pode transformar a percepção de quem a vê de forma linear e previsível é ilusória. Isso porque o impacto de uma imagem não está apenas na intenção do fotógrafo, mas, igualmente, no olhar de quem a interpreta. Ou seja, não há um caminho inequívoco entre a mensagem que o fotógrafo pretende transmitir e a forma como o espectador realmente a compreende (Venuto; Guidotti, 2021). Acerca das imagens, de forma ampla, Gombrich (2002) já apontava que elas não eram autoexplicativas, visto que há a interpretação por parte do autor da imagem e a do observador. Assim sendo, elas não contariam uma história por si sós.

Cada imagem possibilita múltiplos sentidos e é no encontro entre a fotografia e o olhar do público que esses significados ascendem, de modo singular e imprevisível. Para refletir sobre esse momento de encontro, Venuto e Guidotti (2021) acionam o conceito de processos de subjetivação, ancorado por Rancière (2018), no qual o sensível pode ser partilhado em comunidade por meio de subjetivações estético-políticas.

...o sensível partilhado em comunidade é revolido toda vez que uma subjetivação política vem a sugerir rupturas e resistências que desafiam os limites da experiência, o que acaba por tocar a estética implicada em tais movimentos. (...) De nossa parte, e ao entendermos que os processos de subjetivação podem encontrar potenciais aliadas nas imagens jornalísticas (Venuto; Guidotti, 2021, p. 4).

Para Recuero (1999), o fotógrafo tem um papel ativo na construção das narrativas fotográficas, não sendo um mero observador passivo. A escolha do que capturar até o enquadramento, a iluminação e os elementos incluídos ou excluídos, cada decisão reflete a intencionalidade do profissional e está, profundamente, condicionada pelo contexto sociocultural de atuação. É por meio de todas essas escolhas e elementos, que a morte (ou o “sofrer”) será apresentada ao público, seja em uma cobertura de guerra ou de pandemia.

A conexão entre esses dois contextos está justamente na maneira como a fotografia é apresentada ao público. Embora a principal diferença entre os períodos mencionados nesse artigo, quanto à fotografia, resida na evolução tecnológica, que ampliou a produção, o compartilhamento e a disseminação das imagens, há um ponto que os une: o registro visual da morte como um ato midiático. Seja nos campos de batalha ou nos corredores dos hospitais, essas imagens provocaram reações diversas na sociedade, moldando percepções sobre a morte, gerando impacto emocional e, muitas vezes, orientando

discursos políticos e sociais. Não coincidentemente, ao longo da última pandemia vivenciada pela humanidade, muitos veículos jornalísticos evocaram a ideia de luta/guerra contra a Covid-19<sup>3</sup>.

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

Durante a pandemia, a ausência imagética do vírus, invisível a olho nu, desafiou a fotografia a buscar formas de simbolizar o medo, a morte e o sofrimento coletivo. O mesmo aconteceu durante a gripe espanhola, em 1918, e nas diferentes guerras mencionadas nesse artigo, já que em algumas imperava a censura limitadora de certos registros visuais (Kolata, 2002). Na pandemia da Covid-19, o fotojornalismo encontrou meios alternativos para narrar o impacto humano, como o registro de imagens de hospitais lotados e/ou ruas desertas. Esses registros visuais foram essenciais para moldar a compreensão pública sobre os eventos, ainda que sem a presença explícita do “inimigo”, como na foto abaixo, produzida pelo fotojornalista Bruno Kelly e publicada no perfil do G1 no Instagram, na qual a presença da morte se dá pelo choro do luto e cruz, ao fundo, que remete a um cemitério. A máscara cobrindo a boca se assemelha a uma mordança que inibe o grito da dor pela perda do ente querido. Na foto, ausente o grito e o corpo, mas presentes o choro, a dor e, por conseguinte, a morte.

---

<sup>3</sup> Exemplo: <https://www.brasildefato.com.br/2020/05/27/a-luta-contr-a-covid-19-na-favela-com-um-dos-piores-indices-sociais-do-rio/>. Acesso em: 23 jul. 2026.

Figura 1 – Fotografia de Bruno Kelly, da Reuters, publicada no dia 5 de março de 2021 pelo G1



Fonte: Instagram do G1 (Foto: Bruno Kelly/Reuters).

[Descrição da imagem] Imagem de publicação jornalística do G1 sobre a pandemia de Covid-19. Na parte superior, há uma fotografia de duas mulheres em primeiro plano. Uma delas aparece com os olhos fechados, a cabeça inclinada para trás e máscara branca cobrindo parte do rosto; a outra, usando máscara preta, está próxima a ela em gesto de acolhimento ou abraço. Ao fundo, há elementos desfocados e uma estrutura azul, sugerindo ambiente externo. No canto superior direito da fotografia, aparece o logotipo do G1 em branco. Na parte inferior da imagem, há uma faixa branca com uma linha vertical vermelha à esquerda e o texto: “Brasil tem que levar isso a sério”, diz OMS sobre combate à Covid-19”, com a expressão “combate à Covid-19” destacada em vermelho. [Fim da descrição].

Mais do que um instrumento midiático, a fotografia cumpre um papel importante na construção da memória, conforme já mencionado, funcionando como um vestígio simbólico do passado. Nesse contexto, é inerente a dualidade presente no (foto)jornalismo entre o interesse público e a maximização do alcance por meio do impacto visual de certos registros (Bourdieu, 1996).

A fotografia está dotada de valor documental consoante, é claro, às circunstâncias. Ao mesmo tempo, enquanto algumas artes são fundadas na presença humana, a fotografia se caracteriza pela ausência, indo além da captura de corpos ou eventos. Na imagem acima, não é preciso um corpo, para se apreender a morte, o luto, a partida do ente querido.

A fotografia simboliza, ao mesmo tempo, aquilo que foi perdido e o que se deseja preservar, por isso, a ausência, ainda que desafiadora, lhe é familiar.

Assim sendo, a fotografia é tanto um produto da modernidade quanto das transformações sociais que marcam sua trajetória, ao longo dos séculos. Ao emergir como um produto de uma sociedade capitalista, ela se tornou uma ferramenta para impor a racionalidade científica sobre a natureza e na construção de sistemas simbólicos. A função da fotografia jornalística está ligada “a sua forma de utilização como fonte de informação, de narração do acontecimento, como informadora da notícia visual, o que através da sua funcionalidade, proporciona ao leitor, o acesso às informações, onde esclarece, mostra, informa” (Recuero, 1999, p. 7).

Refletindo sobre a influência das imagens no cotidiano e na construção da memória coletiva, Souza (2021, p. 211) destaca que “imagens fazem parte do nosso inconsciente e as resgatamos em diversas situações no nosso cotidiano, seja para entender um fato, justificar algo, seja para assimilar mensagens”. Seguindo este raciocínio, Sontag (2003) pondera que a escolha do que será lembrado ou esquecido é um processo deliberado e inerente à ação humana. Para ela: “fotos que todos reconhecem são, agora, parte constituinte dos temas sobre os quais a sociedade escolhe pensar, ou declara que escolheu pensar” (Sontag, 2003, p. 73).

Quase nesse mesmo sentido, Tiburi (2024) destaca que toda imagem é resultado de estratégias narrativas, que podem revelar ou obliterar aspectos da realidade. Sendo assim, uma fotografia não apenas captura um momento: ela constrói uma narrativa que moldará como tal momento será percebido, interpretado, lembrado e ressignificado no futuro. Pensando nisso, conclui-se, portanto, que as imagens, tornam-se fundamentais na constituição das memórias, no que será preservado e lembrado, sobretudo em situações calamitosas como guerras e pandemias. Vale observar que tal lembrança será sempre atravessada pelas deliberações de agentes sociais específicos, que constituem o campo do jornalismo (fotógrafos, repórteres, editores, diretores de redações, proprietários dos veículos etc.)<sup>4</sup> e selecionam as fotografias que vão representar tais momentos.

Um relevante exemplo de imagem imbricada ao imaginário coletivo é a fotografia intitulada *Raising the Flag on Iwo Jima*, de Joe Rosenthal, registrada durante a Segunda Guerra Mundial, que retrata soldados americanos erguendo a bandeira no Monte Suribachi,

---

<sup>4</sup> Para Bourdieu (2022), os campos se estruturam a partir de relações de força, luta e dominação. Isso pode se dar entre intelectuais, artistas ou mesmo jornalistas. Tais relações de força e as regras estabelecidas dentro de dado campo, incluindo as hierarquias, vão atravessar as produções dos agentes que pertencem a ele.

em Iwo Jima. Essa imagem, a primeira fotografia a ganhar o Prêmio Pulitzer, tornou-se um símbolo de patriotismo, sendo amplamente utilizada como propaganda para fortalecer a moral das tropas e da população americana. Ela foi rapidamente apropriada como tema da sétima campanha de Títulos de Guerra dos EUA e, posteriormente, reproduzida em selos postais e filmes. Essa imagem inspirou a construção de uma escultura monumental, localizada em Arlington, Virgínia, criada para reforçar o poder simbólico dessa memória coletiva.

Figura 2 – Raising the Flag on Iwo Jima. Foto de: Joe Rosenthal



Fonte: National Geographic Brasil. Fotografia da Segunda Guerra Mundial: a história por trás da imagem icônica de Iwo Jima (2020).

[Descrição da imagem] Fotografia em preto e branco, em formato horizontal, registrada em ambiente externo. No centro da imagem, há um grupo de quatro soldados sobre um terreno irregular, com pedras, destroços e vegetação baixa. Os soldados aparecem inclinados para frente, usando uniformes militares e capacetes, enquanto erguem juntos uma haste longa com a bandeira dos Estados Unidos na extremidade superior. A bandeira está posicionada na parte superior esquerda da imagem, tremulando em diagonal. Ao fundo, vê-se um céu claro e nublado, com uma paisagem distante pouco definida. A composição destaca o movimento coletivo dos soldados e a força visual da bandeira sendo levantada. [Fim da descrição].

Essa fotografia se consolidou como uma introdução visual ao papel dos Estados Unidos no conflito, destacando sua capacidade de escolher construir narrativas de

heroísmo e superação, não coincidentemente, ela está presente na maioria dos livros didáticos de história da educação básica brasileira, como uma das imagens de destaque da Segunda Guerra.

No entanto, a narrativa muda completamente na Guerra do Vietnã, que tinha, de um lado, o Vietnã do Sul e os Estados Unidos e, de outro, o Vietnã do Norte e a Frente Nacional para Libertação do Vietnã, de orientação comunista. Se no início, a população estadunidense apoiava a participação do país na guerra, sob pretexto de luta contra o comunismo, ao final, boa parte da população passou a desconfiar dos pronunciamentos oficiais do Pentágono, graças à cobertura realizada por correspondentes, sobretudo fotojornalistas.

Isso gerou manifestações anti-guerra, ainda em 1967 (Barcelos, 2013). Nessas imagens, a morte estava presente, muitas vezes, explicitamente, de forma crua e dura, como na fotografia abaixo, que traz corpos de mulheres e criança dispostos em uma estrada, após um ataque.

Figura 3 – Corpos no vilarejo de My Lai, durante um bombardeio. Foto de: AP/Ronald L.



Fonte: Acervo O Globo (1968).

[Descrição da imagem] Fotografia em preto e branco, em formato horizontal, registrada em uma área externa. A imagem mostra uma estrada ou trilha de terra cercada por vegetação alta nas laterais. Ao longo do caminho, há diversos corpos de pessoas caídos no chão, distribuídos em diferentes posições, alguns próximos uns dos outros. A composição transmite uma cena de devastação e violência em contexto de guerra. [Fim da descrição].

Faz-se importante, acrescentar, ainda que superficialmente, uma reflexão sobre a diferença entre fotografias elaboradas e instantâneas, pois, segundo Recuero (1999), nem todas as fotografias resultam de um planejamento detalhado, muitas vezes, o acaso desempenha um papel fundamental na captura de momentos relevantes imageticamente, seja essa relevância real ou fruto de manipulação discursiva. No caso de Rosenthal, a foto, obtida com sua câmera Graflex 4x5 (Marcotte, 2004), é apontada por como uma casualidade, distante da narrativa criada acerca dela. “Os veteranos de guerra testemunharam que não existe nada de heróico naquela foto, que foi apenas uma casualidade. Mas a fotografia continua a ser um símbolo da superioridade dos americanos contra os japoneses” (Cardoso, 2021, p. 28). Ainda sobre as discrepâncias entre fotografias espontâneas e deliberadamente elaboradas, Recuero (1999, p. 10) aponta que:

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

A crítica de Sontag (2003) à noção de memória coletiva deve ser trazida para essa discussão, pois, ao considerá-la uma ficção, ela desafia, de forma provocativa, a legitimidade desse conceito e reforça o papel das instituições e dos meios de comunicação na construção desse imaginário. Para Sontag (2003, p. 73), o que se chama de memória coletiva é, na verdade, uma “instrução coletiva”, na qual alguns eventos e imagens são intencionalmente promovidos enquanto outros são silenciados, moldando o preservado e o esquecido na história. Se as ideias de lembrança e esquecimento se relacionam dialeticamente (Oliveira, 2018), compreende-se que a escolha do que será lembrado ou esquecido é um processo deliberado e moldado por agentes mediadores, que determinam quais imagens recebem destaque (levando em consideração, é claro, que nem sempre é o próprio fotógrafo que define quais registros acompanharão a notícia, conforme já destacado). Longe de ser apenas um registro visual, a fotografia opera como um processo social, construindo e comunicando significados em um contexto específico, pois, “a representação final é sempre uma escolha realizada num conjunto de escolhas possíveis” (Mauad, 1996, p. 7). Existem estratégias linguísticas que são utilizadas para “montar e desmontar algo como um ‘mundo’, com base em uma ideia e na forma de narrar essa ideia” (Tiburi, 2024, p. 20).

Em pesquisa empreendida anteriormente, que objetivou construir uma análise comparativa entre as fotografias produzidas durante a Gripe Espanhola, em 1918, e a pandemia da Covid-19, identificou-se que, durante as duas pandemias, assim como nas guerras, o fotojornalismo foi um agente narrativo importante na construção da história.

Para Kossoy (1999, p. 22), uma imagem fotográfica só alcança seu potencial informativo “na medida em que esses fragmentos forem contextualizados na trama histórica, em seus múltiplos desdobramentos (sociais, políticos, econômicos, religiosos, artísticos, culturais enfim) que circunscreveu no tempo e no espaço o ato da tomada do registro”.

Ao analisar materiais fotojornalísticos produzidos durante a pandemia, observa-se que a construção narrativa da pandemia da Covid-19, não foi apenas um reflexo dos eventos, mas, igualmente, um instrumento de interpretação da realidade. Comparando as imagens publicadas antes e depois do início da vacinação, constatou-se um deslocamento no tom narrativo (Silva, 2025).

A fotografia *O Avião do Trabalhador*, do fotógrafo e historiador Yan Carpenter, é um exemplo de representação da realidade. O fato narrado era o primeiro dia da reabertura do comércio do Rio de Janeiro, após a flexibilização durante a pandemia, em um momento

em que havia ascensão da curva de contágio da Covid-19. A representação era da realidade sufocante de quem precisava pegar ônibus lotado, sem qualquer possibilidade de distanciamento. A fotografia viralizou, evidenciando o impacto coletivo que o registro teve. Nela, há luta/conflito, de um lado das trincheiras estão os cidadãos de máscara, batalhando para se proteger, do outro, a ausência de isolamento social, fruto da ausência de políticas públicas destinadas a proteger a parcela mais vulnerável da população.

Figura 4 – O Avião do Trabalhador



Fonte: Yan Carpenter/Divulgação.

[Descrição da imagem] Fotografia colorida, em formato vertical, registrada no interior de um transporte coletivo lotado. A imagem mostra diversas pessoas em pé, muito próximas umas das outras, segurando barras e apoios amarelos na parte superior e nas laterais do veículo. Em primeiro plano, aparecem braços erguidos e rostos parcialmente visíveis; algumas pessoas utilizam máscaras de proteção facial. A iluminação interna destaca o corredor estreito e a grande quantidade de passageiros, criando uma sensação de aperto e superlotação. A composição enfatiza as condições de deslocamento de trabalhadores em ambiente urbano, com foco na proximidade física entre os passageiros e na ocupação intensa do espaço. [Fim da descrição].

De forma geral, as fotografias jornalísticas do período pré-vacinação enfatizavam o colapso hospitalar, o luto e a sobrecarga dos profissionais de saúde, enquanto, no período posterior, ainda que a pandemia estivesse longe de ser superada, as imagens passaram a incorporar elementos de superação, com registros de vacinação, abraços e momentos de retomada gradual da vida, como nos exemplos apontados na cobertura guerra, que podem oscilar da esperança ao desditoso. Essa alteração, entretanto, não foi linear na pandemia e nem poderia ser, considerando a complexidade da crise enfrentada, bem como não o foi nas guerras. Da mesma forma como a vida não é maniqueísta, a narrativa fotográfica

construída a partir dela também não será, em uma pandemia ou uma guerra (Assis; Silva, 2023). A pandemia da Covid-19 não foi apenas uma crise de saúde pública, foi um fenômeno de escalas sócio-políticas-simbólicas e as imagens produzidas nesse período refletem essa complexidade.

### Considerações finais

Por meio de uma revisão de literatura e partindo de pesquisas anteriores desenvolvidas pelas autoras, este artigo aponta alguns aspectos de familiaridade da representação fúnebre pelo fotojornalismo, em guerras e pandemias. O ponto de encontro é a morte, enquanto elemento unificador dentre as mais diferentes coberturas mencionadas no artigo. A partir desse enfoque, abordou-se a morte enquanto evento midiático, atravessada pelo jornalismo e, mais especificamente, o fotojornalismo. O artigo trouxe exemplos explícitos e implícitos da morte nas coberturas realizadas nesses diferentes contextos.

Com isso, demonstrou-se que a fotografia se consolidou como uma ferramenta de dupla função: registra parte da realidade e, ao mesmo tempo, constrói narrativas visuais que vão influenciar a percepção coletiva acerca dos eventos. Essas funções se tornam ainda mais evidentes em contextos de crise, de conflitos armados ou de pandemias, nos quais o fotojornalismo assume um papel central na mediação simbólica e emocional dos acontecimentos (Sousa, 1998). Como bem aponta Tiburi (2024) sobre o caráter sintomático das imagens, que mobilizam sentimentos que não se consegue traduzir imediatamente, mas ganham forma por meio de tais representações.

Durante a pandemia da Covid-19, o trabalho do fotojornalista foi crucial para narrar a história de um cotidiano em constante transformação. Imagens que capturavam as rotinas hospitalares emergiram como elementos informativos, narrativos e simbólicos para uma sociedade em isolamento social, mas que consumia imagens em profusão, sem inclusive ter o tempo necessário para digerir todas elas (Tiburi, 2024). Nesse contexto, visualiza-se que as plataformas digitais contribuem com a redefinição do impacto [e indiferença] da fotografia, ao facilitar a produção e o compartilhamento de histórias visuais de forma dinâmica, acessível e em grande quantidade. Assim, a fotografia se revela não apenas como um registro de algum fenômeno, mas como um signo multifacetado que pode ser interpretado como índice, ícone e símbolo (Barthes, 2012).

Ao abordarem a morte, as fotografias de guerra ou de pandemia, geram um impacto instantâneo, que, muitas vezes, suplanta a compreensão, pairando no nível emocional.

Tiburi (2024) demarca que as imagens não são feitas para serem entendidas, mas, sim, para dominarem a percepção e, em tempos atuais, essa dominação se dá de forma mais cada vez mais ágil e avolumada. Volume este que, por vezes, acaba afetando a profundidade do engajamento do público com elas, visto que, enquanto algumas fotografias ganham relevância por evocarem emoções, outras se perdem no fluxo incessante de novas publicações.

Ao mesmo tempo, Depoux et al. (2020) destacam que, na pandemia, plataformas digitais como o Instagram foram cruciais para a mobilização social, pois, por meio delas, eram promovidas as medidas de distanciamento e era gerado engajamento do público e confiança na saúde pública. Boa parte dessa mobilização aconteceu graças ao impacto de algumas fotografias viralizadas. Da mesma forma ocorreu em alguns conflitos, cujas imagens, mesmo estáticas, foram transmitidas pela TV e geraram comoção popular e até mesmo mudanças de percepção do público sobre os conflitos.

Alcaide (2017) explica que a conectividade das plataformas digitais acaba sendo uma segunda grande revolução na transmissão de informações visuais, transformando redes sociais em ambientes de memória e trocas simbólicas. Em momentos como a pandemia ou batalhas políticas, redes como o Instagram emergem como uma ferramenta não apenas de comunicação, mas de conscientização e mobilização.

Sendo assim, perfis jornalísticos como o do G1, nesses espaços, consolidam-se por meio dos acontecimentos noticiados, mas oferecem, ainda, uma contextualização simbólica e emocional de tais momentos vivenciados pela humanidade, moldando narrativas e impactando na percepção pública em situações de crise global. Isso ocorre pois, como bem ressaltado por Santaella (2004), o processo de interpretação de imagens envolve elementos racionais e emotivos, que, unidos, geram uma experiência substancial no observador. Como já mencionado ao longo deste artigo, o fotojornalismo conecta o passado ao presente, sem abandonar nos dois momentos a conexão enquanto linguagem com a percepção de quem registra e quem consome (Tiburi, 2024).

É importante observar, ainda, que fotografia não é só o ato de captar um fragmento de dada realidade, é, também, o resultado de escolhas técnicas, que envolvem contraste, composição, ângulo e profundidade de campo. As seleções envolvendo tais aspectos orientam a percepção do observador e moldam a narrativa da imagem. No entanto, neste artigo não se fez um exame minucioso dessas escolhas estético-composicionais. A intenção, aqui, não foi desconsiderar a importância desses elementos, mas, sim, construir uma análise que dialogue diretamente com a percepção do espectador, que se conecta

com as imagens, mesmo não dominando tal gramática técnica, como bem aponta Sontag (2003), ao ressaltar que o observador consegue sentir o efeito emocional, simbólico e cultural que uma imagem provoca, mesmo não compreendendo tais aspectos. Como bem sintetiza Walton (1984, p. 271): “Fotografias são transparentes. Vemos o mundo através delas”<sup>5</sup>, tal qual em um simulacro de espelho.

Sendo assim, aponta-se enquanto possibilidade futura, um artigo que enverede pelos aspectos técnicos de fotografias jornalísticas que têm como pano de fundo a morte, em contextos pandêmicos e de guerras. Nesse, o foco foi apenas trazer pontos de familiaridade da representação fúnebre do fotojornalismo nesses dois contextos, a partir de uma revisão bibliográfica e de produções exemplares.

Por fim, a partir de toda discussão abordada neste artigo, pondera-se que a análise de uma fotografia contempla elementos técnicos, culturais e históricos, mas é na subjetividade que reside a essência de sua interpretação. Mesmo sendo produzido em contextos tecnológicos e históricos distintos, o fotojornalismo se vincula a uma concepção mais ampla de imagem — não restrita aos seus elementos técnicos e tecnológicos —, que se ampara em processos de subjetivação estético-políticas (Venuto; Guidotti, 2021), que são, em suma, coletivos, visto que são construídos socialmente.

## Referências

ALCAIDE, E. **Fotoperiodismo 3.0**. Madri: Editorial Libros.com, 2017.

ASSIS, I. P. de; SILVA, F. O. R. da. Pandemias e fotojornalismo: comparativo entre a cobertura da gripe espanhola e a pandemia da Covid-19, nas revistas Fon-Fon! e Veja. **Discursos Fotográficos**, [S. l.], v. 20, n. 34, p. 33–50, 2023. DOI: 10.5433/1984-7939.2023v20n34p33. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/48796>. Acesso em: 18 jun. 2026.

BARCELOS, J. Imagens da Guerra do Vietnã no World Press Photo: uma análise semiolinguística do discurso. In: MACHADO, I.; LIMA, H.; LYSARDO-DIAS, D. (Orgs.). **Imagem e discurso**. Belo Horizonte: Netii/Fale UFMG, 2013. p. 269-287.

BARTHES, R. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

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

BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: FIGUEIREDO, J.; FERREIRA, M. (Orgs.). **Usos e abusos da história oral**, n. 8, p. 183–191, 1996.

BOURDIEU, P. **Microcosmes**. Théorie des champs. Paris: Raisons d’agir, 2022.

CARDOSO, F. L. **A natureza traiçoeira da fotografia**. Ria Editorial, 2021.

---

<sup>5</sup> Tradução nossa de “Photographs are transparent. We see the world through them” (Walton, 1984, p. 271).

COLI, J. A fotografia, o tempo, a morte. **Studium**, n. 37, p. 94–103, 2015. Disponível em: <https://econtents.sbu.unicamp.br/inpec/index.php/studium/article/view/12554>. Acesso em: 27 out. 2025.

DEBRAY, R. **Vida e morte da imagem**: uma história do olhar no ocidente. Petrópolis: Vozes, 1994.

DEPOUX, A. et al. The pandemic of social media panic travels faster than the COVID-19 outbreak. **Journal of Travel Medicine**, v. 27, n. 3, taaa031, 2020. DOI: 10.1093/jtm/taaa031.

GALVÃO, M. C. B.; RICARTE, I. L. M. Revisão sistemática da literatura: conceituação, produção e publicação. **Logeion: Filosofia da informação**, v. 6, n. 1, p. 57–73, 2020. DOI: 10.21728/logcion.2019v6n1.p. 57-73.

GOMBRICH, Ernest Hans. **La imagen y el ojo**: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica. 2a. ed. Madrid: Debate, 2002.

KEEN, A. **Vertigem digital**: por que as redes sociais estão nos dividindo, diminuindo e desorientando. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

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

KOURY, M. G. P. O imaginário urbano sobre fotografia e morte em Belo Horizonte, MG, nos anos finais do século XX. **Varia História**, v. 22, n. 35, p. 100–122, 2006. DOI: 10.1590/S0104-87752006000100006.

KOSSOY, B. **Fotografia & história**. Ateliê Editorial, 2001.

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

LEAL, B. S.; CARVALHO, C. A. de. Pre e pos mortem: a morte, o morrer que o jornalismo e as mídias apresentam e aquelas que cometem. In: MARTINS, M. de L. et al. (Orgs.). **Sentidos da morte na vida da mídia**. Curitiba: Appris, 2017. p. 293-307.

LIMA, I. **Fotojornalismo brasileiro**: realidade e linguagem. Rio de Janeiro: Fotografia Brasileira, 1989.

MARCOTTE, Bob. Arsenal of Freedom: Part One: Rochester Products that Helped Win World War II. **Rochester History**, Rochester, v. LXVI, n. 1, p. 1-30, 2004.

MARTINS, M. de L. Abrindo os sentidos: o imaginário da morte na contemporaneidade. In: MARTINS, M. de L. et al. (Orgs.). **Sentidos da morte na vida da mídia**. Curitiba: Appris, 2017.

MAUAD, A. M. Através da imagem: fotografia e história interfaces. **Tempo**, v. 1, n. 2, p. 73–98, 1996. DOI: 10.1590/S1413-77041996000200004.

MCNAB, C.; WIEST, A. **A história da Guerra do Vietnã**. São Paulo: M. Books do Brasil, 2016.

OLIVEIRA, M. A. S. A. Memória e identidade em processos de turistificação de lugares: o caso do Cais do Valongo (RJ-Brasil). **Patrimônio e Memória**, v. 14, n. 2, p. 49–74, 2018. DOI: 10.22533/1982-9945.2018v14n2p49.

PERSICHETTI, S. A encruzilhada do fotojornalismo. **Discursos Fotográficos**, v. 2, n. 2, p. 179–190, 2006. DOI: 10.5433/1984-7939.2006v2n2p179.

RANCIÈRE, J.. **O Desentendimento**: política e filosofia. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 2018.

RECUERO, C. L. Fotojornalismo: a história, a prática e a técnica. **Revista Atlas**, v. 1, n. 2, 1999.

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

SANTAELLA, L. **O método anticartesiano de CS Peirce**. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

SANTOS, C. J. dos. Amor, morte, fotografia. **PÓS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, v. 6, n. 12, p. 188–199, 2016. DOI: 10.35699/2237-5864.2016.16913.

SILVA, F. O. R. da. **Percurso fotográfico da pandemia: comparativo semiótico de imagens publicadas no Instagram do G1, antes e depois da vacinação contra a Covid-19**. 2025. 133f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Sociedade) – Universidade Federal do Tocantins, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociedade, Palmas, 2025.

SILVA, F. O. R. da. **Fotojornalismo em pandemias: análise comparativa da cobertura fotográfica durante a gripe espanhola e a pandemia da Covid-19 nas revistas Fon-Fon! e Veja**. 2022. 62f. Monografia (Graduação). Curso de Jornalismo. Universidade Federal do Tocantins. Palmas, 2022.

SIMMEL, G. **La tragédie da la culture**. Paris: Rivages, 1988.

SOARES, M. A. P. et al. **Representações da morte**: fotografia e memória. [S.l.: s.n.], 2007.

SOARES, M. A. P. **Imagens da morte**: fotografia e memória. [S.l.]: Editora Dialética, 2022.

SOUSA, J. P. **Elementos de teoria e pesquisa da comunicação e da mídia**. Coimbra: Minerva, 2004.

SOUSA, J. P. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Porto: [s. n.], 1998.

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

SOUZA, V. G. P.; NATIVIDADE, M. E. S. M. Fotojornalismo: entre a história, a arte e o documental. **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 70, 2021.

STRECK, M.; PELLANDA, E. C. Instagram como interface da comunicação móvel e ubíqua. **Sessões do Imaginário**, v. 22, n. 37, p. 10–19, 2017. DOI: 10.15448/1980-3710.2017.1.26677.

WALTON, Kendall. Transparent pictures: on the nature of the photographic realism. **Critical Inquiry**, p. 246–277, 1984.

TAGÉ, M. Uma pandemia de imagens: o fotojornalismo como testemunha ocular da crise da covid-19. **Revista Eletrônica Leopoldianum**, v. 47, n. 132, p. 10–21, 2021. DOI: 10.5575/leopoldianum.v47i132.1252.

TIBURI, M. **Mundo em disputa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2024.

VENUTO, R. G.; GUIDOTTI, F. G. Balanços sem fim: processos de subjetivação estético-políticos nos fotojornalismos. **Esferas**, n. 22, p. 1–15, 2021. DOI: 10.31501/esf.v0i22.12753.

## DADOS DE PUBLICAÇÃO

### CONTRIBUIÇÃO DE AUTORIA

Concepção e elaboração do manuscrito: I. P. Assis; F. O. R. da Silva

Coleta de dados: F. O. R. da Silva

Análise de dados: F. O. R. da Silva

Discussão dos resultados: I. P. Assis; F. O. R. da Silva

Revisão e aprovação: I. P. Assis; F. O. R. da Silva

### ORIGEM DA PESQUISA

Submissão oriunda da dissertação: SILVA, Francielly Oliveira Rodrigues da. **Percursos fotográfico da pandemia: comparativo semiótico de imagens publicadas no Instagram do G1, antes e depois da vacinação contra a Covid-19.** 2025. 133f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Sociedade) – Universidade Federal do Tocantins, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociedade, Palmas, 2025. Disponível em: <https://repositorio.uft.edu.br/handle/11612/7742>. Acesso em: 23 jul. 2026.

### AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pelo financiamento da pesquisa via bolsa Capes DS.

### USO DE INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL

Os autores utilizaram o Google Docs, que aciona Inteligência Artificial (IA) para a revisão gramatical do texto. Ademais, a tradução do resumo foi realizada com o auxílio do Google Tradutor, sendo revisada por humano. Todo o conteúdo argumentativo foi desenvolvido integralmente pelos autores.

### FINANCIAMENTO

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

### CONSENTIMENTO DE USO DE IMAGEM

Não se aplica.

### APROVAÇÃO DE COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA

Não se aplica.

### CONFLITO DE INTERESSES

As pessoas autoras declaram não haver interesses conflitantes.

### DISPONIBILIDADE DE DADOS DE PESQUISA E OUTROS MATERIAIS

Os dados parciais foram publicados no próprio artigo. Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo está incluído no corpo do artigo.

### LICENÇA DE USO

A autoria cede à revista Estudos em Jornalismo e Mídia os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Licença [Creative Commons Attribution](#) (CC BY) 4.0 International. Essa licença permite que terceiros remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação

inicial neste periódico. As autorias têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (ex.: publicar em repositório institucional, em *site* pessoal, publicar uma tradução, ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial neste periódico.

## **PUBLISHER**

Universidade Federal de Santa Catarina. As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade das pessoas autoras, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.

## **EDITORES**

Dairan Paul  
Rogério Christofoletti

## **HISTÓRICO**

Recebido em: 30-10-2025  
Aprovado em: 22-03-2026  
Publicado em: 31-07-2026